

III ENCONTRO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFPEL

WP.UFPEL.EDU.BR/EPMU

ANAIIS

VOLUME III / 2019
ISSN 2595-2765

APREN-
DIZA-
GENS

GÊNERO

MEMÓRIA

MÍDIAS

PERFOR-
MATIVI-
DADE

PRÁTI-
CAS CRIA-
TIVAS


COSMO-
LOGIAS E
RELIGIO-
SIDADE

TERRI-
TORIA-
LIDADE


PPGAnt
Mestrado | Doutorado

DISCO
TECAD
ESCADI
ESCOTE
CABISC
ADISC
OTECA

VINHOLES L.C.



LABET
LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA
CENTRO DE ARTES | UFPEL

 **MÚSICA**
CENTRO DE ARTES | UFPEL



UFPEL

**III ENCONTRO
DE PESQUISA
EM MÚSICA
DA UFPEL**

WP.UFPEL.EDU.BR/EPMU

ANAIIS

VOLUME III / 2019

ISSN 2595-2765

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Reitor: Prof. Dr. Pedro Curi Hallal

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação: Prof. Dr. Flávio Fernando Demarco

Diretora do Centro de Artes: Profa. Dra. Ursula Rosa da Silva

III ENCONTRO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFPEL

PROMOÇÃO:

CIMUS – Grupo de Pesquisa em Ciências Musicais da UFPel

Grupo de Estudos em Etnomusicologia

Discoteca L. C. Vinholes

LABET – Laboratório de Etnomusicologia da UFPel

COMISSÃO ORGANIZADORA:

Prof. Dr. Luís Fernando Hering Coelho

Prof. Dr. Mário de Souza Maia

Prof. Dr. Rafael Noleto

Prof. Dr. Rafael Velloso

Prof. Dr. Werner Ewald

EQUIPE DE MONITORES:

Edneia Sandra da Rosa Brasão Gonçalves (Ciências Musicais/UFPel)

Felipe França de Andrade Junqueira (Ciências Musicais/UFPel)

Jonas Silva de Almeida (Ciências Musicais/UFPel)

Juliano Quintanilha de Andrade (Ciências Musicais/UFPel)

REVISÃO DE TEXTOS:

Prof. Dr. Luís Fernando Hering Coelho

Prof. Dr. Rafael Noleto

Prof. Dr. Rafael Velloso

Prof. Dr. Werner Ewald

ORGANIZAÇÃO DOS ANAIS:

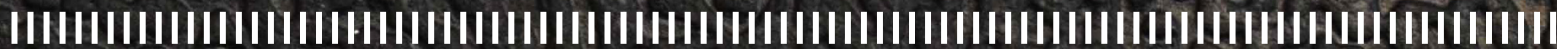
Prof. Dr. Luís Fernando Hering Coelho

ARTE, DIAGRAMAÇÃO, WEBSITE:

Eduardo Montagna da Silveira

< WP.UFPEL.EDU.BR/EPMU >

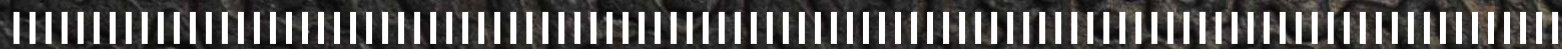




SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
PÓS-GRADUAÇÃO	9
NO RITMO DOS TAMBORES: GESTO E APRENDIZAGEM NO CANDOMBE AFRO-URUGUAIO <i>Lisandro Lucas de Lima Moura</i>	10
ERNESTO DE MARCO: MEMÓRIA E PRÁTICA MUSICAL DO ARTISTA <i>Daniela da Silva Moreira</i>	15
BAILE DE CASAS EM SESMARIA: O PRIMEIRO "TOQUE" DE UMA ETNOGRAFIA MUSICAL POMERANA PROPRIAMENTE DITA <i>Danilo Kuhn da Silva</i>	21
GARRA XAVANTE: SAMBA E FUTEBOL COMO IDENTIDADE DE UMA CHARANGA <i>Everton da Cunha Maciel</i>	27
ARCHIVO 8 BAJOS: ARCHIVO ONLINE DE LA MÚSICA TRADICIONAL DE ACORDEÓN Y BANDONEÓN DEL NORTE DE URUGUAY <i>José A. Curbelo</i>	32
O CORDÃO CARNAVALESCO DO CLUBE 24 DE AGOSTO: MARCHINHA E PERFORMANCE NA AVENIDA <i>Juliana dos Santos Nunes</i>	38
O MÚSICO HERMÍNIO DE MORAES: MEMÓRIA E HISTÓRIA <i>Marcele Menezes, Marcos Holler</i>	43
CONSIDERAÇÕES SOBRE A CONSCIÊNCIA CORPORAL E A TÉCNICA DA FLAUTA DURANTE O PROCESSO CRIATIVO: REFLEXÕES A PARTIR DO ESTUDO DA FANTASIA	
PARA FLAUTA E PIANO DE G. FAURÉ <i>Samuel Egidio dos Santos, Solon Santana Manica</i>	47
PROJETOS DE PESQUISA	53
OSCAR GUANABARINO N'O PAIZ (1884-1917): DESAFIOS E PERSPECTIVAS DA PESQUISA EM JORNAIS <i>Amanda Oliveira, Luiz Guilherme Goldberg</i>	54

O DISCURSO MULTIFACETADO DA RENASCENÇA INGLESA COMO ELEMENTO DA ESTÉTICA MUSICAL NA CANÇÃO DE JOHN DOWLAND	58
<i>João Alexandre Straub Gomes, Werner Ewald, Carlos Walter Soares, Leonora Oxley Rodrigues, Marcelo Borba</i>	
PESQUISA CENTRADA NO VIOLÃO COMO OBJETO ARTÍSTICO	63
<i>José Homero de Souza Pires Júnior</i>	
HINO DE IMPLANTAÇÃO DA UFPEL: RECUPERAÇÃO DO FONOGrama, DIGITALIZAÇÃO E ETNOGRAFIA DO PROCESSO CRIATIVO	69
<i>Beatriz Hygino Diadamo, Bruno Rodeghiero Motta, Daniel Alves dos Santos, Estefani Bilhalva Leitzke, Vitoria de Lima Cardoso, Mário de Souza Maia</i>	
UMA ROSA PARA PIXINGUINHA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO CRIATIVO DE GNATTALI A PARTIR DA VALSA ROSA DE PIXINGUINHA	73
<i>Rafael Henrique Soares Velloso, Menan Medeiros Duwe</i>	
AS PRÁTICAS DE ENSINO DA COMPOSIÇÃO MUSICAL EM IES BRASILEIRAS	79
<i>Pablo Cid Bember, Rogério Constante, Carlos Walter Soares</i>	
TRABALHOS DE CONCLUSÃO DE CURSO	84
MAXIXEIRAS DA BELLE ÉPOQUE: VESTÍGIOS DE UMA INVISIBILIDADE	85
<i>Brenda Postinger Brugalli, Luiz Guilherme Goldberg</i>	
ARRANJO DIRECIONADO: TÉCNICAS DE RECONHECIMENTO E ADAPTAÇÃO PARA UM ARRANJO SOCIALMENTE APLICADO	91
<i>Eduardo dos Santos Costa</i>	
A MÚSICA PAMPEANA NO PROCESSO DE FORMAÇÃO DOS DISCENTES DO CURSO DE MÚSICA – LICENCIATURA DA UFPEL	96
<i>Flávio Mendes, Virgínia Tavares Vieira</i>	
EDUCAÇÃO MUSICAL A DISTANCIA: UM ESTUDO COM ALUNOS DO CURSO MB GUITAR ACADEMY	102
<i>Yuri Malta de Souza</i>	
PESQUISAS INICIAIS	108
POPULAR E ERUDITO: UM OLHAR FEMININO E SEU REFLEXO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA DOS SÉCULOS XIX E XX	109
<i>Ana Clara Lamônica, Maéli Nunes, Nathalia Lima, Pâmela Paiva, Paula Andréa Garzón, Sabrina Lira</i>	
UMA ANÁLISE DA IDENTIDADE NEGRA ATRAVÉS DO SAMBA: NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO NA DÉCADA DE 1980	115
<i>Paulo Henrique Sevidanes Júnior</i>	



APRESENTAÇÃO

É com alegria que trazemos a público estes anais do III Encontro de Pesquisa em Música da UFPel.

Chegando, em 2018, à sua terceira edição consecutiva, o evento vem se consolidando como um espaço aberto para a divulgação e debate do quanto se faz em pesquisa em música na UFPel, e também em outras instituições. Se na primeira edição, em 2016, foram apresentados dezesseis trabalhos, este número passou para dezoito em 2017 e chega em 2018 à marca de vinte e sete trabalhos.

Desde o início, a proposta do Encontro de Pesquisa em Música da UFPel tem sido a de acolher, da forma mais abrangente possível, trabalhos dentro das mais diferentes temáticas, e de modo a contemplar os diversos níveis, da graduação à pós-graduação. Acreditamos que esta diversidade tem um efeito positivo, tanto na ampla socialização quanto na geração de interesse e motivação para a pesquisa, principalmente para aqueles que iniciam sua vida acadêmica como estudantes de música, seja de bacharelado ou licenciatura. Um rápido exame do Sumário permitirá ao leitor ter uma ideia da multiplicidade de temas contemplados, espalhando-se por áreas como etnomusicologia; musicologia histórica; estudos de performance, didática e técnica instrumental; educação musical; análise e arranjo musical.

Sendo esta a primeira edição em que houve a chamada de textos completos para os anais, é importante destacar que todos os vinte trabalhos recebidos dentro do prazo foram aceitos e encontram-se aqui publicados. Deste modo, encontram-se representados aqui os esforços de pesquisa de estudantes em diferentes momentos de suas trajetórias acadêmicas: de pesquisas avançadas, a nível de mestrado e doutorado, até trabalhos onde se ensaiam os passos iniciais – e igualmente importantes – da pesquisa em nível superior, como o recorte e problematização do tema, estudo da bibliografia e adequação à normas acadêmicas.

Para organização dos anais, optamos por dividir os textos em quatro partes, a saber:

- **Pós-graduação:** comunicações relacionadas a pesquisas de mestrado, doutorado ou pós-doutorado.
- **Projetos de pesquisa:** comunicações relacionadas a projetos de pesquisa formalmente cadastrados.
- **Trabalhos de conclusão de curso:** comunicações oriundas de trabalhos de conclusão de curso de graduação.
- **Pesquisas iniciais:** propostas iniciais de pesquisa, relacionadas a trabalhos para disciplinas de graduação ou explorações iniciais de temas para desenvolvimento futuro em trabalhos de conclusão.

Somos gratos à Direção do Centro de Artes da UFPel, pelo constante apoio, aos colegas professores dos cursos de música da UFPel, Bacharelado e Licenciatura, pelo interesse e colaboração, bem como a todos os estudantes de graduação e pós-graduação que têm participado da proposta com curiosidade e entusiasmo.

Que venham os próximos Encontros de Pesquisa em Música da UFPel e que possamos seguir contribuindo, através do trabalho acadêmico, para a produção do conhecimento, a promoção do pensamento e a valorização da cultura, indispensáveis para a construção de um país sério e uma sociedade humanamente saudável.

A todos uma proveitosa leitura,

Comissão Organizadora



PÓS-GRADUAÇÃO



NO RITMO DOS TAMBORES: GESTO E APRENDIZAGEM NO CANDOMBE AFRO-URUGUAIO

Lisandro Lucas de Lima Moura

Doutorando em Antropologia/PPGAnt-UFPel
Professor de Sociologia do IFSul Campus Bagé
lisandromoura@gmail.com

Resumo: Na tentativa de buscar confluências entre Antropologia e Educação, entre cultura e aprendizagem, apresento considerações iniciais sobre as formas expressivas do aprender presentes nas llamadas de tambores de candombe, uma importante manifestação cultural-musical do Uruguai. A pesquisa, que está em andamento, é realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPel, e está vinculada ao grupo de pesquisa Antropoéticas do Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som (LEPPAIS-UFPel). O objetivo é acompanhar situações de aprendizagem dos toques dos tambores chico, piano e repique, tendo como foco perceptivo os gestos, as ambiências e as performances do aprender. O trabalho desenvolve-se a partir da minha participação no projeto Tambores sem Fronteiras, realizado pelo Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras da cidade de Bagé-RS, em parceria com a Unipampa, o IFSul e a Sociedade Uruguiaia. Trata-se de uma ação transfronteiriça de integração e intercâmbio entre grupos culturais do Brasil e Uruguai, objetivando a difusão da prática do candombe em Bagé. Um primeiro aspecto metodológico do trabalho envolve, portanto, minha participação como aprendiz da prática musical, em contato direto com grupos das cidades de Melo, Rivera e Montevideo, no Uruguai. O segundo refere-se a um trabalho de investigação associado a uma etnografia experiencial de “observação flutuante” (PÉTONNET, 2008) e um contato sensível baseado nas experiências de “afetação” (FAVRET-SAADA, 2005) vividas durante os desfiles de llamadas em Montevideo e Melo. As situações vivenciadas em campo exigem-nos um esforço para conjugar a dimensão simbólica e imaginária das formas expressivas do candombe à abordagem ecológica da aprendizagem de Ingold (2010, 2015), centrada nas habilidades, na “educação da atenção”, nos fluxos de movimento e na qualidade rítmica do ambiente.

PALAVRAS-CHAVE: GESTO; APRENDIZAGEM; TAMBORES DE CANDOMBE.

A aprendizagem é um elemento importante das relações sociais e em diversas situações pode ser tomada como objeto de análise, para além das instituições formais de ensino. O modo como experimentamos o mundo e as relações sociais está marcado por um interesse educativo que orienta nosso trajeto biográfico e constitui aquilo que somos. Assim, cultura e aprendizagem são processos indissociáveis e constituem-se a base sobre a qual se fundam as sociedades humanas (BRANDÃO, 2002). Entretanto, se temos um mínimo de conhecimento sobre como ocorrem os processos de aprendizagem nas instituições educacionais, pouco sabemos sobre como a aprendizagem ocorre na vida cotidiana, em que não há intencionalidade prévia e explícita na condução das práticas. Desse modo, ao apresentar este trabalho, trilho alguns possíveis caminhos para pensar as formas expressivas da aprendizagem mediada por tambores, desde o contexto de uma manifestação cultural-musical de rua, considerada hoje um símbolo da identidade nacional uruguiaia: o candombe.

Mais do que um ritmo musical, o candombe é uma prática social profundamente enraizada na vida coletiva de parte importante da população do Uruguai, espe-

cialmente das famílias e comunidades negras dos bairros Sur, Palermo e Cordón, em Montevideo. Historicamente, portanto, está associado às culturas de matriz africana presentes no país e às formas de sociabilidade originadas nos antigos *conventillos*¹ do bairro Sur. Daí resulta sua característica expressiva, comunitária e politicamente vinculadora. As llamadas de tambores são reconhecidamente momentos rituais e festivos com fortes conotações simbólicas e alegóricas, uma mistura de elementos sagrados e profanos. As origens do candombe marcam, portanto, as “*ocasiones en que los africanos ejecutaban sus danzas nacionales y recreaban, espiritual y simbólicamente, sus sociedades de origen*” (FERREIRA, 1997, p. 36). Os desfiles de llamadas envolvem um cortejo pelas ruas, com tambores, dança, coreografia, figuras tradicionais, indumentárias e símbolos ancestrais. Como se pode notar, são experiências culturais populares que exigem de seus participantes o envolvimento numa rede de relações comunitárias e o desenvolvimento de habilidades técnicas, rítmicas e corporais. O objetivo geral da pesquisa em andamento é acompanhar situações de aprendizagem dos toques de tambor no contexto social do candombe afro-uruguio, tendo como foco perceptivo as ambiências visuais e sonoras, as performances rituais e os gestos do aprender. A parte musical e percussiva do candombe é formada por três tambores distintos em aparência, nomes e sonoridades: tambores chico, repique e piano.

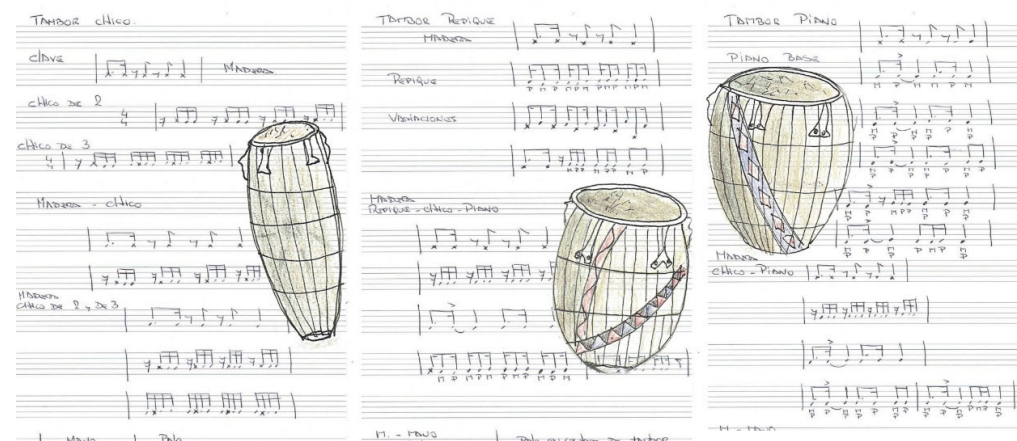


Figura 1. Tambor chico, repique e piano desenhado à caneta e lápis, com partituras feitas por Guillermo Ceballos.

1 Muito frequente em diversos países sul-americanos no início do séc. XX, os *conventillos* são como albergues precários de pequenas dimensões e com espaços de uso comum, compartilhados por diversas famílias.

Apresento brevemente as características de cada um. O tambor piano (à direita no desenho acima) possui o som mais grave e é considerado o baixo, o “*tambor mayor*”, maior em tamanho e importância. Há, no mínimo, três bases diferentes de toques para o piano, que têm a ver com as características de cada bairro ou região de Montevideo: toques de *Ansina* (Barrio Sur e Palermo, toque acelerado), *Cuarreim* (Barrio Sur, toque cadenciado) e *Cordón* (super acelerado). O tambor *chico* (à esquerda na Fig. 01), como o próprio nome indica, é o menor dos três tambores. É o soprano, tem um som agudo e forte; é o responsável pela métrica do conjunto. Caracteriza-se pela constância, pois não varia muito o estilo de toque (há o *chico* comum ou liso e o *chico* repicado). Sua importância é fundamental para “segurar” e não deixar cair o ritmo da *cuerda* (conjunto formado pelos três tambores, no mínimo). Por fim, o tambor *repique* (ao centro, na Fig. 01) é o contralto, responsável pela improvisação e por ditar a velocidade do toque, promovendo uma interação comunicativa complexa entre os tocadores. Sua afinação está a meio termo entre o grave e o agudo.

Minha inserção na cultura do candombe começou mais profundamente em 2015, a partir do envolvimento em projetos e ações sociais e culturais promovidas pelo Ponto de Cultura Pampa Sem Fronteiras, na cidade de Bagé-RS. Um desses projetos é o *Tambores sem Fronteiras*, por meio do qual conseguimos adquirir nove tambores e, assim, formar um grupo de tamborileiros(as) que realiza apresentações musicais para a população bajeense, na Sociedade Uruguia e em diversos outros espaços da cidade. O projeto visa divulgar e consolidar a prática do candombe em Bagé, a partir da perspectiva transfronteiriça, em contato direto com grupos e comparsas do Uruguai. Desde então venho passando por um processo de aprendizado e iniciação à cultura do candombe, tanto no seu aspecto musical (aprendendo os toques, a história e as dramatizações de seus personagens), como nas suas dinâmicas culturais e formas de socialidade, tendo como parceiros os candomberos das cidades uruguiaias de Rivera (Fred Parreño, Nahuel Dutra e Carlos Dutra), Melo (Andrés Falero) e Montevideo (Guillermo Ceballos).

A pesquisa abrange, assim, três dimensões que não podem ser pensadas separadamente. A primeira é a minha condição de aprendiz da prática musical dos tambores de candombe; a outra é a de agente cultural de um Ponto de Cultura; e, por fim, a de pesquisador, que remete, inevitavelmente, a um trabalho de investigação associado a uma etnografia experiencial de “observação flutuante” (PÉTONNET, 2008) e um contato sensível baseado nas experiências de “afetação” (FAVRET-SAADA, 2005) vividas durante as saídas de tambores nos desfiles de *llamadas*. Ao aliar esse triplo papel estou ciente de que o pesquisador passa a ser também parte integrante da própria pesquisa que realiza (MAUSS, 2015). Até o momento,

foi produzido em campo um conjunto de materiais de pesquisa, o qual envolve fotografias, vídeo, gravações de toques e outras ambiências sonoras, desenhos, colagens e fotomontagem. Esse material é fruto de observações, conversas com interlocutores, participações em oficinas realizadas nas três cidades citadas acima, apresentações musicais em Bagé, bem como a participação nos desfiles de *llamadas* do carnaval de Montevideo e Melo, em 2018.

Gesto e Aprendizagem

As técnicas de aprendizagem no candombe, muitas vezes entendidas como formas de transmissão cultural, permanecem ainda um tema pouco estudado (BRENA, 2015). As pesquisas recentes apontam para esse fato (BRENA; PICÚN; RUIZ, 2015). No candombe ninguém ensina nada a ninguém, porque não é algo ensinável². Conforme relato de “Lobo” Núñez, “*acá en mi casa se tocaba, yo aprendí con mis primos. Todos aprendimos, enseñar no te enseña nadie.*” (BRENA, 2015, p. 154). Aprender de ouvido, aprender olhando, aprender fazendo são expressões que aparecem com frequência. Trata-se, portanto, de um conhecimento que alia técnica, “dom” (MAUSS, 2015), prática, gesto, performance, observação e o fazer junto; e que está, fundamentalmente e, inserido em certas tradições expressivas da cultura afro-uruguiaia. Ferreira entende essa tradição desde uma perspectiva cultural afro-atlântica e situa a música e a dança como sendo as produções afro-descendentes que mais resistiram e tiveram continuidade nas Américas (FERREIRA, 2001, p. 43). Numa aprendizagem mediada por tambores, seria importante levarmos em consideração algumas características musicais que perpassam os sistemas simbólicos musicais da cultura candombera, conforme Ferreira (2001): sistema de perguntas de respostas; dimensão cenestésica que exclui aspectos cognitivos; e a lógica rítmica não europeia, ou seja, o ritmo sincopado.

As situações vivenciadas em campo exigem-nos um esforço para conjugar a dimensão imaginária e cosmológica do candombe – que remete à perspectiva cultural afro-atlântica (FERREIRA, 2001) – à abordagem ecológica da aprendizagem de Ingold (2010, 2015), centrada nas habilidades, nos gestos e jeitos de fazer as coisas, na “educação da atenção”, nos fluxos de movimento e na qualidade rítmica do ambiente. Portanto, a pesquisa adota distintas análises teóricas e epistemológicas, envolvendo relações entre percepção, imaginação e ações performáticas do aprender.

2 Ver testemunho oral de Olivera Chirimini e Angélica Avelino em Ruiz (2015, p. 60 e 61).

A noção de “habilidade” é entendida aqui no sentido dado por Ingold (2000, 2015): o desempenho de um gesto que produz o acoplamento íntimo entre percepção e ação, bem como a sinergia entre o profissional, a ferramenta/instrumento e o material (*Idem*). Nesse caso, a habilidade e a destreza necessárias para a aprendizagem dos toques dos tambores demandam uma conjunção (sinergia) entre tambor, posturas corporais, uso do *palo* (baqueta) e *talín* (faixa de couro amarrada ao corpo e aos tambores), o ato de caminhar com o tambor³ e o movimento de braços e mãos. Cada batida ou cada ritmo pode ser percebido dentro de um movimento gestual, que fornece a qualidade rítmica do toque, como observei no exemplo do tambor *chico* durante as *llamadas* em que participei como tamborileiro. O gesto é importante, mas não é algo anterior à prática; ele se ajusta com o tempo, no momento mesmo da repetição e do movimento.

No processo de aprendizagem de uma habilidade, o ato de “mostrar” e “fazer junto” adquire importância fundamental, conforme demonstrou Ingold (2010). Muitas vezes essas noções estão ausentes nas práticas educativas convencionais das salas de aula, onde as ciências cognitivas predominam. Para as ciências da educação, o aprendizado está associado a um “conteúdo mental” (INGOLD, 2010). Contrariamente a essa perspectiva, o autor afirma que

Mostrar alguma coisa a alguém é fazer esta coisa se tornar presente para esta pessoa, de modo que ela possa apreendê-la diretamente, seja olhando, ouvindo ou sentindo. Aqui, o papel do tutor é criar situações nas quais o iniciante é instruído a cuidar especialmente deste ou daquele aspecto do que pode ser visto, tocado ou ouvido, para poder assim ‘pegar o jeito’ da coisa. Aprender, neste sentido, é equivalente a uma ‘educação da atenção’. (INGOLD, 2010, p. 21)

Grande parte das minhas escolhas em praticar os toques de tambor e mergulhar na cultura do candombe é motivada pelo argumento de Ingold. “Pegar o jeito da coisa” não equivale somente a uma questão de competência, mas também de fazer com que a coisa se torne presente para o aprendente, de modo que haja uma relação direta entre a pessoa e a substância da sua aprendizagem. Diferentemente da educação por transmissão de informações, Ingold (*idem*, p.21) fala da importância da cópia e do “redescobrimto dirigido”, um misto de “imitação e improvisação”.

3 Além de saber tocar, meus interlocutores insistem que o importante também é saber caminhar com os tambores. Aprender a caminhar é tão importante quanto a aprendizagem dos toques e, inclusive, deve ser a primeira tarefa do aprendiz. Esse dado faz muito sentido se pensarmos que o passo dos tamborileiros corresponde à marcação do tempo musical.

copiar não é fazer transcrição automática de conteúdo mental de uma cabeça para outra, mas é, em vez disso, uma questão de seguir o que as outras pessoas fazem. O iniciante olha, sente ou ouve os movimentos do especialista e procura, através de tentativas repetidas, igualar seus próprios movimentos corporais àqueles de sua atenção, a fim de alcançar o tipo de ajuste rítmico de percepção e ação que está na essência do desempenho fluente. (INGOLD, 2010, p. 21).

Além de habilidades técnicas que abarcam a relação entre ação e percepção, a cultura do candombe está inserida num contexto bastante expressivo, razão pela qual opto também por reconhecer a dimensão performática da aprendizagem. A performance dos tocadores e o caráter espetacular das *llamadas*, sobretudo as do período de carnaval, requerem uma conjunção entre a dimensão perceptual, prática e imaginária. A aprendizagem, nesse caso, não se resume unicamente ao desempenho de habilidades (*skill*) para se tocar os tambores. Considera-se também a constituição do *ethos* candombeiro, resultado de um processo de simbolização que está em jogo no contexto cosmológico do candombe. Em performance ritual, o gesto não aparece unicamente como desempenho físico, mas também em sua teatralidade elementar e em seu valor de exemplo. Nessa abordagem, as formas expressivas ganham repercussão simbólica, um sentido figurado e estético que aciona formas de conduta e existência. Trata-se de um imaginário e uma ética presente nas percepções e ações dos sujeitos sobre essa manifestação musical, o qual se traduz na ideia de que “o candombe é um modo de vida”, frase pronunciada frequentemente por meus interlocutores. Sendo assim, aprender a prática do candombe equivale a estabelecer vínculos e relações de reciprocidade, construir laços junto a grupos comunitários, compartilhar histórias e narrativas mitológicas, envolver-se em lutas políticas antirracistas etc. Em suma, a prática ritual do candombe parece ser solidária de uma aprendizagem que contempla tanto as habilidades técnicas quanto o engajamento em atividades sociais e comunitárias.

Até o momento, várias situações me levam a perceber a importância de uma “educação dos sentidos” baseada nas experiências sensoriais de êxtase coletivo e de uma comunicação indireta, quase inapreensível, entre tamborileiros de uma mesma comparsa. Uma comunicação que se realiza no plano tácito, avessa aos sentidos literais. Por fim, caberia aos propósitos desta pesquisa pensar com mais atenção as relações entre percepção, ação e imaginação simbólica, de modo a poder conjugar a dimensão imaginária do candombe com a abordagem ecológica da aprendizagem de Ingold (2010, 2015). Esse esforço nos levaria, talvez, a entender de forma mais adequada a maneira pela qual as ambiências sonoras e visuais, bem como os instrumentos, corpos, cenários e gestos atuam nas experiências de aprendizagem com tambores.

Referências

- BRANDÃO, C. R. *A educação como cultura*. Campinas: Mercado das Letras, 2002.
- BRENA, V.; PICÚN, O.; RUIZ, V.; MÁRQUEZ, D. *Patrimonio vivo del Uruguay: Relevamiento de Candombe*. Montevideo: MEC, 2015
- FAVRET-SAADA, J. "Ser afetado". Tradução de Paula Siqueira. In: *Cadernos de campo*, n. 13, pp. 155-161, 2005.
- FERREIRA, L. *Los tambores del candombe*. Montevideo: Ediciones Colihue – Sepé, 1997.
- FERREIRA, L. *La música afrouruguaya de tambores en la perspectiva cultural afro-atlántica*. En *Anuario Antropología Social y Cultural en Uruguay*. Montevideo: FHCE / Nordan Comunidad, 2001.
- INGOLD, T. *Da transmissão de representações à educação da atenção*. *Educação*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010.
- INGOLD, T. *Estar Vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*. In: MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. Tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PÉTONNET, C. *Observação flutuante: o exemplo de um cemitério parisiense*. Tradução de Soraya Silveira Simões e revisão de Evelina Maria Cunha Carneiro da Silva. *Antropolítica*, Niterói, n. 25, p. 99-111, 2. sem. 2008.



ERNESTO DE MARCO: MEMÓRIA E PRÁTICA MUSICAL DO ARTISTA

Daniela da Silva Moreira

Mestranda em Música/UFRJ
danieladasilva.moreira@hotmail.com

Resumo: Este trabalho trata de um recorte da pesquisa em andamento “A estética técnico-vocal do barítono Ernesto De Marco para o cancionero em português brasileiro na primeira metade do século XX”, vinculada recentemente ao Projeto de Pesquisa: “A canção brasileira urbana: origens e práticas” do Programa de Pós-Graduação em Música (Mestrado) da UFRJ. Aqui tem-se por objetivo específico o resgate histórico da vida artística e profissional do cantor Ernesto de Marco (1895-1969), lançando um olhar para as questões relativas a memória e prática musical do artista. As informações a seu respeito foram, até o momento, extraídas principalmente de periódicos, acessados por meio da Hemeroteca Digital Brasileira, sendo estes: A Batalha (RJ); A Esquerda (RJ); A Imprensa (RJ); A Rua (RJ); Correio de São Paulo (SP); O Malho (RJ), O Século (RJ); Pharol (RJ); Última Hora (RJ); Correio da Manhã (RJ); e Diário de Notícias (RJ), do período de 1911 até 1969. De Marco, barítono Paulista, fez do Rio de Janeiro palco referencial de sua trajetória artística. Foi membro do corpo de cantores líricos do Theatro Municipal do Rio, bem como integrante de inúmeras outras companhias nacionais de ópera de sua época. Suas atividades, no entanto, não se restringiram à ópera, realizava também recitais solos e coletivos em salões nobres e salas de concerto, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo; foi integrante de trios e grupos vocais; assim como também foi cantor de rádio, participando em programas radiofônicos onde, além de árias de ópera, cantava obras do cancionero nacional e estrangeiro. Esta pesquisa apresenta as informações já reunidas sobre sua trajetória artística, o meio musical onde atuava e o repertório que realizava, além de outros dados importantes, como seu envolvimento na organização da classe dos cantores líricos do Rio de Janeiro da primeira metade do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: ERNESTO DE MARCO; BARÍTONO; MEMÓRIA E PRÁTICA MUSICAL.

Introdução

O presente trabalho trata de um recorte da pesquisa em andamento “A estética técnico-vocal do barítono Ernesto De Marco para o cancionero em português brasileiro na primeira metade do século XX”, vinculada recentemente ao Projeto de Pesquisa: “A canção brasileira urbana: origens e práticas” do Programa de Pós-Graduação em Música (Mestrado) da UFRJ.

Esta pesquisa se enquadra nos crescentes debates dos últimos anos sobre a *performance* vocal no Brasil; assim como nas discussões acerca da prática de repertório e da técnica vocal utilizada para o canto em português brasileiro da primeira metade do século XX. Como apontam Finnegan e Pacheco, hoje visa-se o entendimento musical de uma determinada época, valorizando também os artistas, os universos que envolviam os seus fazeres musicais, os recursos e locais com os quais operavam. No caso da canção, ainda os estudos sobre os diferentes gêneros de canções que eram executados no Brasil, bem como os tipos de emissões vocais diferentes que transcorrem os séculos e períodos musicais se mostram importantes (Finnegan, 2008, p. 2; PACHECO, 2009, p. 294 e 308).

Destes debates surge a justificativa desta pesquisa que visa entender, por meio da prática musical de um interprete brasileiro do início do século XX, como era articulada a música no Brasil da época; o repertório que era apresentado nos teatros, salas de concerto e rádios; e ainda como este era cantado.

O artigo aqui exposto trata de um recorte desta pesquisa, relacionado a sua primeira etapa de investigação, que possui por objetivo específico o resgate histórico da vida artística e profissional do cantor Ernesto de Marco, lançando um olhar para as questões relativas a memória e prática musical do artista. O levantamento do repertório cantado pelo barítono, bem como os meios musicais e locais que atuava, são o foco de estudo no momento.

As informações a seu respeito foram, até o momento, extraídas principalmente de periódicos acessados por meio da Hemeroteca Digital Brasileira. São estes: A Batalha (RJ); A Esquerda (RJ); A Imprensa (RJ); A Rua (RJ); Correio de São Paulo (SP); O Malho (RJ), O Século (RJ); Pharol (RJ); Última Hora (RJ); Correio da Manhã (RJ); e Diário de Notícias (RJ), que compreendem o período de 1911 até 1969.

De Marco e seu universo musical no início do século XX

Ernesto De Marco foi um barítono brasileiro nascido em 25 de dezembro de 1895 em São Paulo e falecido em 25 de abril de 1969 no Rio de Janeiro. Se especializou musicalmente no Brasil e no exterior, chegando a estudar bel canto por alguns anos na Itália com maestros e professores como Beniamino Carelli, e a cantar em alguns teatros italianos como o Theatro Mercadante de Nápoles (A Imprensa, 15.08.1911, p. 4; Diário de Notícias, 26.04.1969, p. 5).

De Marco foi principalmente um “cantor de teatro” que muito se destacou no cenário operístico brasileiro. Também se dedicou ao cenário camerístico, notícias relatam que realizava recitais solos e coletivos em salas de concerto e clubes, em chamadas conferências e festas artísticas da época, onde cantava o repertório de ópera no que hoje chamamos forma de concerto, mas também repertório camerístico e cancionero estrangeiro e nacional. Foi ainda cantor de rádio, participando em programas radiofônicos no período de 1925 a 1961, onde cantava repertório tanto operístico como de canções.

Das notícias até o momento catalogadas, a primeira a informar sobre uma apresentação artística de Ernesto é do jornal carioca A Imprensa de 19 de julho de 1911. O concerto, posteriormente transferido para 15 de agosto do mesmo ano, foi indicado como realizado no Salão Nobre da Associação dos Empregados do Comércio no Rio de Janeiro e como sendo sua primeira apresentação oficial para o

público carioca. Na notícia publicada pelo jornal a Imprensa no dia de sua apresentação, encontra-se uma pequena biografia do cantor, onde já constam uma série de óperas que compunham o repertório do barítono, que este veio a desempenhar inúmeras vezes no recorrer de sua carreira. Entre estas encontram-se listadas, por exemplo, *Rigoletto*, *Aida*, *Pagliacci*, *Tosca*, *Schiavo*, *Guarany*, dentre outras (A Imprensa, 15.08.1911, p. 4.).

Aparentemente sua estreia operística se dá em 1912, no Theatro São Pedro (provavelmente o teatro paulista), com a Companhia Lyrica Italiana. Foram montadas as óperas *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni, e *Palhaços (Pagliacci)* de Ruggero Leoncavallo, que normalmente são apresentadas em conjunto (A Imprensa, 03.05.1912, p. 3.).

A partir de então, podemos conferir nos periódicos sua atuação em doze teatros brasileiros, na sua grande maioria cariocas. Destes constam uma série de importantes palcos de nosso país, como dos Theatros República, João Caetano e claro, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, certamente palco onde De Marco mais cantou. Até o momento as notícias nos expõem que sua primeira apresentação no Municipal do Rio teria sido em 1922, participando nas décadas seguintes em inúmeras temporadas líricas, em montagens de óperas, bem como em outros concertos e recitais realizados neste teatro.

Na tabela abaixo (Tabela 1) consta a lista já catalogada dos teatros brasileiros onde Ernesto se apresentou e os respectivos anos, com a intenção de apresentar um panorama geral dos locais por onde cantou e a trajetória temporal de sua longa carreira vocal. Importante salientar que esta lista não expõe a quantidade de apresentações realizadas em cada local, visto que foram encontradas notícias relatando muitas apresentações em um mesmo ano ou local. A grande maioria se tratam de montagens de óperas, mas algumas também são referentes a outros tipos de espetáculos.

TEATROS BRASILEIROS

	ANOS
1. THEATRO SÃO PEDRO (PROVAVELMENTE SP)	1912; 1915
2. THEATRO POLYTHEAMA	1915
3. THEATRO REPÚBLICA	1915; 1924
4. THEATRO TRIANON	1915
5. THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO	1922; 1927; 1930; 1931; 1932; 1933; 1936; 1937; 1952; 1954
6. THEATRO LYRICO (TEATRO D. PEDRO III)	1924; 1931
7. CINEMA THEATRO CENTRAL	1925
8. THEATRO PHENIX	1927; 1934
9. THEATRO 'GUAHYRA' ('CURITYBA')	1928

10. THEATRO CASINO	1933
11. THEATRO JOÃO CAETANO	1934; 1936
12. THEATRO MUNICIPAL DE 'NICTHEROY' NITERÓI	1933; 1966; 1968

Tabela 1: Teatros brasileiros e respectivos anos onde Ernesto De Marco cantou.

Tendo participado de inúmeras montagens de óperas, conseqüentemente foi integrante e contratado de diferentes companhias líricas de sua época, que realizavam estes espetáculos por todo o país. Além da Companhia própria do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (da qual Ernesto participou das temporadas líricas por longos anos a partir da década de 1930), a Tabela 2 apresenta outras nove Companhias Líricas das quais Ernesto teria sido barítono contratado e os respectivos anos de sua atuação.

Importante destacar sua contratação na Companhia de Walter Mocchi (item 4 da tabela). Mocchi, empresário e agente teatral, foi extremamente importante no início do século XX para o mercado operístico brasileiro. Por muitos anos foi um dos maiores empresários responsáveis pelo gerenciamento das temporadas líricas dos teatros nacionais. Responsável pela vinda de grandes cantores e maestros estrangeiros para o Brasil e a consagração destes, assim como de artistas brasileiros, no cenário operístico nacional (COLI, 2016, p. 180-181).

COMPANHIAS DE ÓPERAS, OPERETAS...

	ANOS
1. COMPANHIA LYRICA ITALIANA	1912
2. COMPANHIA NACIONAL DE OPERETAS E REVISTAS ALVARO COLÁS	1915
3. "TROUPE" LYRICA	1915
4. COMPANHIA WALTER MOCCHI	1922
5. COMPANHIA LYRICA NACIONAL (ORG. ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CANTO)	1923
6. COMPANHIA LYRICA ITALO-BRASILEIRA (DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO)	1924
7. COMPANHIA LYRICA DO THEATRO PHENIX	1927
8. COMPANHIA LYRICA POPULAR DE SÃO PAULO (ORGANIZADA POR REIS E SILVA E MACHADO DEL NEGRÍ)	1928
9. COMPANHIA LYRICA DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ARTISTAS LYRICOS (A.B.A.L.)	1933

Tabela 2: Companhias Líricas de que foi contratado e respectivos anos de atuação.

Temos ainda, registros nos periódicos sobre a sua participação em programas radiofônicos. Isso mostra a sua versatilidade em trabalhar nos diferentes meios de atuação musicais disponíveis da época, tendo participado do início da era do rádio no Brasil, em ascensão nas primeiras décadas do século XX.

A seguir (Tabela 3) estão listados os programas de rádios já catalogados em que teria cantado, a data e o repertório apresentado. Como se pode ver, o repertório

era composto tanto por árias de óperas como música de câmara e cancionero estrangeiro e nacional.

PROGRAMAS DE RÁDIOS	DATA	REPERTÓRIO
1. RÁDIO SOCIEDADE	25.11.1925	BUZZI PECCIA: LOLITA; BIZET: CARMEN - STROFFE DEL TOREADOR
2. RÁDIO MAYRINK VEIGA	04.01.1927	FRANCESCO SANTOLLIQUIDO: L'ASILO CANTA; TOSTI: ULTIMA CANZONE; ROMEU PEREIRA: LA SIGNORA DEL MARE; TUPINAMBÁ: SÓ
3. RÁDIO MAYRINK VEIGA	03.10.1930	(SEM INFORMAÇÃO)
4. RÁDIO EDUCADORA	08.05.1931	(SEM INFORMAÇÃO)
5. RÁDIO MAYRINK VEIGA	24.11.1931	(PROGRAMA DE MÚSICA DE CÂMARA E TEATRAL)
6. RÁDIO MAYRINK VEIGA	31.05.1932	(PROGRAMA DE MÚSICA DE CÂMARA E TEATRAL)
7. RÁDIO CRUZEIRO DO SUL	23.04.1936	PRIMEIRA AUDIÇÃO TRIO CARLOS GOMES (DE MARCO, RENATO MORAES E RUTH VALLADARES) ERNESTO CANTA: GRANDE ÁRIA DO CAMBRO DA FOSCA. (TODAS AS QUINTAS O TRIO CANTA NA RÁDIO PELO CENTENÁRIO DE CARLOS GOMES)
8. RÁDIO CAJUTI	15.12.1936	CARLOS GOMES: LO SCHIAVO, ÁRIA DE IBERÊ
9. RÁDIO MEC	08.12.1961	(RECITAL DE ERNESTO DE MARCO)

Tabela 3: Programas de Rádios e repertório.

Além dos teatros e rádios, a pesquisa em periódicos nos mostra que Ernesto realizou, de 1911 até 1968, inúmeros concertos e conferências em festas artísticas e salas de concerto, principalmente paulistas e cariocas, como no Centro Paulista; Miramar; Palácio de Crystal; Salão da Câmara Municipal do Rio; Salão do Instituto Nacional de Música; do já mencionado Salão da Associação dos Empregados do Commercio; Salão nobre Lyceu de Artes e Offícios; Auditório Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), dentre tantos outros.

Algumas dessas conferências foram realizadas em conjunto com sua esposa, a poetiza Julia César, onde o casal montava programas em que a música e a poesia associavam-se (A Imprensa, 04.11.1911, p. 5).

O Repertório

Ao que indicam as notícias dos jornais, entre os teatros, salas de concerto e programas de rádios, Ernesto De Marco apresentava um repertório composto tanto por obras do cenário operístico como camerístico e cancionero (estrangeiro e nacional). Repertório variado para barítono, chegando a realizar alguns papéis de baixo (que serão apontados adiante). Em relação ao repertório não operístico, os jornais mostram uma tendência a escolha por alguns determinados composi-

res, que são constantes no decorrer de sua prática vocal.

Na década de 1910, Ernesto se apresentou em montagens de *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni, e *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, já referenciado anteriormente. Cantou na Revista “E’ Elle!” de Francisco Gonzaga em 1915 (CORREIO DA MANHÃ, 28.04.1915, p. 4), assim como cantou árias avulsas e repertório não operístico, em eventos diversos. Dessas se pode citar “Cartigiani vil razza” de Rigoletto (Verdi); “Sogno d’amore” de Schiavo (Carlos Gomes); “Votre toast...” de Carmen (Bizet); de Zazá (Leoncavallo) a “Zaza piccola zingarela”; “Chanson Bachique” de Amleto (A. Thomas); “Visian” de Hérodiade (Massenet); “Perdute memorie” de Ballo in maschera (Verdi); e de B. Peccia a canção “Lolita” (A IMPRENSA, 15.08.1911; PHAROL, 19.03.1915; CORREIO DA MANHÃ, 10.02.1914; CORREIO DA MANHÃ, 21.01.1915).

Na década de 1920 já se percebe uma maior participação em montagens de óperas. O barítono participa de representações como *Pagliacci* (Leoncavallo); *Cavalleria Rusticana* (Mascagni); *Rigoletto* (Verdi) como o papel principal; *Tosca* (Puccini); *Barbeiro de Sevilha* (Rossini) como Fígaro; *La Boheme* (Puccini) como Marcello; e *La Traviata* (Verdi) no papel do barítono Germont (CORREIO DA MANHÃ, 10.11.1922; CORREIO DA MANHÃ, 12.03.1924; CORREIO DA MANHÃ, 13.03.1924; CORREIO DA MANHÃ, 26.03.1924; CORREIO DA MANHÃ, 08.07.1927).

As muitas montagens de ópera seguem na década de 1930, grande parte delas apresentadas no Municipal do Rio de Janeiro. Interpretou o personagem Gonzales da ópera *O Guarany* (Carlos Gomes); novamente *Rigoletto* de *Rigoletto* (Verdi); Germont na *La Traviata* (Verdi); Dr. Malatesta em *Don Pasquale* (Donizetti); e foi o Pastor Ruben na montagem *A vida de Jesus* (Assis Republicano) (A ESQUERDA, 11.11.1930; CORREIO DA MANHÃ, 09.04.1937; CORREIO DA MANHÃ, 05.11.1933; CORREIO DA MANHÃ 25.03.1937).

Das óperas de Puccini realizadas nessa década fez o Barão Scarpia em *Tosca*; Consule na *Madame Butterfly*; Jack Rauce em *La Fanciulla del West*; e pelas informações dos periódicos provavelmente interpretou o baixo Talpa em *Il Tabarro* (A BATALHA, 18.11.1933; CORREIO DA MANHÃ, 31.03.1937; CORREIO DA MANHÃ, 30.11.1932; CORREIO DA MANHÃ, 17.11.1932).

Ainda na década de 1930, temos notícias sobre uma representação de trechos da ópera *O Guarany* de Carlos Gomes em português, que seria realizada em 07 de julho de 1936 no Instituto Nacional de Música. As notícias falam da montagem feita sobre a tradução, do original em italiano para o português brasileiro, feita por C. Paula Barros. O evento teria sido promovido pela A.B.A.L., trazendo Ernesto como

o personagem Gonzales (CORREIO DA MANHÃ, 07.07.1936, p. 6). Ainda estamos buscando mais informações sobre a confirmação deste acontecimento, relevante para a história musical e os ideais nacionalistas que envolviam o nosso país nessa época.

Dentre outros, os periódicos nos apresentam no repertório de Ernesto: a Missa de Perosi que o barítono teria realizado junto ao tenor Renato Moraes em 1935 (CORREIO DA MANHÃ, 11.12.1935, p.7); e ainda o oratório Judas Machabeu (sic) de Haendel regido por Villa-Lobos em 1936 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CORREIO DA MANHÃ, 17.11.1936, p. 7).

As notícias dessa década encerram em 1938 com um recital de outro cantor onde Ernesto teria feito uma participação. Além de trechos e árias de óperas que normalmente cantava, consta a apresentação das canções (que também realizava nas rádios): “Tristezza Crepuscolare” de Santoliquido; “Canção da Guitarra” de Tupynambá; “Pecché” de Gaetano Enrico Pennino; e de Tosti “Ultima Canzone” e “Ninna-Nanna” (CORREIO DA MANHÃ, 07.06.1938, p. 8).

Até o momento não houveram catalogações de apresentações na década de 1940. Sobre 1950, destaca-se a informação de que participou da montagem de La Traviata em 1954, desta vez realizando o papel do baixo Marquês d’Obigny (ULTIMA HORA, 01.06.1954, p. 3).

Mesmo na década de 1960 De Marco ainda atuava como cantor. Algumas notícias indicam que fez algumas participações em recitais coletivos, cantando trechos de obras operísticas consagradas de seu repertório. Sua provável última apresentação teria sido em 16 de novembro de 1968 no Auditório do Instituto Nacional de Educação de Surdos no Rio de Janeiro, concerto realizado juntamente com a soprano Maria Clara e tenor Fernando Garcia. No repertório consta apresentação de “música de câmara, canções, romanzas, duetos e trechos de ópera” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 16.10.1968, p. 3).

Conclusões

De acordo com os periódicos, fontes primárias dessa pesquisa, podemos entender que Ernesto De Marco possuiu uma prática musical variada e foi um cantor de extensa prática vocal. Com as informações coletadas é possível intuir sua significativa carreira como barítono, que inicia oficialmente no Brasil aos 16 anos, cantando até 1968, meses antes de sua morte, com 73 anos.

Artista versátil no que tange a utilização dos meios de atuação musicais dispo-

níveis de sua época, foi cantor de ampla carreira teatral, também ligado ao ambiente de câmara, os salões nobres, engajado às associações da sociedade e as rádios. Foi ainda diretor de espetáculos artísticos e professor de canto no final de sua vida, informações não abordadas neste momento, mas importantes de serem relatadas e melhor investigadas em pesquisas futuras.

Encerrando este recorte, visão inicial da prática musical deste artista, temos indícios primeiros sobre a carreira e o meio musical deste intérprete brasileiro, que serão base para a continuação desta pesquisa e dos aprofundamentos acerca do universo da canção e da prática vocal que envolvem Ernesto e a música no Brasil do início do século XX.

Referências

COLI, Juliana Marília. O negócio da arte: as influências da gestão e organização italiana na ópera lírica em São Paulo. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 173-192, dez. 2016.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: O texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Faperj, 2008.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da corte de D. João VI*. São Paulo: Annablume, Fapesp, CESEM, 2009.

Periódicos:

A BOHEMIA, hoje, no Phenix. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 08 jul. 1927.p. 8.

A COMÉDIA no teatro municipal. *Ultima Hora*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1952.p. 6.

A COMPANHIA Lyryca no Casino. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1933.p. 4.

A ESTRÉA da Companhia Lyrica Nacional do Municipal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1937.p. 8.

A ESTRÉA do barytono De Marco no Guarany. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01 set. 1933.p. 7.

A ESTRÉA do barytono De Marco no Rigoletto. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 02 jul. 1927.p. 8.

A OPERETA Viuva Alegre, sexta-feira em festa artistica de Pedro Celestino. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 jun. 1936.p. 7.

ANNIVERSARIO da morte de Puccini e a Tosca hoje no João Caetano. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1934.p. 6.

APRESENTAÇÃO das escolas do Municipal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1932.p. 7.

AS IRRADIAÇÕES de hoje - Mayrink Veiga. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 nov. 1931.p. 8.

AS IRRADIAÇÕES de hoje - Radio Educadora. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 08 mai. 1931.p. 7.

AS PRIMEIRAS de hontem - Pagliaci e Cavalleria Rusticana, no Municipal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1922.p. 4.

CENTENÁRIO de Carlos Gomes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1936.p. 5.

CENTRO Paulista. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1936.p. 6.

CINEMA Theatro Central (Reclame). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1925.

COM DESTINO a Curityba. *A Esquerda*, Rio de Janeiro, 03 abr. 1928.p. 4.

COMO o instituto dos professores públicos e particulares comemorou o seu aniversario. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 nov. 1936.p. 6.

COMPANHIA Alvaro Colás. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1915.p. 4.

Companhia Lyrica Italiana. *A Imprensa*, Rio de Janeiro, 03 mai. 1912.p. 3.

COMPANHIA Lyrica Nacional. *A Rua*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1923.

CONCERTO de arte lyrica. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 27 out. 1934. p. 5.
CONCERTO de despedida do tenor Manoel Raposo. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 26 dez. 1928.p. 5.
CONCERTO Del Negri e Ernesto De Marco. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 07 jun. 1938.p. 8.
CONCÉRTO vocal. Diario de Noticias, Rio de Janeiro, 16 out. 1968.p. 3.
Concerto. A Imprensa, Rio de Janeiro, 15 ago. 1911.p. 4.
CONCERTO. A Imprensa, Rio de Janeiro, 19 set. 1911.p. 9.
CONFERENCIA concerto. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 23 dez. 1922.p. 7.
Conferencias. A Imprensa, Rio de Janeiro, 04 nov. 1911.p. 5.
CONFERENCIAS. Pharol, Rio de Janeiro, 12 mar. 1915.
CONFERENCIAS. Pharol, Rio de Janeiro, 19 mar. 1915.
DEPARTAMENTO de Propaganda do Brasil. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15 dez. 1936.p. 14.
ESPECTACULO das escolas de canto do Theatro Municipal. Correio da Manhã, Rio de Janeiro. 05 nov. 1933.p. 7.
ESPECTACULO de apresentação das escolas do theatro municipal. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 27 nov. 1931.p. 5.
ESPECTACULO lyrico no Municipal. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 06 nov. 1936. p. 7.
ESPECTACULOS das escolas de canto do municipal. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 04 nov. 1933.p. 8.
IRRADIAÇÕES de hoje da Radio Sociedade – Concerto. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 25 nov. 1925.p. 7.
LA FANCIULLA del West pelas escolas do municipal. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 30 nov. 1932.p. 7.
MAYRINK Veiga. A Esquerda, Rio de Janeiro, 03 out. 1930. p. 3.
MAYRINK Veiga. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 04 jan. 1927.p. 7.
MORREU o barítono De Marco. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 26 abr. 1969.p. 5.
NOITE lyrica do barytono Ernesto De Marco e tenor Luiz Cadorniz. A Batalha, Rio de Janeiro, 29 jan. 1931.p. 4.
NOITE lyrica, em Nictheroy. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15 fev. 1933.p. 8.
O ANNIVERSARIO da morte do maestro Giovanni Giannetti. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 11 dez. 1935.p.7.
O BARBEIRO de Sevilha no Republica. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 26 mar. 1924.p.5.
O CONCERTO da Associação Brasileira de Artistas Lyricos. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 07 jul. 1936.p. 6.
O ESPECTACULO de gala do dia 15 do corrente. A Esquerda, Rio de Janeiro, 11 nov. 1930.p. 4.
O ORATORIO Judas Machabeu de Haendel, no Municipal. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 17 nov. 1936.p. 7.
PETROPOLIS. A Imprensa, Rio de Janeiro, 24 fev. 1912.p. 6.
RÁDIO - Ministério da Educação. Diario de Noticias, Rio de Janeiro, 08 dez. 1961.p. 2.
RADIO Sociedade Mayrink Veiga. A Batalha, Rio de Janeiro, 31 mai. 1932.p. 4.
RECITAL do barytono Ernesto de Marco. A Batalha, Rio de Janeiro, 06 jul. 1933.p. 4.
RIGOLETTO, por artistas nacionaes, no Municipal. A Rua, Rio de Janeiro, 15 nov. 1927.p. 3.
SÃO Paulo. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 10 fev. 1914.
SELEÇÕES de óperas em Niterói. Diario de Noticias, Rio de Janeiro, 30 jun. 1966.p. 3.
TEMPORADA lyrica nacional. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 31 mar. 1937. p. 8.
TEMPORADA popular de opera lyrica, no João Caetano. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 17 nov. 1934. p. 5.
THEATRO João Caetano (Reclame). Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 18 nov. 1934.p. 13.
THEATRO Lyrico (Reclame). Correio da Manhã, Rio de Janeiro 13 mar. 1924.p. 7.
THEATRO Lyrico (Reclame). Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 12 mar. 1924.p. 6.
THEATRO S. Pedro (Reclame). O Seculo, Rio de Janeiro, 14 dez. 1915.p. 3.
THEATROS – Trianon. Correio da Manhã, Rio de Janeiro. 30 jul. 1915.p. 5.
TOSCA no Municipal de Niterói. Diario de Noticias, 09 jun. 1968.p. 3.
TRAVIATA (Reclame). Correio Paulistano, São Paulo, 21 out. 1922.p. 10.
TRAVIATA, em última récita. Ultima Hora, Rio de Janeiro, 01 jun. 1954.p. 3.
UMA BELLA festa de caridade em benefício do Salario (sic) Atlantico. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 03 jul. 1936.p. 5.



BAILE DE CASAIS EM SESMARIA: O PRIMEIRO “TOQUE” DE UMA ETNOGRAFIA MUSICAL POMERANA PROPRIAMENTE DITA

Danilo Kuhn Silva

Doutorando/UFPel
danilokuhn@yahoo.com.br

Resumo: A colônia São Lourenço, localizada no interior do município de São Lourenço do Sul, estado do Rio Grande do Sul, Brasil, foi uma colônia particular alemã fundada em 1858, formada majoritariamente por imigrantes pomeranos (CERQUEIRA, 2010, p. 873) – grupo étnico originário da Pomerânia, território pertencente hoje uma parte à Alemanha e outra à Polônia (HAMMES, 2014, p. 204-205). No contexto musical desta comunidade de descendentes de pomeranos destaca-se o Musical Boa Esperança, primeiro conjunto a compor e gravar músicas em pomerano na região. Uma pesquisa etnomusicológica (SEEGER, 1992) realizada no âmbito do curso de Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPel (tese, em andamento) e através da inserção do pesquisador enquanto músico (bandoneonista) na referida bandinha permitiu-lhe observar o contexto musical pomerano da Serra dos Tapes – sul do Rio Grande do Sul – de dentro. O presente trabalho intenta ressoar a primeira participação do pesquisador junto ao conjunto em sua etnografia musical pomerana propriamente dita (após o período pré-etnográfico), em 30 de abril de 2016, um baile de casais na localidade de Sesmaria, distrito de Harmonia, 4º distrito do município de São Lourenço do Sul, zona rural: os preparativos para o toque¹, a negociação com a bandinha para a entrada em campo, o itinerário, os procedimentos etnográficos, e a apresentação e a análise dos dados obtidos na pesquisa de campo. Destacam-se o papel do bandoneon como instrumento considerado tradicional na música pomerana local, o atrelamento da música à dança (animação do baile, organização das danças tradicionais polonesa e dança da vassoura), bem como o hibridismo latente (CANCLINI, 2011), onde convivem e interagem elementos da música alemã/pomerana, da música gaúcha e da música sertaneja brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: POMERANOS; MÚSICA; ETNOGRAFIA.

Os pomeranos na Serra dos Tapes

A historiografia aponta a origem eslava (WILLE, 2011, p. 16) dos pomeranos, considerados, mais especificamente, descendentes do povo *wende* (COSTA, 2007, p. 36), pagãos que tinham como divindade principal um deus de três cabeças chamado *Triglav*². O nome da região da Pomerânia – em alemão, *Pommern* – provém do eslavo *Po-Morje*, que significa terra ao longo do mar (SALAMONI, 1995, p. 17). O processo de cristianização dos pomeranos³ teve início com as viagens missioná-

1 Termo utilizado pela bandinha para se referir às suas apresentações nos eventos coloniais.

2 De acordo com o P. C. Maltzahn, os pomeranos acreditavam em deuses que se manifestavam na natureza (animismo). Além dos deuses maiores – o maior Deus dos pomeranos era Triglav, cujo templo se situava na cidade de Stettin –, havia também deuses menores que eram adorados através de animais, árvores, matas, riachos e lagos existentes na Pomerânia (P. C. MALTZAHN, 2011, p. 84).

3 Essa cristianização foi, evidentemente, católica. A luteranização da Pomerânia, de acordo com Seibel (2010), começou a partir do ano de 1534, quando a Assembleia de Treptow

rias do prelado Otto de Bamberg em 1124 e 1128 (SEIBEL, 2010, p. 69), e o processo de germanização, para além dos assentamentos de populações germânicas na região – que era de baixa densidade demográfica – oriundos da cristianização e da abertura das fronteiras pomeranas para o comércio e para a cultura germânica que disto resultou, se acirra a partir de 1400 em virtude da oficialização da língua alemã na região da Pomerânia (P. C. MALTZAHN, 2011, p. 85), uma região de amplas e férteis planícies na costa do mar Báltico, pertencente hoje uma parte à Alemanha e outra à Polônia, e que passou por constantes invasões e disputas de território.

A emigração pomerana para o Brasil inicia-se em meados do século XIX (LANDO; BARROS, 1976, p. 9). Quanto ao Rio Grande do Sul⁴, de acordo com Podewils (2011, p. 6), prevaleceu a colonização oficial, organizada pelo governo, e que instalou importantes núcleos coloniais baseados na pequena propriedade em distintas áreas desocupadas do Estado. No entanto, a colonização de iniciativa privada, organizada por empresários particulares, em parceria com latifundiários, também buscava angariar trabalhadores rurais para fixá-los à terra com o propósito de formar colônias para produzir alimentos. A ação de um empresário alemão, Jacob Rheingantz, e a contribuição de seu sócio na empresa colonizadora, José Antônio de Oliveira Guimarães (fazendeiro de origem luso-brasileira estabelecido na região), foram fundamentais para o agenciamento da vinda dos imigrantes e sua fixação nas terras da Serra dos Tapes⁵ (COARACY, 1957, p. 23), fundando, em 1858, em terras do município de Pelotas – área que hoje se encontra no município de São Lourenço do Sul (fundado no ano de 1884) –, a colônia particular São Lourenço (PODEWILS, 2011, p. 7), formada majoritariamente por imigrantes pomeranos (ibid., p. 15).

Uma (pré)etnografia musical pomerana

A etnografia musical mostra-se uma ferramenta interessante para se perscrutar os meandros da música pomerana, haja vista que é considerada:

ordenou a implantação da doutrina de Lutero, efetivada por Johannes Bugenhagen, também chamado de Pomeranus (SEIBEL, 2010, p. 70)

4 A imigração germânica no Rio Grande do Sul teve início em 1824, por ocasião da colônia São Leopoldo (WILLEMS, 1980, p. 71).

5 Na geografia política atual, a zona colonial situada sobre a Serra dos Tapes distribui-se entre os municípios de São Lourenço do Sul, Turuçu, Pelotas, Arroio do Padre, Canguçu, Capão do Leão e Morro Redondo (CERQUEIRA, 2010, p. 872).

(...) uma abordagem descritiva à música que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é o escrito sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. (SEEGGER, 1992, p. 90)

Sob esta abordagem, a música pomerana sai de dentro da moldura (por vezes fria) da partitura e do universo restrito do mero registro através da tradição oral para ganhar corpo e voz no fazer musical da comunidade. Neste sentido, o conjunto musical Musical Boa Esperança, primeiro conjunto a cantar e compor e gravar músicas em pomerano na região, habilitou-se como importante objeto de estudo e seu aval oportunizou minha observação participante enquanto pesquisador/musicista – na qual empreguei minha performance musical. Por conta da pesquisa de doutorado, tive a oportunidade de observar o contexto musical pomerano da Serra dos Tapes de dentro, tocando bandoneon⁶ com o Boa Esperança em casamentos, bodas, confirmações, festas de comunidade e bailes de sócios e de casais.

Em 29 de março de 2007 comecei a trabalhar como professor de Educação Artística na Escola Municipal de Ensino Fundamental Germano Hübner, no distrito de Santa Tereza, interior do município de São Lourenço do Sul, no estado do Rio Grande do Sul. Pude notar em pouco tempo que a maioria dos alunos era de origem pomerana, o que se revelava, além de por traços físicos, pelo idioma. Meu envolvimento docente culminou na criação do Projeto Pomerando no ano de 2010, onde eu propunha uma padronização simplificada da escrita do pomerano, língua utilizada apenas oralmente na comunidade do entorno da escola, em contrapartida aos ensinamentos dos alunos: eles me ensinavam o idioma (através de trabalhos pré-elaborados por mim) e eu os ensinava a escrevê-lo. Assim, em 2012 lançamos o livro *Projeto Pomerando: língua pomerana na escola Germano Hübner* (KUHNSILVA, 2012), o qual apresenta a proposta de escrita, com palavras divididas por classes gramaticais e conjugações verbais.

Já em 2013, o projeto ampliou-se no sentido de registrar, catalogar e analisar músicas, contos e brincadeiras tradicionais pomeranas. Primeiramente, por meio da padronização da escrita, pude, enfim, analisar duas canções tradicionais registradas em 2008 através do senhor Leopoldo Klug⁷, a partir de demanda do pro-

6 Instrumento musical representativo da música alemã/pomerana na região, haja vista seu uso vinculado a esta música e seu status na comunidade, verificado durante a pesquisa.

7 In memoriam.

jeto Canto Coral nas Escolas, do qual fui coordenador. Posteriormente, em 16 de abril de 2013 registrei, através de gravações em vídeo, três canções tradicionais, uma brincadeira e um conto pomerano na residência da aluna Talia Heller Rehbein e, em 23 de setembro de 2013 entrevistei o músico e compositor Almiro Hörnke, integrante da bandinha⁸ Musical Boa Esperança, quando o mesmo me forneceu gravações de suas músicas autorais em pomerano. Soma-se a isto o envio, e posterior aprovação, de proposta para o Programa Federal Mais Cultura nas Escolas, atrelada ao Projeto Pomerando, a qual possibilitou o registro deste material em CD (KUHNSILVA, 2014).

Em 2014, com a liberação da primeira parcela do apoio do Mais Cultura, destinada à gravação e promoção do CD, começaram as gravações das canções populares autorais do Boa Esperança, bem como a gravação das duas canções registradas em 2008 e também das canções, contos e brincadeiras registradas em 2013. Neste interim, surgiu a possibilidade e a oportunidade de eu tocar bandoneon juntamente com o Boa Esperança, pois estava previsto na proposta do Projeto Pomerando para o Mais Cultura que haveria apresentações musicais para a comunidade com o material do CD.

Tal (pré)etnografia musical pomerana, balizada no Projeto Pomerando, avalizada pela bandinha, e sustentada pela discussão metodológica e teórica acerca da etnografia e da Etnomusicologia, apontou-me caminhos para o prosseguimento (e aprofundamento) de minha pesquisa, mostrando-se uma ferramenta oportuna para preparar a terra, tornar o campo propício para empreender-se uma etnografia musical propriamente dita.

Começando o ano de 2016, após o período (pré)etnográfico e de contatos e acertos com Miro, líder do Musical Boa Esperança, pude dar início, finalmente, a uma etnografia musical pomerana propriamente dita, através de minha inserção, enquanto músico (bandoneonista), na referida bandinha, para bem de observar o contexto musical pomerano da Serra dos Tapes de dentro – uma observação participante, empregando minha própria performance ao bandoneon, instrumento tradicional alemão/pomerano na região. Com intenção de durar um ano, a pesquisa de campo estendeu-se ao longo de 2016 e teve ainda um evento em 2017, perfazendo um total de 14 eventos com a bandinha (1 baile de casais, 5 casamentos, 1 boda de prata, 2 confirmações, 1 ensaio, e 4 festas de comunidade).

8 Como são popularmente conhecidos na região os grupos de música alemã/pomerana (HAMMES, 2010, vol. 3, p. 54-55).

A seguir, sumário os aspectos relevantes diagnosticados em meu primeiro toque com a bandinha Musical Boa Esperança⁹, um baile de casais na localidade de Sesmaria, interior do município de São Lourenço do Sul, os primeiros acordes de minha etnografia da música pomerana do sul do sul do Brasil.

Baile de casais em Sesmaria – 30/04/2016

Através de contato telefônico com Miro, líder do Musical Boa Esperança, realizado duas semanas antes do baile de casais em Sesmaria, ficou acordado que eu poderia circular pela festa durante o toque, a fim de observar o evento a partir das propostas de análise de performance e etnografia da música de Anthony Seeger (1992). Contudo, ele gostaria que eu tocasse bandoneon para a bandinha não somente nas músicas cantadas em pomerano, tal sucedera até o momento, mas também algumas músicas solo ao instrumento. O bandoneon tornara-se o diferencial da bandinha, e Miro apostava nisso, pois nenhum outro conjunto da região contava com esse instrumento à sua disposição, o que poderia garantir novos toques. Nas palavras de Miro: “Mas, e tu não toca umas músicas solo no bandoneon? Fica bonito” (Audiário de campo, inserção nº 1 [pré-áudio], 30/04/2016, 14h46min). Minha performance ao bandoneon consistia, portanto, em um retorno musical à etnografia. Para Carvalho da Rocha e Eckert (2008), a maioria das etnografias estreia com um processo de negociação do(a) pesquisador(a) com indivíduos e/ou grupos que pretende estudar, transformando-os em parceiros de seus projetos de investigação (ROCHA; ECKERT, 2008, p. 9). Para que eu pudesse iniciar o trabalho de campo atrelado a essa tese, fez parte do processo de negociação com Miro, líder do Musical Boa Esperança, um maior aproveitamento, por parte da bandinha, de minha performance ao bandoneon.

Para amenizar a dicotomia pesquisador/pesquisado (RICE, 1994, p. 64), etnograficamente ajudei a bandinha a descarregar e montar seu equipamento: pesadas caixas de som, peças de bateria, estrado de madeira para a mesma, pedestais, instrumentos, tudo de mão em mão, a quatro, oito mãos, trabalho em conjunto. Para além do repertório que eu havia preparado, o pessoal pediu-me para que eu

9 À época, a formação do Boa Esperança era a seguinte: Almiro Hörnke (proprietário, guitarrista, cantor, compositor; vulgo Miro, ou Fóta Krúiha); Egon Hörnke (baixista, sócio-proprietário, irmão de Miro), Volnei Hörnke (baterista, irmão de Miro, vulgo Neiki), Eno Hartwig (trombonista, vulgo Pino), Rudinei Hartwig (piston, ou, dito de outra forma, trompete, irmão de Pino), Félix Tessmann (piston, sax, teclado e gaita), além dos ajudantes Rodrigo Hörnke (filho de Miro, piston e, às vezes, bateria), Otto Tessmann (piston) e Rafael Hörnke (filho de Egon, contra-baixo, e ajudava com o som e com o equipamento, assim como Rodrigo e Otto).

tocasse também uma música gaudéria¹⁰, uma vaneira (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 56-59). A referida canção – a qual eu estava tentando aprender, tocando em um canto do salão, quando fui surpreendido por Neiki, o baterista, que me disse gostar muito da mesma e daquele gênero musical – chamava-se *João Balaio*, na nomenclatura da bandinha, mas eu a conhecia como *Fica amor*¹¹, em outra versão. O pedido para que eu tocasse João Balaio partiu de Neiki, e foi corroborado por Miro. Fazia parte, então, do contexto musical da bandinha, certo hibridismo¹² (CANCLINI, 2011), haja vista o fato de tocarem uma música com ritmo de vaneira, um gênero musical gaúcho, em festas pomeranas, onde a maior parte das músicas são polcas e valsas – o Boa Esperança também toca muitos chotes, um gênero musical que, embora oriundo da Europa, é amplamente utilizado na música gaúcha (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 51-53) –, considerados gêneros musicais étnicos, característicos das comunidades de ascendência alemã/pomerana. A bandinha iniciou o toque por volta das 22h30min tocando músicas instrumentais, em sua maioria chotes, marchinhas (polcas), valsas, e algumas vaneiras, soladas majoritariamente pelos sopros (trompetes e trombone), em alternância com o teclado, uma troca de papéis que já soava bastante usual naquele contexto musical. Logo depois, o repertório passou por músicas cantadas, quase todas polcas. Vez em quando, contudo, a apresentação do conjunto era interrompida por alguma manifestação cultural que servia de atrativo, sendo que a primeira delas foi a dança polonesa, na qual o salão lotou e que se configura, segundo Menasche e Schmitz (2009), em uma dança “em que um casal vai à frente e os demais repetem seus movimentos” (MENASCHE; SCHMITZ, 2009, p. 176), tendo se originado, de acordo com o *The Concise Oxford Dictionary of Music*, versão online, de uma dança profissional polonesa cujo primeiro registro data de 1697¹³.

10 Termo utilizado no Rio Grande do Sul para designar música gaúcha, ou gauchesca.

11 «Fica amor», de Werner Niero, o Alemão do Forró [online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ox9zGoiJcKg>.

12 Segundo o autor, o hibridismo se define como “[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2011, p. XIX-XX). Essas “estruturas discretas” já são frutos de hibridações anteriores, o que leva a questionar a própria noção de pureza das fontes. Tratam-se de “ciclos de hibridação”: “passamos de formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja pura ou plenamente homogênea” (ibid., p. XIX-XX). Ou seja, trata-se de um continuum hibridizante.

13 [Online. Disponível em: <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100335241?rskkey=a3ZCaz&result=0&q=polonaise>. Acessado em: 08 mai. 2018].

A filmagem completa da polonesa possui 23'34" (dezoito minutos e cinquenta e quatro segundos) e registra a dança desde suas preliminares, porém, logo adiante disponibilizo apenas um trecho do registro. No início do vídeo, Miro e bandinha apresentaram como seria a trilha sonora da dança – nas palavras de Miro, o ritmo –, que consistia em um chote solado pelo teclado em dueto com o trombone, com o acompanhamento rítmico/harmônico da guitarra, do contrabaixo e da bateria. Durante a preparação, que durou quase cinco minutos, Miro convidava as pessoas que participavam do baile a se organizarem em pares atrás do casal-festeiro da comunidade, Edemar Pagel e esposa, os quais ditariam os movimentos dos demais pares, que os seguiriam pelo salão. Na minutagem 4'40" tem-se o início a polonesa, ao chamado da bandinha, e os pares começam a movimentarem-se, acompanhando o ziguezaguear do casal-festeiro, desenhando amistosa serpente no salão. Eu estava em um canto do prédio, em cima de um banco, em posição privilegiada para a filmagem, mas que, por vezes, saltava aos olhos dos participantes da dança, no limiar da interferência. Um trecho dessa dança pode-se observar, audiovisualmente, no vídeo (Vídeo 1) a seguir ([link](#)), correspondente à minutagem 18'30" à 19'30" do registro original.

<https://drive.google.com/file/d/1WGH0jTUMw8DZFYSmTil3Tp3vz8eelZ3k/view?usp=sharing>

Vídeo 1: Trecho final da dança polonesa no baile de casais da localidade de Sesmaria, interior de São Lourenço do Sul/RS (filmagem do pesquisador).

Ao sinal de Miro, subi no palco e incorporei-me à bandinha, bandoneon em punho. Do repertório cantado em pomerano do Boa Esperança, tocamos apenas duas canções: *Folóran ína schtat* ("Perdido na cidade"), de autoria de outra bandinha¹⁴, e *De fest* ("A festa"), a polca tradicional pomerana registrada durante a (pré)etnografia. Logo em seguida, tocamos algumas músicas soladas ao bandoneon: *Xots dái kots* (chote), *Fica amor* (vaneira), e *A valsa da Vitória*. No vídeo (Vídeo 2) a seguir ([link](#)), de 1'17", disponibilizo um trecho da canção *De fest*, tocada pelo Musical Boa Esperança com minha participação ao bandoneon. O andamento utilizado pela bandinha foi bastante rápido, em comparação com a gravação original do CD do Projeto Pomerando, o que, segundo Miro, deu-se pela necessidade da dança: "Os pomeranos de hoje gostam de dançar valsas rápidas" (Audiário de campo, Baile de casais em Sesmaria, inserção nº 6, 01/05/2016, 03h21min).

<https://drive.google.com/file/d/1fJvwhvDuRUeTltfXXzegHu6-B-kmwzFa/view?usp=sharing>

14 Trata-se da Banda Universal, atualmente desativada. O autor da canção é Hilmo Hartwig, irmão de Pino e Rudinei, atuais integrantes do Musical Boa Esperança que, anteriormente, também fizeram parte da Universal.

Vídeo 2: Trecho da canção tradicional pomerana *De fest*, tocada pelo Musical Boa Esperança no baile de casais da localidade de Sesmaria, interior de São Lourenço do Sul/RS (filmagem da apoiadora Juliana Franz¹⁵).

Durante o toque, também houve a dança da vassoura, da qual fiz o registro audiovisual de sua primeira parte, quando os homens deviam trocar de par. Durante a segunda parte da dança, quando as mulheres deviam trocar de par, resolvi tocar bandoneon com a bandinha para experimentar a música e observar as pessoas dançando de cima do palco, em um outro ponto de vista, etnograficamente possível, recomendável¹⁶. Conforme abordado anteriormente, uma referência à dança da vassoura dentre os pomeranos encontra-se em Roelke (1996, p. 74), que a descreve como uma dança onde quem não conseguisse um par para dançar, dançava com a vassoura e, ao deixá-la cair, todos tinham que procurar outros parceiros.

O vídeo original possui 10'21", e a trilha sonora para a dança seria inicialmente um chote, mas o pessoal pediu uma polca – reclamaram, de certa forma, interagiram com a bandinha. Repetindo o procedimento da dança polonesa, Miro, ao microfone, começou a convidar as pessoas para participarem da dança.

Depois de 3'37" de preparativos, inicia-se a música e a dança, e pares e homem-e-vassoura fundem-se pelo salão, até o primeiro "um, dois, três: foi!", cerca de 45" após. 10" depois, já havia novos pares, e novo homem-e-vassoura. E assim a dança seguiu, variando o tempo de chamada para a troca de pares. A seguir, disponibilizo ([link](#)) trecho do registro audiovisual da dança da vassoura (Vídeo 3), correspondente ao seu primeiro minuto de execução.

<https://drive.google.com/file/d/1y7dftjkJxSxCGnDkWW3CHWoj1hB-y0JK/view?usp=sharing>

Vídeo 3: Trecho da dança da vassoura no baile de casais da localidade de Sesmaria, interior de São Lourenço do Sul/RS (filmagem do pesquisador).

Em suma, para além de todas as informações, citações, contribuições, colaborações, reflexões, aprendizados, trocas, considerarei o meu primeiro toque com a bandinha bastante compensador, pois os laços etnográficos, até então ainda frá-

15 Juliana Franz, namorada de Félix, emprestando-me seu apoio, prontificou-se a me ajudar com fotos e filmagens da bandinha enquanto eu estivesse tocando, porque eu ainda não tinha intimidade suficiente com os roadies para pedir-lhes esse favor.

16 Quanto a essa reflexão, estendo-a às demais manifestações culturais/musicais pomeranas passíveis de observação e registro ao longo da pesquisa etnográfica: partindo do pressuposto que algumas dessas manifestações repetir-se-iam no decorrer do trabalho de campo, observá-las sob diversos ângulos permitiria uma apreensão mais ampla de seus significados.

geis, se fortaleceram. Meu posicionamento etnográfico, considerando os integrantes da bandinha como interlocutores, foi, aos poucos, permitindo-me manter uma relação dialógica com os integrantes do Musical Boa Esperança, fomentando proximidade e confiança recíprocas. O próximo toque com a bandinha seria em um casamento pomerano, um dos eventos mais caros aos pomeranos e onde a profusão de manifestações culturais me era um horizonte pleno de expectativas. Mas isto já é assunto para um próximo texto.

Considerações finais

O presente trabalho ressoar minha primeira participação junto ao conjunto Musical Boa Esperança em minha etnografia musical pomerana propriamente dita, um baile de casais na localidade de Sesmária, distrito de Harmonia, 4º distrito do município de São Lourenço do Sul, zona rural, realizado em 30 de abril de 2016. Para além dos preparativos para o toque, da negociação com a bandinha para a entrada em campo, do itinerário, dos procedimentos etnográficos, e foram apresentados e analisados (ainda que brevemente) alguns dados obtidos na pesquisa de campo. Destacaram-se o papel do bandoneon como instrumento considerado tradicional na música pomerana local – e a visibilidade que o mesmo me dava –, o atrelamento da música pomerana à dança – seu papel na animação do baile e na organização das danças tradicionais polonesa e dança da vassoura –, bem como o hibridismo latente (CANCLINI, 2011), onde convivem e interagem elementos da música alemã/pomerana, da música gaúcha e da música sertaneja brasileira – palpáveis através do repertório da bandinha. Abria-se, a partir dessa etnografia inaugural, um campo de pesquisa profícuo para se perscrutar os meandros da música pomerana da região sul do Rio Grande do Sul de dentro de seu contexto, através de minha atuação como bandoneonista do Musical Boa Esperança em eventos coloniais durante o ano de 2016 e de minha observação participante decorrente. Ainda havia muito chão pela frente, mas eu tinha uma “boa esperança” de que estava no caminho certo.

Referências

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. Serra dos Tapes: mosaico de tradições étnicas e paisagens culturais. In: *Simpósio Internacional em Memória e Patrimônio. Memória, Patrimônio e Tradição, 2010, Pelotas*. In: *Anais do IV SIMP. Memória, Patrimônio e Tradição. 22 a 24 de setembro de 2010. Pelotas - RS: Editora e Gráfica Universitária da Universidade Federal de Pelotas, 2010, v. 1, p. 872-874.*

COARACY, Vivaldo. *A colônia São Lourenço e o seu fundador Jacob Rheingantz*. São Paulo: Saraiva, 1957.

COSTA, Jairo Scholl. *O Pescador de Arenques*. Pelotas: EDUCAT, 2007.

HAMMES, Edilberto Luiz. *A imigração alemã para São Lourenço do Sul: Da formação de sua colônia aos primeiros anos após seu Sesquicentenário*. São Leopoldo: Studio Zeus, 2014.

_____. *São Lourenço do Sul: radiografia de um município – das origens ao ano 2000*; vol. 1-4. São Leopoldo: Studio Zeus, 2010.

KUHN SILVA, Danilo. *Projeto Pomerando: língua pomerana na Escola Germano Hübner*. São Lourenço do Sul: Danilo Kuhn da Silva, 2012.

_____. *Projeto Pomerando: músicas, contos e brincadeiras pomeranas (CD)*. Brasília: Ministério da Cultura, 2014.

LANDO, Aldair Marli; BARROS, Eliane Cruxêm. *A colonização alemã no Rio Grande do Sul – uma interpretação sociológica*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

MALTZAHN, Paulo César. *A construção da identidade étnica teuto-brasileira em São Lourenço do Sul (década de 1980 até os dias atuais)*. 2011. 335 f. Tese (Doutorado em História cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

MENASCHE, Renata; SCHMITZ, Leila Claudete. *Agricultores de origem alemã: trabalho e vida*. In: *GODÓI, Emília Pietrafesa de; MENEZES, Marilda Aparecida de; MARIN, Rosa Acevedo (orgs.). Diversidade do Campeinato: expressões e categorias – Tomo IV*. São Paulo: Ed. UNESP, p. 163-184, 2009.

OLIVEIRA, Sílvia de; VERONA, Valdir. *Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul – ensaio dirigido ao violão*. Porto Alegre: Nativismo, 2006.

PODEWILS, Denise Oswald. *Colonização germânica: a colônia de São Lourenço e suas particularidades*. 2011. 40 f. Monografia (Licenciatura em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2011.

RICE, Timothy. *May it fill your soul – Experiencing Bulgarian music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. *Etnografia: saberes e práticas*. PINTO, Céli Regina Jardim; GUAZELLI, César Augusto Barcellos (orgs.). *Ciências Humanas: pesquisa e método*. Porto Alegre: Editora da Universidade, p. 9-31, 2008.

ROELKE, Helmar Reinhard. *Descobrimos raízes. Aspectos geográficos, históricos e culturais da pomerânia*. Vitória: UFES/Secretaria de Produção e Difusão Cultural, 1996.

SALAMONI, Giancarla (org.). *Os pomeranos: Valores culturais da família de origem pomerana no Rio Grande do Sul – Pelotas e São Lourenço do Sul*. Pelotas: Universitária, 1995.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da Música*. Tradução: Giovanni Cirino. In: MYERS, Helen. *Ethnomusicology. An introduction*. Londres, The MacMillan Press, 1992.

SEIBEL, Ivan. *Imigrante no século do isolamento/1870-1970*. São Leopoldo: Traço – Produções Gráficas, 2010.

WILLE, Leopoldo. *Pomeranos no sul do Rio Grande do Sul: trajetória, mitos, cultura*. Canoas: Ed. ULBRA, 2011.

WILLEMS, Emílio. *A aculturação dos alemães no Brasil: estudo antropológico dos imigrantes alemães e seus descendentes no Brasil*. 2ª ed.; São Paulo: Companhia Editora Nacional; Brasília: INL, 1980 [1946].



GARRA XAVANTE: SAMBA E FUTEBOL COMO IDENTIDADE DE UMA CHARANGA

Everton da Cunha Maciel

Mestrando em Antropologia/PPGANT-UFPeI
evertonmaciel365@gmail.com

Resumo: A referida pesquisa está sendo realizada no curso de pós-graduação do Mestrado em Antropologia da Universidade Federal de Pelotas – UFPel. O trabalho tem por objetivo apontar como a identidade e a cultura é percebida nas expressividades das classes populares. De forma específica, o interesse recai sobre o trabalho etnográfico que será realizado com a Garra Xavante, charanga musical do Grêmio Esportivo Brasil, clube de futebol da cidade de Pelotas/RS. Desta forma, pretende-se explicitar quais os elementos que compõem a identidade da referida bateria e como esse coletivo se percebe e se afirma enquanto representante do clube, da torcida, do bairro, e do município. Coloco-me em campo com um olhar de pesquisador participante colhendo dados para possíveis problemas de pesquisa que abordarei durante a realização deste trabalho. Minha aproximação com o Brasil acontece devido a minha identificação com a cultura étnica presente naquele espaço e com as pessoas e grupos que frequentavam e frequentam os jogos. Referente à identidade e manifestação étnicas as representações adquirem vários significados conforme expressa Oliveira (2006), outro autor que me apoio para discussão de etnia é Barth (1969), para discussão da identidade e diáspora usarei como referência Hall e Gilroy. Pretende-se com esses elementos, caracterizar a percepção do grupo acerca dele mesmo, o seu significado, de modo a permitir um entendimento sobre o que é a identidade e cultura na Garra Xavante.

PALAVRAS – CHAVE: CULTURA, IDENTIDADE, GARRA XAVANTE

Aproximação com o Xavante e a Garra

O Grêmio Esportivo Brasil fundado em 1911 é identificado no seu histórico como um clube miscigenado (Andrea, 2011). Entretanto na minha percepção esta identificação se dá principalmente com uma parcela significativa da população negra da cidade de Pelotas e juntamente a pessoas de classes sociais menos favorecidas. Meu contato com o Xavante começa na infância, levado pelo meu pai aos jogos. Lembro de momentos inesquecíveis como: quando entrei em campo com os jogadores, ou em um Bra-Pel realizado no estádio do rival Pelotas quando saí nos braços do meu pai devido uma briga generalizada entre as torcidas, ou de minha participação na torcida organizada Força Jovem, além do acompanhamento do time em alguns jogos pelo Rio Grande do Sul. Essa minha aproximação com o Brasil acontece devido a minha identificação com a cultura étnica presente naquele espaço, com as pessoas e grupos que freqüentavam e freqüentam a baixada. Referente à identidade e manifestação étnicas as representações adquirem vários significados conforme expressa Oliveira:

Que a identidade possua espessura empírica, particularmente quando a tomamos enquanto fenômeno social especialmente em sua manifestação étnica-, portanto como realidade observável tal como qualquer formação ideológica como penso haver mostrado mais de uma vez, também a cultura torna-se um foco passível de descrições, quer vista como representação, quer como portadora de significados vários ou, ainda como uma dentre as mais diversas modalidades de simbolização (OLIVEIRA, 2006, p. 37).

Uma das simbolizações da cultura negra representada no estádio é a batucada e o samba. A música sempre foi muito presente na minha casa. Nascido e criado no meio musical e futebolístico meu pai apresentou - me a Garra Xavante, pois ele conhecia muitos integrantes que ali tocavam. Sempre ao término dos jogos esperávamos a charanga sair do estádio tocando um ritmo inconfundível, na década de 80. Este olhar musical sobre a bateria despertou meu interesse sobre à música e a percussão, pois a Garra sempre foi atração nos jogos do Brasil no Bento Freitas e fora dele.

E o fato da cidade de Pelotas possuir uma população negra significativa no Estado do Rio Grande do Sul e ter Manifestações da cultura como o carnaval, e a religião de matriz africana, são referências da presença da etnia negra no município. Esse é o aspecto pelo qual o Grêmio Esportivo Brasil se constitui majoritariamente de torcedores do grupo étnico-racial negro e, a partir dessa identidade, organizaram a charanga. Desta forma podemos relacionar o que Barth (1969, p.13) diz sobre grupos étnicos e organização social:

concentrando-nos no que é socialmente efetivo, podemos ver os grupos étnicos como uma forma de organização social”, sendo que o aspecto crítico da definição passa a ser aquele que se relaciona diretamente com a identificação étnica, a saber “a característica de auto-atribuição e atribuição por outros. (apud OLIVEIRA, 1976, p. 3)

Como referenciado anteriormente, o carnaval como manifestação cultural em Pelotas teve como característica os instrumentos de sopro junto aos de percussão em desfiles da folia de rua na cidade. Dessa organização nasceu a Garra Xavante, em 7 de setembro de 1979, tendo como seu fundador Vanderlei Silva. Da junção entre o Aguenta se Puder, e a Escola de Samba General Telles, a Garra Xavante surgiu como uma verdadeira “orquestra”, que faz o diferencial nos jogos em que o G. E, Brasil se apresenta. (ANDREA, 2011).

A Garra Xavante possui aproximadamente cinqüenta ritmistas que alternam durante os jogos, tal rotatividade entre esses participantes justifica-se devido a seus compromissos particulares.

Meu encontro com a Charanga se concretizou em 2016, depois de já ter participado anteriormente em alguns jogos. Neste período de dois anos e meio tocando e convivendo com esse grupo durante noventa minutos a cada jogo, percebi elementos potenciais a serem pesquisados, pois a Garra possui muita história enquanto grupo e entre seus ritmistas enquanto membros deste coletivo. Como salienta Barth,:

...a persistência de grupos étnicos em contato implica não apenas a existência de critérios e sinais de identificação, mas também uma estruturação de interações que permita a persistência de diferenças culturais. Considero que a característica organizacional que deve ser geral em todas as relações interétnicas é um conjunto sistemático de regras que governam os encontros sociais. (BARTH, 2000, p.35)

Dessa forma, os integrantes da charanga estão conectados primeiramente por torcerem pelo time e, em segundo, pela música (o samba). Essa identificação entre os componentes da bateria se percebe no momento dos jogos, quando assumem uma espécie de outra identidade enquanto torcedores e músicos, diferente de suas identidades individuais fora do estádio de trabalhadores, chefes de família, em fim, membros de uma sociedade extra campo. Embora esta identidade social e coletiva aconteça em momentos distintos, elas estão relacionadas e caminham juntas.

Essas identidades não se separam, estão presentes por todos os lugares que circulamos. Somos constantemente informados que compartilhar uma identidade é o mesmo que estar vinculado nos níveis mais fundamentais: nacional, "racial", étnico, regional, e local. (Gilroy, 2007, p.124). Dialogando sobre outra perspectiva, a identidade individual e a coletiva envolve diferenças étnicas, culturais e religiosas. Como nos aponta Paul Gilroy (2007, p.133):

A ideia de identidade coletiva emergiu como um objeto do pensamento político ainda que seu aparecimento sinalize uma triste situação onde as regras características que definem a cultura política moderna são conscientemente postas de lado em favor da busca de sentimentos primordiais e de verdades míticas de parentesco que são erroneamente consideradas mais profundas. A identidade individual, a contrapartida da coletiva, é constantemente negociada cultivada e protegida como uma fonte de prazer, poder, riqueza e perigo potencial. Essa identidade é cada vez mais moldada pelo mercado, modificada pelas indústrias culturais, além de ser gerenciada e orquestrada por instituições e cenários localizados como escolas, vizinhanças e locais de trabalho.

Partindo do pressuposto que no mundo atual e moderno o desenvolvimento das identidades é apontado por uma intencionalidade que se amplia em contextos de relações, para compreender esta construção devemos levar em consideração os processos de construção desta identidade. A identidade não é instável e única, ela se dissolve enquanto representação de um determinado grupo, o processo de encontro cotidiano entre as pessoas pode modificar o vínculo de pertencimento. Através das observações em campo constatei nesse primeiro momento o orgulho que os integrantes demonstram em fazer parte desse grupo, essa relação de

pertencimento e identidade ultrapassa o fato de entrar nos jogos sem pagar. O encanto de pertencer a nação rubro negra é mostrado no momento em que seus participantes ocupam seus espaços de ritmistas e torcedores, isso é percebido no encontro com seus companheiros no momento do jogo, a alegria de fazer parte deste grupo é visível entre os integrantes.

Sentir orgulho de uma identidade exclusiva ou fazer dela um santuário proporciona um meio de adquirir certeza sobre quem se é e onde se encaixar, sobre as demandas da comunidade e os limites da obrigação social. (Gilroy, 2007,p.133)

Ampliando este olhar sobre a identidade, trago elementos que compõe a relação da torcida com o clube no qual o seu fardamento traz as cores rubro negra. A torcida Xavante se identifica muito com seu time durante todo ano, essa representação ocorre através de bonés, camisa, tatuagens, e outros adornos que fazem essa ligação entre o clube e a torcida. Esta representação simbólica é significativa entre o torcedor rubro negro. Neste âmbito, Barth (2000,p.32) nos diz que "sinais e signos manifestos, que constituem as características diacríticas que as pessoas buscam e exibem para mostrar sua identidade; trata-se frequentemente de características tais como vestimentas, língua, forma das casas ou estilo geral de vida".

Esses elementos perpassam sobre o objeto a ser pesquisado caracterizando o grupo, perceber o significado das coisas permite ter conhecimento da nossa própria identidade. Apresentando o sentido ordenado de acordo com o momento em que vivemos, as experiências que trazemos pela interação social e a cultura popular faz da Garra Xavante um local de tradição e memória, mantendo suas características na formação da sua estrutura. A cultura popular balizada pelo pensamento de Hall:

[...] carrega essa ressonância afirmativa por causa do peso da palavra "popular". E, em certo sentido, a cultura popular tem sempre sua base em experiências, prazeres, memórias e tradição do povo. Ela tem ligações com as esperanças e aspirações locais tragédias e cenários locais que são práticas e experiências cotidianas de pessoas comuns. (2003,p.340)

Por ser de classe popular, a Garra carrega um estereótipo de desorganização pelo senso comum, nesta pesquisa aparecem elementos que desconstróem esta percepção. O distanciamento causa pré-julgamentos do grupo por ser constituído por classes populares e de maioria negra. Esse olhar sobre o outro se desconstrói no momento que nos aproximamos de algo que nos é apresentado à distância, a percepção sobre os grupos e as pessoas envolvidas muda a representação do fun-

cionamento, tem outro significado. Para compreender estas mudanças recorro às percepções de Hall sobre o tema:

Trata-se de algo complexo e, especialmente quando lida com a “diferença”, envolve sentimentos, atitudes, emoções e mobiliza os medos e ansiedades do espectador em níveis mais profundos do que podemos explicar de uma forma simples, com base no senso comum. (2016, p.140)

Mas esse sentimento vai se desconstruindo no momento que observamos pessoas e grupos a partir de suas vivências respeitando sua etnicidade, identidade e cultura.

Com foco específico na identidade, cabe atentar para o fato de que o futebol e as torcidas, em geral, funcionam em uma lógica simbólica de reconhecimentos. A identidade pode ser uma categoria presente na construção dessas conexões, essas vinculações estão sendo mostradas através do trabalho de campo que ainda esta em andamento.

Metodologia

A orientação inicial da pesquisa é a realização de uma observação participante. Dentro disso, irei a campo deixando que o campo me fale, sem certezas prontas. Farei a observação ao mesmo tempo em que participo do grupo, dentro de uma prática cotidiana e de um vínculo que já existe. Esta prática de pesquisa antropológica está relacionada com o que inicialmente foi proposto por Bronislaw Malinowski. De acordo com Denis Cuche:

O grande mérito de Malinowski será, no entanto, demonstrar que não se pode estudar uma cultura analisando-a do exterior, e ainda menos a distância. Não se satisfazendo com a observação direta “em campo”, ele sistematizou o uso do método etnográfico chamado de “observação participante” (expressão criada por ele), único modo de conhecimento e profundidade da alteridade cultural que poderia escapar ao etnocentrismo (CUCHE, 1999, p. 73-74).

Apoiando-me na observação participante, minha pesquisa etnográfica terá a imagem em movimento e a antropologia visual como suporte prático da pesquisa realizada neste grupo. Cabe, neste ensejo, um diálogo com o documentário. O documentário, para Jean Louis Comolli, define-se no “fato de que ele não dissimula, não nega, mas ao contrário afirma o seu gesto, que é o de reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos e as relações em forma de narrativas” (COMOLLI, 2008, p.174). Neste âmbito está em curso não apenas o fato de produção

dessa narrativa, mas também sua condição de partilha entre quem é registrado e quem registra. Uma condição que coloca o pesquisador em posição “interpretativa” (GEERTZ, 2008) diante do que vê. Sua presença tem sentido quando o relato é partilhado com o outro, sem exclusão de conflitos e contradições nessa relação. O sujeito é o principal elemento para se desenvolver uma etnografia. Na busca de uma narrativa, venho amparar-me nas palavras de Marco Antônio Gonçalves sobre o legado de Jean Rouch para a etnografia:

Essa condição de etnografar, de se ter acesso ao mundo do outro pela palavra do outro sobre si próprio e sobre quem lhe pergunta como é o seu mundo, dá à etnografia a confiança de tornar o que as pessoas imaginam como sendo uma verdade, isto é a verdade da etnografia. (GONÇALVES, 2008, p. 115)

Neste âmbito, a contribuição de Rouch foi a de buscar, sobretudo através das imagens, uma verdade que reside na própria *misè-en-scene* que se estabelece entre quem filma e quem é filmado e que, portanto, coloca-se distante de uma verdade absoluta advinda dos paradigmas da ciência moderna. De tal forma, a presente pesquisa insere-se neste lugar: o de perceber uma verdade que nasce do encontro e que é, também, uma ficção partilhada entre os que participam dessa relação.

Considerações finais

Como torcedor do Grêmio Esportivo Brasil e depois integrante da Garra Xavante, percebi uma possibilidade de desenvolver um trabalho acadêmico, referenciado na pesquisa etnográfica em um ambiente no qual sempre me identifiquei, transitei como torcedor e ritmista.

Durante este período percebo subsídios que podem contribuir para o desenvolvimento da pesquisa. Debruço - me sobre o olhar coletivo e individual, sobre as pessoas que compartilham esse espaço. Minha curiosidade proporcionou um entusiasmo de realizar um encontro ainda mais próximo da Garra Xavante através da pesquisa de campo que está em andamento.

Mobilizado pelo olhar de pesquisador, percebo que várias são as faces que configuram a Garra Xavante, e muitos são os contextos nos quais seus elementos atuam e exercitam a identidade e cultura dos membros desse coletivo. Pais, trabalhadores formais ou não, torcedores, mas primordialmente ritmista, a mão que dita o ritmo, o passo, a gestualidade dentro e fora dos gramados, que sincroniza as palmas, o levantar das mãos e o grito de gol esta em total sincronia com a Garra Xavante.

Agentes do amor, do ódio e dos momentos de glória, são facetas que impulsionam esta pesquisa e que explicitam um cenário de relações sociais diversas, de conexões, caminhos e ajustes de sinais diacríticos estabelecidos dentro do grupo e que constituem a imagem de um Xavante, um membro da Charanga.

Referências

ANDREA, Claudio Milton Cassal. *Identidade Xavante: livro oficial do Centenário do Grêmio Esportivo Brasil – 1911- 2011*. Pelotas: Ed. Textos, 2011.

BARTH, Frederik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte - Ed. UFMG, 2008.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru- EDUSC, 1999.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas – 1ed.* – Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GILROY, Paul. *Entre Campos: nações, cultura e o fascínio da raça*. São Paulo: Annablume, 2007.

GONÇALVES, Marco Antônio. *O Real Imaginado – Etnografia, cinema e Surrealismo em Jean Rouch* – Ed. Topbooks – Rio de Janeiro, 2008.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro, Ed. PUC Rio, 2016.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. *Caminhos da identidade: Ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo*. São Paulo: Editora Unesp; Brasília: Paralelo 15, 2006.

_____. *Identidade Etnia e Estrutura Social*. São Paulo: Pioneira, 1976.



ARCHIVO 8 BAJOS: ARCHIVO ONLINE DE LA MÚSICA TRADICIONAL DE ACORDEÓN Y BANDONEÓN DEL NORTE DE URUGUAY

José A. Curbelo

Doutorando em Memória Social e Patrimônio Cultural - PPGMP/UFPel
curbelo@gwu.edu

Resumen: El "Archivo 8 Bajos" es un proyecto para almacenar y crear acceso público a entrevistas y grabaciones de campo realizadas por el investigador José A. Curbelo entre 2001 y 2018. La temática del Archivo es la música tradicional de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay. Este artículo da una breve introducción a la investigación del autor, presenta algunas bases de la creación de archivos sonoros y describe al proceso de creación del Archivo 8 Bajos y sus desafíos con el fin de optimizar su efectividad y uso social como dispositivo de Memoria, y por ende, Identidad.

PALABRAS CLAVE: ACORDEÓN; ARCHIVO; BANDONEÓN; URUGUAY

De 2001 a la actualidad una investigación ha sido llevada a cabo por el autor sobre la música tradicional de acordeón y bandoneón del norte de Uruguay, una región que comparte frontera terrestre con el estado brasileño de Rio Grande do Sul y frontera fluvial con las provincias argentinas de Entre Ríos y Corrientes. El material recolectado por el autor está compuesto de más de 800 registros sonoros que incluyen grabaciones de campo y entrevistas con más de 70 intérpretes de acordeón y bandoneón. En el momento que se escribe este texto, el autor continúa su trabajo de campo como parte de su doctorado en el *Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural de la Universidade Federal de Pelotas* (Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil). Como extensión natural de una iniciativa académica de esta índole, surge la necesidad de crear un archivo para almacenar y gestionar estos materiales, facilitando su análisis y acceso tanto por el autor que por otros investigadores. Para ese propósito el autor fue otorgado financiación del Fondo Concursable para la Cultura del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay. Así nace el "Archivo 8 Bajos".

Para comenzar a abordar a la expresión musical - y su contexto socio-histórico - que el Archivo 8 Bajos documenta, se hace aquí una breve descripción de las raíces y trayectoria de esta música. Desde la segunda mitad del siglo XIX existe una expresión cultural en el norte de Uruguay de músicaailable a base de instrumentos de fuelle. Esta música tiene sus raíces en la mezcla cultural multiétnica de la región rural al norte del Río Negro que divide al país, una región de confluencia y conflicto histórico entre los mundos hispanoparlante y lusófono. Los ritmos principales más antiguos como: *polca*, *habanera*, y *mazurca* son adaptaciones locales de música popular europea y latinoamericana del siglo XIX y principios del siglo XX introducidas al Uruguay por medio de los grandes centros urbanos de la región (AYESTARÁN, 1968, p.27).

Esta música es de transmisión oral, aunque también se ha destacado la importan-

cia de las radioemisoras del interior del país, desde las primeras décadas del siglo XX, en su transmisión. (FORNARO, 1994. p.71) Esta música ha servido como motivo de socialización en comunidades rurales y rurbanas por medio de bailes sociales en eventos como fiestas familiares, kermeses de escuelas rurales, velorios de santos, carreras de caballos, festivales, etc. (MENDOZA DE ARCE, 1972, p.190). Históricamente, en el interior del Uruguay, el acordeón de botón era ejecutado por hombres y mujeres de diversas razas y etnias (Ibid., p.191, 230-231).

A lo largo del siglo XX nuevas herramientas y formas musicales se fueron solapando a este "núcleo duro" de repertorio tradicional basado en el acordeón diatónico de una y dos hileras. Con la introducción del bandoneón y acordeón a piano a la músicaailable del norte uruguayo, también se incorporaron los géneros musicales y repertorios asociados con cada instrumento como: música típica rioplatense, *samba* brasileño, *chamamé*, *música tropical* de raíz caribeña, etc. A la vez se comenzó a interpretar en estos dos instrumentos más complejos los repertorios y estilos tradicionales del norte uruguayo originalmente compuestos en acordeón de una o dos hileras.

En la actualidad existe una gran diversidad entre ejecutantes de acordeón y bandoneón en el norte de Uruguay con distintas vertientes musicales entrelazándose en sus repertorios. Algunos se especializan en una u otra vertiente musical (ej. solamente tango o solamente repertorio tradicional: polcas y mazurcas, etc.) pero muchos ejecutan piezas de varias de estas vertientes musicales entrelazadas. Este multilingüismo musical tal vez deviene del hecho que la música de acordeón y bandoneón del norte uruguayo históricamente ha tenido el propósito de animar bailes sociales y los músicos han tenido que acompañar a los gustos musicales de los públicos locales a través de sus carreras artísticas profesionales.

Fue justamente con este panorama que el autor se enfrentó en su trabajo de campo de 2001 a 2003 como investigación independiente y luego de 2015 a 2018 como alumno de maestría y doctorado del . Hasta el momento él consiguió realizar más de 800 registros sonoros que incluyen grabaciones de campo y entrevistas con más de 70 intérpretes de acordeón y bandoneón en los departamentos norteños de: Artigas, Cerro Largo, Salto, Tacuarembó, Paysandú, y Rivera, y también en los departamentos de Durazno, Florida, Rocha, y Treinta y Tres.

Los tópicos de las entrevistas de 2001-2003 se tornan alrededor de temas como: la vida familiar de los intérpretes, sus comienzos con la música, sus estilos de tocar y repertorios, sus carreras profesionales como músicos, los bailes de antaño, recuerdos de otros músicos populares, formas de transmisión, compra de instrumentos, etc.

También se concentra en sus perspectivas personales en cuanto a los factores que ellos creían causantes del decrecimiento progresivo del uso del acordeón y bandoneón y de la ruptura en el proceso de transmisión oral de esta práctica musical a generaciones de relevo.

En cuanto a las piezas musicales grabadas de los entrevistados en 2001-2003, se dio prioridad a melodías adquiridas por herencia familiar o transmitida a ellos por otros músicos populares locales, aunque también les fueron grabados a los intérpretes muchos temas musicales provenientes de música popular comercializada de la región de distintas épocas (ejemplo: el vals típico *Desde el alma, Bicho carpinteiro* de acordeonista Mário Zan, la milonga *Lo que vale una mujer*, *Coração de luto* de Teixeira, etc.). Se enfocó más en los ejecutantes de acordeón de dos hileras dado que ese instrumento está más en “peligro de extinción” en el Uruguay que el acordeón a piano o el bandoneón. Se intentó destacar al repertorio y estilos de tocar que realmente se podía constatar que eran oriundos del norte uruguayo *vis-à-vis* el litoral argentino, sur brasileño, y sur del Uruguay. La expresión *par excellence* que demuestra esta individualidad geográfica es la forma de tocar la polca, el ritmo tradicional predilecto para bailar en el norte uruguayo. Para los registros sonoros se utilizó tecnología del momento: una grabadora digital portátil *MiniDisc MZ-R700* marca *Sony*, micrófono condensador *ECM-MS907* marca *Sony*, y una cámara fotográfica 35mm.

El trabajo de campo de 2015-2018 fue más abierto en su criterio de registro de grabaciones de piezas musicales. Intentaba representar una muestra del repertorio que los informantes utilizan (o utilizaban) en sus carreras profesionales como músicos en el ámbito de los bailes sociales. También, abarcaba ejecutantes de acordeón de dos hileras, bandoneón, acordeón a piano, y otros instrumentos acompañantes. Las entrevistas (en varios casos, de los mismos informantes de 2001-2003) se concentraban en las dinámicas de transmisión, descripciones de los contextos socioeconómicos de esta música, el papel social de los bailes, y transformaciones en el uso del acordeón y bandoneón en el siglo XXI. Las nuevas entrevistas y grabaciones se realizaron con la siguiente tecnología portátil: grabador de audio digital *ZOOM H5 Handy Recorder* y dos micrófonos *RØDE*, cámara de video digital *CANON VIXIA HF R500*, y una cámara fotográfica digital. Es precisamente este material de 2001-2003 y 2015-2018 que compone la materia prima, el *corpus*, del Archivo 8 Bajos, un archivo de música y entrevistas en forma textual, sonora y audiovisual.

Un archivo sonoro, sea de grabaciones de música o de historia oral, no difiere fundamentalmente de un archivo de materiales textuales, sean impresos o en formato digital. La materia prima de un archivo sonoro son registros, creados por medio de la tecnología de grabación (cualquier sea su formato) en un determinado momento en el tiempo, que son accedidos y apreciados auditivamente. Un archivo sonoro es clave para entender fenómenos que son, por naturaleza, de sonido, como historia oral y música.

Al elegir materiales que formarían el corpus de un archivo sonoro (en el caso del Archivo 8 Bajos un archivo sonoro que contiene música y también historia oral) se tomó en cuenta que varios autores enfatizan la importancia de que estos materiales sean, de algún grado, realmente representativos de un determinado contexto socio-histórico humano. Sobre registros musicales, Bauer escribe:

Los intentos de considerar a la música y el sonido como datos sociales deben presuponer una relación sistemática entre los sonidos y el contexto social que los produce y los recibe [...] Una estructura particular de sonidos está asociada a un grupo social que la produce, a la cual está expuesta y que la escucha. (BAUER, 2003, p.366)

Los entrevistados destacan la centralidad que la música de acordeón y bandoneón tenía en la vida socio-cultural de sus comunidades en el norte uruguayo.

En la evaluación y selección de narrativas orales para ser incluidas en el corpus de un archivo sonoro (en nuestro caso, un archivo sobre actividad músico-cultural) los comentarios de Sousa son pertinentes:

La biografía debe remeter al entorno del biografiado, la sociedad en la cual está inserido, su contexto social y económico, sus influencias, sus relaciones con el contexto en que vive y las relaciones entre el arte y la vida, para que la narración biográfica pueda ser una fuente histórica por el hecho de ser un producto de una época [...] (SOUSA, 2008, p.10)

Entre los entrevistados que forman parte del Archivo 8 Bajos, hay informantes nacidos en casi todas las décadas del siglo XX y sus narrativas y repertorios musicales reflejan las diferencias y transiciones entre esas épocas.

La capacidad de una narrativa oral ser considerada “fuente histórica”, como sostiene Sousa, es un elemento importante para dar peso y valor científico a un archivo sonoro. Un archivo sonoro de historia oral (y también música) puede servir como un recurso de investigación tanto como archivos puramente documentales, y hasta consigue captar y representar fenómenos difíciles de ser representados

solamente a través de la palabra escrita. Según Portelli (1991, p.37),

"[...] las fuentes escritas y orales no son mutuamente excluyentes – tienen características comunes así como autónomas y funciones específicas que sólo cada una pueda cumplir".

Para que un archivo sonoro pueda funcionar realmente como una fuente de estudio y un dispositivo de Memoria e Identidad, no puede ser simplemente una colección de grabaciones, tiene que poseer documentación académica de calidad que acompañe a los materiales de campo. El usuario de ese archivo, sea un investigador académico, descendiente de un informante, o miembro del público en general, debe tener pleno acceso a esa documentación para que pueda interpretar e analizar cada grabación a su propia manera. Seeger sostiene que:

Un registro sonoro con documentación es más valioso que un registro sonoro sin documentación, e información sobre colecciones únicas de grabaciones de campo debe ser hecha disponible a la mayor cantidad posible de personas. (SEEGER, 1986, p.268)

Dentro del público que debería tener acceso pleno a un archivo sonoro, primeramente, son los miembros de las comunidades donde fueron realizadas las grabaciones de campo para que puedan utilizar esos materiales para sus propios fines - como reconstruir, reinterpretar y proyectar las expresiones culturales que están registradas en el archivo. Sin embargo, Seeger admite que:

Grabaciones por sí solas no contienen suficiente información para recuperar a una tradición olvidada. Una gran cantidad de conocimientos tradicionales orales y corporales está asociada a la mayoría de performances musicales. (SEEGER, 2018, p.10)

De todos modos, este primer paso de "repatriación" es fundamental para que informantes, descendientes y miembros de las comunidades puedan acceder a los registros de expresiones culturales producidos por ellos mismos. La "repatriación" puede ser definida como la devolución de un bien o una persona de un territorio político al territorio político de donde proviene. Un concepto simple, en su aplicación al ámbito del patrimonio cultural material se expresa a través de la devolución de bienes materiales de patrimonio histórico y cultural de un territorio nacional a otro, muchas veces adquiridos originalmente en contextos de conflicto bélico, colonialismo, o ilegalidad.

En el caso de bienes de cultura inmaterial el concepto de "repatriación" se torna más complejo. Elementos de cultura inmaterial fluyen y se transmiten por medio

de las interacciones humanas, sean directas o mediadas por algún tipo de tecnología de comunicación. Seeger (2018, p.2) prefiere reservar el término "repatriación" para la devolución de grabaciones a sus comunidades de origen que fueron realizadas en contextos de desigualdades de poder (i.e. investigador de una institución académica extranjera devuelve grabaciones a una comunidad de condición socioeconómica menos favorecida en un tercer país, etc.). En cambio, él enfatiza la importancia de la "recirculación" de las grabaciones, sea dentro de sus comunidades de origen o en escala global. En este momento en el siglo XXI, la recirculación significa, entre otras cosas, hacer disponible contenido en formato digital accesible por las redes internacionales de comunicación, posibilitando acceso público global a materiales de un archivo.

Sin embargo, abrir acceso público de esta manera, a archivos a los cuales investigadores han invertido mucho tiempo y recursos para construir, puede ser un salto de fe para muchos investigadores. Es importante recordar las palabras de Portelli (2010, p.7) al describir el papel verdadero de un investigador de historia oral, "somos mediadores, somos como un canal en que las palabras pasan de un espacio comunicativo a un espacio más amplio". El Archivo 8 Bajos busca ser un elemento "mediador" entre documentación sobre la tradición uruguaya de acordeón y bandoneón y el público internacional.

Parte de ser "mediador" de registros de fenómenos sonoros y de historia oral almacenados en archivos es dar acceso (contemplando cuestiones éticas) al público que originó ese material para que pueda interpretar e interactuar con el material a su propia manera, con su propios criterios, tal vez muy distintos a los del investigador. Lyons admite que:

Parte del acto de repatriación es la voluntad para dejar otras personas determinar el significado e interpretación de los materiales en sí. Personas (que reciben estas colecciones repatriadas) tal vez quieren dar una nueva vida a estas colecciones, nuevos lentes para interpretación. Esto es algo bueno. (LYONS, 2011, p.18)

El Archivo 8 Bajos tiene como propósito servir de mediador y "recircular" material sonoro sobre la tradición de acordeón y bandoneón del interior de Uruguay a escala nacional y global, una expresión musical que previamente fue documentada por registro sonoro por el investigador uruguayo Lauro Ayestarán (1913-1966). Todos los registros sonoros de Ayestarán y su documentación asociada están gestionados por el Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (CDM) en Montevideo.

Fue justamente el archivo sonoro de Ayestarán que sirvió de base e inspiró al autor iniciar su investigación sobre esta música en 2001. De la misma manera, se espera que el Archivo 8 Bajos, también, sirva de inspiración y fuente de estudio para futuros investigadores en su producción de nuevo conocimiento científico, y que también sirva como un dispositivo de Memoria e Identidad para el público en general.

Actualmente, el Archivo 8 Bajos está siendo desarrollado en distintas etapas, cada una con sus distintas actividades, desafíos y productos finales. La etapa de la creación de la plataforma online está en proceso y de a poco se está cargando contenido editado en la forma de fotos, entrevistas y grabaciones de campo. La próxima etapa es realizar una selección de hasta 20 grabaciones de campo para ser incluidas en un disco compacto acompañado por un librito de 80 páginas que dará una introducción al proyecto Archivo 8 Bajos, y describirá la historia y significado de cada grabación de campo incluida en el disco.

Se está desarrollando criterios para la selección de las 20 grabaciones con la intención de demostrar la diversidad estilística y organológica de esta tradición según su variación geográfica y destacar a los creadores más importantes que todavía están presentes en las memorias vividas de los músicos y cuyas composiciones han perdurado en el tiempo. La intención del álbum/libro es llevar investigadores y el público en general a interactuar con el Archivo 8 Bajos disponible en línea. El Archivo 8 Bajos será inaugurado en febrero de 2019 y se realizará una campaña de publicidad a nivel nacional en el Uruguay.

Los desafíos no son pocos. Primeramente, de los entrevistados que todavía no lo hicieron (que son la mayoría), hay que conseguir formularios de consentimiento dando su permiso de incluir sus palabras, música e imágenes en el Archivo. Para los que ya han fallecido, hay que ir atrás de los familiares y descendientes (si existen).

El tema de derechos de autor tiene que ser definido y resuelto para cada grabación de campo del Archivo 8 Bajos. Para las piezas que ya están registradas en AGADU (Asociación General de Autores del Uruguay) hay que identificar su registro correspondiente. Para las piezas que no están registradas hay que identificar a los autores (pueden resultar de Autor Anónimo) y registrarlas con AGADU. Se proyecta que este aspecto del proyecto Archivo 8 Bajos será uno de los más complicados.

El último desafío es de naturaleza puramente técnica. Se trata de la edición del contenido en sí: entrevistas, videos, fotos, grabaciones de campo, etc., que tiene que ser cargado al Archivo 8 Bajos con buena calidad de imagen y sonido y conforme a estándares internacionales archivísticos (metadata, etc.). Este aspecto es simplemente un asunto de tiempo, dado que la edición y procesamiento de cientos de horas de contenido es un trabajo de hormiga que no puede ser realizada de otra forma. Además, se pretende incluir transcripciones de las entrevistas, otro proceso (como todos quienes han trabajado con historia oral saben muy bien) que lleva mucho tiempo pero que vale la pena por facilitar el uso y análisis de las narrativas.

En conclusión, el Archivo 8 Bajos es un proyecto que intenta almacenar y “recircular” contenido sonoro sobre la tradición de acordeón y bandoneón registrado en distintas comunidades del norte uruguayo. La meta es que el Archivo 8 Bajos sirva como una fuente de estudio para investigadores uruguayos e internacionales. También tiene la meta de que el Archivo sirva como un dispositivo de Memoria e Identidad para descendientes de los entrevistados, miembros de sus comunidades, y el público en general.

Referencias

- AYESTARÁN, L. *Teoría y Práctica del Folklore*. Montevideo: Arca, 1968.
- BAUER, M., GASKELL, G. *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som*. Editora Vozes, Petrópolis, 2003.
- DUNKEL, M. *Liner Notes. Bandoneón Pure: René Marino Rivero*. Washington, D.C.: Smithsonian Folkways Recordings, 1993. Disponible em: <http://folkways-media.si.edu/liner_notes/smithsonian_folkways/SFW40431.pdf> Acceso: 07 mai. 2015.
- FORNARO, M. *El "Cancionero Norteño": Música Tradicional Y Popular De Influencia Brasileña En El Uruguay*. Montevideo: Instituto Nacional Del Libro, Ministerio De Educación y Cultura, 1994.
- LYONS, B.; SANDS, R. *A Working Model for Developing and Sustaining Collaborative Relationships between Archival Repositories in the Caribbean and the United States*. IASA Journal, Amsterdam, no.32, jan. 2009, Disponible em: <https://www.iasa-web.org/sites/default/files/IASA_journal32_part6.pdf> Acceso em: 16 set. 2018.
- LYONS, B. *Repatriation and Digital Cultural Heritage*. Indian Folklife. No.37, April. 2011. p.16-18. Disponible em: <http://www.academia.edu/917616/Repatriation_and_Digital_Cultural_Heritage> Acceso em: 21 set. 2018.
- LYONS, B.; LOMAX WOOD, A.; SALSBURG, N. *Sharing Resources, Sharing Responsibility: Archives in the Digital Age*. IASA Journal, Amsterdam, no.34, dez. 2009, Disponible em: <https://www.iasa-web.org/sites/default/files/IASA_journal34_part7.pdf> Acceso em: 16 set. 2018.
- MENDOZA DE ARCE, D. *Sociología del folklore musical uruguayo*. Montevideo: Editorial Goes, 1972.
- PORTELLI, A. *Lo que hace diferente a la Historia oral*. In: SCHWARZTEIN, Dora et al. *La historia oral*. CEAL, Buenos Aires, 1991. Disponible em: <<http://www.comisionporlamemoria.org/archivos/archivo/archivo-oral/>>

[bibliografia/PORTELLI%20Alessandro,%20Lo%20que%20hace%20diferente%20a%20la%20historia%20oral.pdf](#)> Acesso em: 21 set. 2018.

PORTELLI, A. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na história oral. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 15, 1997. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11215>> Acesso em: 21 set. 2018.

PORTELLI, A. História Oral e Poder. Mnemosine, Vol.6, n.2, p.2-13, 2010. Disponível em:<http://www.mnemosine.com.br/ojs/index.php/mnemosine/article/view/198/pdf_183> Acesso em: 30 ago. 2018.

SEEGER, A. Archives, Repatriation and the Challenges Ahead. In: GUNDERSON, F.; LANCEFIELD, R.; WOODS, B. (Ed.) The Oxford Handbook of Musical Repatriation. Oxford: Oxford University Press, 2018. p.1-18.

SEEGER, A. The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today. Ethnomusicology. Spring/summer 1986, p.261-276, 1986. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/851997>> Acesso em: 21 set. 2018.

SOUSA, Cíntia Guimarães Santos. Biografia de artista: revisão crítica do método biográfico e a noção de artista-arquivista. In: I SEMINÁRIO DE PESQUISA DA PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS/UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS, 2008, Goiânia, Anais, Goiânia: UFG/UCG, 2008. Disponível em:< https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/13_CintiaSousa_BiografiaDeArtista.pdf >. Acesso em: 30 ago. 2018



O CORDÃO CARNAVALESÇO DO CLUBE 24 DE AGOSTO: MARCHINHA E PERFORMANCE NA AVENIDA

Juliana dos Santos Nunes

Historiadora e Antropóloga em formação/UFPeL
jujukanunes@gmail.com

Resumo: A presente comunicação tem por finalidade apresentar a pesquisa desenvolvida no curso de Licenciatura em História, entre os anos de 2006 a 2011, junto à comunidade do Clube Negro 24 de Agosto, fundado em 1918 na cidade de Jaguarão, fronteira do Brasil com o Uruguai, sobre a musicalidade do Cordão Carnavalesco União da Classe, a partir das narrativas dos frequentadores, bem como apontamentos levantados do jornal *A Situação* que circulou na cidade na primeira metade do século XX. Neste trabalho, tratou-se sobre as primeiras sonoridades no Brasil, desde os tempos coloniais a partir do referencial de José Ramos Tinhorão (2008) e da poesia de Gregório de Matos Guerra, o qual traz essas manifestações de forma lúdica e erótica enfatizando as possessões (*calundus*) sofridas por homens e mulheres. Com relação ao samba e seu surgimento enquanto música e dança, abordaram-se os primeiros momentos até a sua elevação à categoria de “música oficial” para carnaval, sua difusão até desembarcar na fronteira onde suas letras e partituras eram compradas ou adquiridas no Quartel Militar. No caso do Cordão Carnavalesco União da Classe e suas composições para o carnaval de 1928, embora não existam registros sonoros é possível, pela estrutura do texto, verificar a performance poética (Finnegan, 2008) a partir das músicas e ter uma noção do andamento rítmico que se dava durante os desfiles. Nas marchinhas e sambas pode-se ver o sentido de raça, etnicidade e classe (Frigerio, 1993), para comunidade negra de Jaguarão mostrando através da performance carnavalesca o sentido que possuía o carnaval para os negros e negras daquelas organizações, ou seja, defendendo o caráter da identidade do grupo em “forma musical” (Seeger, 1992).

Atualmente quando pesamos em carnaval logo nos vem à mente os grandes desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, suas grandes alegorias, fantasias enormes, ornadas com plumas e lantejoulas e, principalmente, na sua grande bateria, o chamado coração de cada escola. A música de carnaval que hoje toma conta dos bailes, festividades e desfiles são de dois tipos: samba enredo e axé music, sendo que esta última vem ocupando um espaço significativo nos últimos vinte anos.

O que não passa pela nossa cabeça é que, até chegar ao tipo de música que escutamos hoje, seja em festividades distintas do período carnavalesco (período pós carnaval ou festas carnalizadas), ou nos dias dedicados a Momo, passaram-se vários séculos de trocas culturais, recebendo influências diversificadas que deram origem a esse caldeirão de ritmos característicos do Brasil.

Apesar da escassez das notícias sobre os primeiros sons produzidos pelos negros no Brasil, há indícios desde o século XVII quando um senhor de engenho chamado Baltazar de Aragão, ostentava “uma banda integrada por 20 ou 30 escravos, dirigidos por um vizinho de Marselha.” (Tinhorão, 2008, p. 32).

Os registros mais antigos dessas manifestações dos escravos ficaram a cargo do famoso e debochado poeta Gregório de Matos Guerra. Em seus poemas, ele traz representações de escravas possuídas por algumas divindades, as quais davam o

nome de *calundus*. De acordo com Tinhorão, tratava-se de “cerimônias religiosas que, por incluírem a invocação das entidades chamadas *calundus* [...] acabariam passando esse nome aos sons de seus batuques.” (Tinhorão, 2008, p.37).

Sobre as composições de Gregório, o autor supracitado diz se tratar de dois poemas “da sua fase na Bahia”: a primeira, um romance, sempre trazendo a mulher negra como sedutora e possuidora dos *calundus*; a segunda narra um relacionamento sexual entre um frei franciscano e uma escrava que estava possuída pelos *lundus* durante o ato sexual.

O importante de reter sobre essas manifestações religiosas e sua musicalidade, ocorridas no tempo da colonização, é que a partir delas, possivelmente, originaram-se dois gêneros musicais brasileiros – os quais são, na verdade, uma mescla de ritmos portugueses, afro-brasileiros e africanos – o lundu (umbigada) e o samba.

O surgimento do samba ainda é um mistério, pois há em sua estrutura rítmica inúmeras vertentes culturais e autores como José Bittencourt, apontam para os tambores do jongo como uma dessas vertentes. Já José Tinhorão aponta para o lundu, que virou canção em meados do século XIX, mesclando-se com outros gêneros musicais, como a polca, na virada de um século para outro, como outra vertente para o surgimento do samba. Essa discussão é longa, e ainda não se tem uma definição concluída de quais estruturas originaram o samba; o que se percebe é que se trata, novamente, de uma estrutura híbrida, pois possui mais de duas influências culturais não mescladas.

É sobre esse gênero musical que se sustentará o carnaval a partir da década de 1940, com o aparecimento dos primeiros sambas-enredo para as escolas de samba. Entretanto, antes do samba tornar-se música, digamos “oficial” do carnaval, outros gêneros tomaram conta das ruas e dos salões. Cabe ainda destacar que o entrudo, considerado o ancestral do carnaval, não possuía animação através de sons, como visto na primeira parte desse trabalho, apenas constituía-se numa grande loucura de jogos de limões de cheiro e água suja.

Os primeiros gêneros musicais para o carnaval apareceram com o surgimento dos bailes públicos de salão à moda européia, promovidos por uma trupe de teatro italiana radicada na corte, introduzindo artigos carnavalescos como o confete, a serpentina e a polca. Para Tinhorão, esse foi o primeiro ritmo musical vinculado ao carnaval. A polca surgiu em 1844 e consistia em: “dança de par enlaçado européia” (Tinhorão, 1975, p. 112).

Além da polca, existiam outros dois gêneros musicais ligados ao carnaval: as valsas e as mazurcas. Embora esses últimos ritmos tenham feito sucesso no Brasil, a polca, para o carnaval, fazia mais sucesso devido ao seu andamento acelerado em compasso binário. Essas primeiras músicas incorporadas ao carnaval podem ser consideradas *carnevalizadas*, ou seja, gêneros musicais que fizeram parte dos festejos carnavalescos, na segunda metade do século XIX, mas que não foram compostas para aquele tipo de festividade. O sentido de *carnevalizado* diz respeito à simbologia carnavalesca que amplia o conceito do carnaval, dando características carnavalescas para músicas não carnavalescas.

Entretanto, as primeiras músicas dedicadas ao carnaval não demoraram a surgir. Dentre essas, destacamos as marchinhas carnavalescas que, segundo Tinhorão, apareceram com os primeiros cordões carnavalescos, sendo a primeira marcha - composta em 1899 a pedido do cordão Rosa de Ouro - intitulada "Ó Abre Alas", da maestrina Chiquinha Gonzaga, fazendo "sucesso entre os foliões na primeira década do século XX e até hoje símbolo de referência do carnaval carioca" (Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira, 2006, p. 326). Antes da marchinha tem-se uma canção feita especialmente para carnaval, do cordão Flor de São Lourenço, de 1885.

As marchinhas carnavalescas, de compasso binário, com letras jocosas, por vezes críticas, possuíam uma cadência que Tinhorão afirma ser:

"[...] típica de compositores da classe média da década de 20, a marcha carnavalesca representava mais o resultado do impacto de marchas portuguesas divulgadas no Brasil por companhias de teatro musicado nos primeiros anos do século." (Tinhorão, 1975, p.126).

Além dessa influência portuguesa, as marchinhas carnavalescas têm muito do ritmo da marcha militar com "andamento acelerado, melodias simples e comunicativas" (André Diniz, 2006, p. 93). Esse andamento acelerado é considerado por Tinhorão como facilitador do andamento na avenida e, lembrando as estruturas dos cordões carnavalescos e sua performance na avenida, pode-se constatar que essa afirmação faz sentido ao pensar que o andamento daquela forma de organização carnavalesca deveria ser mais embalada pela sua característica procissiona.

Essas canções não foram um gênero musical somente dos grandes centros do Brasil. No Rio Grande do Sul, figuraram muitos compositores desse estilo musical, dando destaque aqui a Lupicínio Rodrigues, que começou sua carreira musical como compositor de marchas carnavalescas para ranchos de Porto Alegre.

Neste sentido, esse tipo de música se espalhou pelo país, chegando dessa forma, ao carnaval jaguarense e ao Cordão União da Classe.

Mestre Vado, com sua lembrança musical, relata que algumas dessas marchinhas carnavalescas eram compradas pelo Quartel Militar da cidade (3º Regimento de Cavalaria General Osório) e vinham pelo correio. Essas canções eram de compositores famosos como Lamartine Babo, Noel Rosa e Ari Barroso e, de acordo com Vado, eram executadas de surpresa pelos componentes da orquestra do Cordão União da Classe:

Então naquele tempo não havia rádio, ninguém conhecia essas músicas, então quando o cordão entrava numa casa ele apresentava de surpresa; então eles não davam nem o nome das músicas, apitava ali, o apitador era o Teodoro Rodrigues, e diziam, samba número um, e a orquestra tocava e entrava cantando [...] só que os sambas de antes não eram uns sambas enfezados como os de hoje, eram tudo de mão dada, com aqueles passos certos, não requebravam, e faziam uma roda assim, e a orquestra no centro tocando. (entrevista concedida por Mestre Vado)

Esse samba a que se refere Vado, com andar mais lento, diferente dos sambas enredo de hoje, em tom mais acelerado; são as marchas carnavalescas, genericamente chamadas de samba, que serviam para performance de mãos dadas do cordão, sem as danças requebradas das passistas da atualidade. O interessante dessa narrativa de Mestre Vado é o fato de a orquestra ocupar o centro da performance musical, rodeada por pessoas de mãos dadas, lembrando as celebrações funerárias dos antigos escravos jaguarenses, que desse modo levavam o falecido, no centro da roda, até o sepultamento.

A performance em cortejo é facilitada pelo andamento rítmico das marchas carnavalescas, como bem refere Tinhorão. O Cordão União da Classe compôs, para o carnaval de 1924, seus primeiros sambas e marchinhas carnavalescas. Essas composições (trata-se de dois sambas e duas marchas) foram publicadas pelo jornal "A Situação". Entretanto, o que se possui dessas canções são apenas os textos poético-carnavalescos; os sons são baseados em audições e análises de marchinhas carnavalescas produzidas à época das marchas do União da Classe.

Nessas músicas, percebem-se elementos étnicos, de coletividade e unidade, da uniformidade e maestria do cordão, vitorioso em suas competições carnavalescas. A marchinha escolhida para análise nesse estudo foi a número 2, publicada em 5 de março de 1924, causando surpresa aos transeuntes que acompanhavam a peregrinação carnavalesca do União da Classe:

Marcha nº 2
Avante oh companheiros, vamos brincar;
Com alegria, unidos, vamos saudar;
Nosso rei da folia sejamos bem unidos;
Para nosso cordão honrar; Pela entrada do carnaval; Saudando o povo em geral;
CORO

Ao nobre povo agradecemos;
Do fundo dalma e do coração;
Os applausos que são tributados;
A este modesto cordão;
2

Sigamos para frente
Despreocupados e sem temor;
Que este bloco no mundo;

Não encontra competidor
Dizem, eu não afirmo;
Mas aqui a voz é geral
Se não sahisse esse cordão;
Não haveria carnaval;
CORO

Ao nobrepovo agradecemos;
Grupo há por toda parte;
É fácil coisa de fazer;
Mas como o nosso não há, não há;
Inda é preciso nascer;

Nosso cordão é batuta; Rapaziada destemida;
Quem não goza o carnaval;
Não tem prazer nesta vida.
(grifos meus)

As palavras em destaque são apenas ilustrativas do discurso que os integrantes do cordão desejavam passar. Longe de se propor uma análise de discurso, a marchinha aqui é vista como um modo legitimador do comportamento da comunidade negra jaguarense, como afirma Germano, ou seja, mostravam-se humildes e organizados, comprometidos com aquele mundo inverso do carnaval, como explicitado antes, sendo o carnaval uma oportunidade de retirada dos estigmas negativos que recaíam sobre os recém-libertos.

Dessa canção nos restou esse texto. O sentimento durante da audição dessa música, a performance durante a execução e a emoção que causava no público somente pode-se imaginar. Entretanto, além do descrito acima, é possível perceber

elementos que indicam como se apresentavam na avenida, suas reverências ao povo e o gosto deste por suas canções. Como afirma Ruth Finnegan: “tomar a canção e a poesia [...] não como texto, mas como performance” (Finnegan, 2008, p. 18).

Assim, essa marcha carnavalesca faz parte da performance que ela integra: o texto poético carnavalesco, a evolução na avenida e o som que outrora foi produzido durante as apresentações. Essa proposta que Finnegan traz se deu por conta da importância que os primeiros estudos sobre música davam à palavra escrita. O sentido da canção pode ser encontrado muitas vezes em uma conjunção entre o texto, a música e a execução da performance.

Não se pode deixar de lado o contexto da produção desse som e do texto carnavalesco, por quem ele foi produzido e para quem. A marcha, enquanto ritmo carnavalesco, mal havia se consolidado no cenário musical, e o samba ainda era incipiente criação - o primeiro samba gravado data de 1917. Portanto, as letras dessas canções do União da Classe tinham um público em específico e serviam para um determinado fim. Lembre-se novamente que essas composições datam do início do século XX, numa cidade de fronteira, recém saída da escravidão, assim como o resto do país, motivo pelo qual suas letras têm o peso de conseguir transmitir a boa conduta desses novos cidadãos, incorporados à sociedade por uma simples assinatura de libertação.

O primeiro verso da canção interpela os “companheiros”, convidando os membros do cordão União da Classe para brincar no carnaval. A ideia dessa expressão é a de coesão dentro de sua classe, ratificada pela palavra “unidos” do próximo verso. De acordo com Alejandro Frigerio, essa unidade demonstra a coletividade do grupo, reiterada pela nomenclatura do cordão, o que, desdeo princípio, transmite a ideia de unidade dos seus integrantes, não só enquanto organização carnavalesca, mas também enquanto organização clubística.

Ser de uma classe, para o caso dos afro-uruguaios e afro-argentinos pesquisados por Frigerio, significava ser negro e pertencente a uma classe, também no sentido de coletividade: “a expressão classe quer dizer negro, de cor, e a classe implica a coletividade em seu conjunto” (Carmona *apud* Frigerio, 1993, p. 4). Pode-se dizer que esse mesmo sentido ocorre com o Cordão União da Classe, pois não somente nessa canção transparece a ideia da unidade e da coletividade, mas também numa reportagem sobre o batismo de seu estandarte, em que o cordão: “concitou os seus companheiros a ser sempre unidos, fazendo da denominação desse cordão um verdadeiro lema.” (Jornal “A Situação, Fevereiro de 1933).

Logo a seguir, a canção pede para saudar o “nosso rei da folia”. Essa frase parece remeter à identidade étnica do grupo, isto porque, no começo do século XX era costume invocar ao Deus Momo, ou ao Deus Fanfarrão para fazer parte dos presépios carnavalescos, e não saudar um rei. Como já referendado, uma das vertentes estruturais de formação das cordas carnavalescas provém da cultura afro-brasileira e africana, mais especificamente, das coroações dos reis congos, podendo-se pensar que a prática de saudar ao rei da folia seria influência dessa estrutura longínqua.

As palavras neste contexto constituem “unidades mínimas ideológicas [...] de análise e a partir delas, de suas combinações e sistematizações que é possível reconstruir não só um sistema de classificação [...] mas formulações de caráter ideológico do universo estudado.” (Gilberto Velho, 1982, p 66). As unidades mínimas ideológicas - como unidade, classe, companheiros e rei da folia - servem para mostrar a coesão de um grupo étnico e construir uma boa imagem, em oposição àquela produzida pela sociedade branca que os vigiava e ditava padrões morais, pois os dias dedicados a Momo tinham um significado político para os integrantes do cordão e para os associados e frequentadores do Clube 24 de Agosto.

Portanto, o carnaval, como um fenômeno liminar, capaz de suspender as atividades do mundo lógico e racional, propício para construção ideológica da boa imagem dos negros na sociedade jaguarenses, serve também para: “revitalizar estruturas sociais e contribuir para o bom funcionamento dos sistemas, reduzindo as tensões e ruídos” (Dawsey, 2005, p. 168).

Neste caso, a música serve como um agenciador e até mesmo facilitador dessa construção, ao trazer em suas estrofes elementos que valorizam a comunidade negra de Jaguarão, em especial aqueles ligados ao Clube 24. Como bem afirma Nettl: “em cada cultura a música funcionará para expressar, de forma particular, uma série de valores” (Nettl apud Seeger, 1992, p.17).

“Agradecer ao nobre povo”, ser “batuta” e “rapaziada destemida”, só corrobora a ideia de que a música é agenciadora desse processo de integração do negro e de construção de sua nova ética social, de trabalhador honesto, livre dos vícios e da malandragem. Claro que não se pode pensar que a letra dessa canção tenha a força de apagar estigmas perpetuados sobre os negros durante séculos, mas contribui para a legitimação do processo e dos componentes envolvidos na composição e representação da marchinha, da música e de seus elementos, como: o ritmo, a melodia, a harmonia das vozes, a letra e a performance uniformes na avenida, além do público (audiência, como refere Anthony Seeger (1992), que possuía

certa expectativa.

Portanto, a canção carnavalesca do União da Classe, além de ajudá-lo em sua evolução e performance ao longo do desfile nas ruas jaguarenses, também transmite, a partir da letra, o sentido que possuía o carnaval para os negros daquelas organizações, ou seja, de que defendiam o caráter da identidade do grupo em “forma musical” (Seeger, 1992). Se o som executado pelo Cordão União da Classe pudesse ser reproduzido em conjunto com sua performance e letra, teríamos o panorama completo, tanto musical, como das técnicas corporais de seus integrantes; mas para o presente artigo, a imaginação deixará que esse “modesto cordão” desperte, em outros carnavais, sua performance e sonoridade, há tempos adormecida.

Referências

DAWSEY, John. Turner, Benjamim e a antropologia da performance. *Campos* 7 (2): 17-25, 2006.

_____. Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, nº 13: 163-176, 2005.

FINNEGAN, Ruth. *O que vem primeiro: O texto, a música ou a performance? Palavra cantada: ensaios sobre a poesia, música e voz.* MATOS, Cláudia N.; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda (org.). Rio de Janeiro, Viveiros de Castro Editora, 2008.

FRIGERIO, Alejandro. *El Candombe Argentino: Crónica de una morte anunciada.* Revista de Investigaciones Folklóricas, facultade de Filosofía y Letras – Universidade de Buenos Aires, 1993.

SEEGER, Anthony. “Etnografia da Música”. In: Myers, Helen. *Ethnomusicology. An Introduction.* Londres, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular.* Editora: Círculo do Livro, São Paulo, 1975.

_____. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens.* Editora 34, São Paulo, 2008.

VELHO, Gilberto. *A utopia urbana.* In: *Estudos de antropologia social,* Rio de Janeiro, 1989.



O MÚSICO HERMÍNIO DE MORAES: MEMÓRIA E HISTÓRIA

Marcele Meneses

Mestranda em Música/UESC
marcele_pmeneeses@hotmail.com

Marcos Holler

Professor/UESC
marcosholler@gmail.com

Resumo: O artigo apresenta os resultados parciais de uma pesquisa em andamento que está inserida no Programa de Pós Graduação em Música, pela Universidade do Estado de Santa Catarina. O objetivo da pesquisa é compreender as dinâmicas musicais e culturais da cidade do Rio Grande (RS) no início do séc. XX por meio da trajetória artística e pessoal do compositor Hermínio de Moraes (1883-1935), mais especificamente a partir de uma contextualização das memórias resgatadas do compositor. O personagem Hermínio de Moraes foi músico, maestro, compositor e participou ativamente das dinâmicas culturais na cidade. A memória documental será utilizada para reconstruir a linha do tempo do músico, para recompor a sua narrativa histórica e também para compreender as dinâmicas culturais da cidade do Rio Grande no período em questão. Em relação ao referencial teórico usaremos conceitos relacionados à história e à memória, sobretudo de Jacques Le Goff (2003), Joel Candau (2016) e Maurice Halbwachs (2004), pois através dos filtros conceituais e suas relações, pode-se dimensionar como esse músico se relacionava com seu espaço social, contribuindo para a compreensão do meio cultural em que viveu.

PALAVRAS-CHAVE: MEMÓRIA. HISTÓRIA. HERMÍNIO DE MORAES.

Introdução

O artigo apresenta os resultados parciais de uma pesquisa em andamento que está inserida no Programa de Pós Graduação em Música, pela Universidade do Estado de Santa Catarina. O objetivo da pesquisa é compreender as dinâmicas culturais no início do séc. XX no período entre 1900 a 1930, na cidade do Rio Grande/RS, por meio das memórias do compositor, maestro, professor de música Hermínio de Moraes (1883-1935) que participava ativamente das dinâmicas culturais no período.

O cenário cultural no início do séc. XX na cidade do Rio Grande era intenso visto que existiam diversas representações culturais, pois passavam na cidade companhias líricas nacionais e internacionais, foram fundadas novas sociedades musicais, haviam variados grupos musicais e grêmios líricos dramáticos, e também diversos espaços de sociabilidade como as uniões operárias, cines-teatros e conservatórios de música. A cidade do Rio Grande tornou-se um dos polos culturais mediante a diversidade artística e isso favoreceu o intercâmbio com outras regiões nacionais e internacionais.

O levantamento de dados foi realizado inicialmente sobre o personagem Hermínio de Moraes, a partir da coleta de informações de sua vida pessoal e artística, buscando-se por meio das suas memórias compreender o contexto cultural musical no período mencionado. Atualmente está sendo desenvolvida a coleta de dados em duas instituições: a Biblioteca Rio-Grandense, sobretudo no periódico *Echo do Sul*, e também no Arquivo da Prefeitura Municipal do Rio Grande, em diversos documentos sobre o contexto cultural da época.

O referencial teórico que usaremos são conceitos relacionados à história e à memória, sobretudo de Jacques Le Goff (2003), Joel Candau (2016) e Maurice Halbwachs (2004). Desta forma, através da construção da narrativa histórica de um indivíduo podem-se compreender os fatores sociais e culturais predominantes em sua época, construindo uma linha do tempo por meio dos vestígios memoriais do passado e reconstruindo acontecimentos. O uso da memória documental como fonte histórica e dos periódicos como objeto de investigação pode levar a informações sobre as variadas representações artísticas daquela época, que por sua vez, possibilitam compreender como eram fomentadas as atividades culturais no período.

A memória cultural da cidade do Rio Grande/RS período 1900 a 1930

No início do século XX, a cidade do Rio Grande/RS, era passagem para diversas companhias musicais nacionais e internacionais de diferentes gêneros do teatro musical, que realizavam apresentações durante suas turnês pela América do Sul. As apresentações das companhias musicais ocorriam através de um itinerário, que incluía Rio Grande, Pelotas, Porto Alegre, Jaguarão, mas também os grandes centros culturais da época, Rio de Janeiro e Buenos Aires; o percurso era realizado pelo mar ou terrestre pelo sistema de diligências (BITTENCOURT, 2007, p. 157).

Com a intensificação cultural na cidade ocorreu a construção de novos espaços de sociabilidade, que adquiriram grande importância para a população. Tal proeminência refletiu-se na quantidade de cines-teatros existentes já na primeira metade do século XX, como o Sete de Setembro (1831), o Polytheama (1885), o Carlos Gomes (1922), o Guarani (1922) e o Avenida (1929), entre outros. Os espaços de sociabilidade representavam um lugar de compartilhamento cultural, onde as pessoas daquele grupo social construía o imaginário de uma época produzido através de palavras e imagens. Com o advento do cinema, os espetáculos de tela e palco tornaram-se comuns nas salas dos teatros, e as fitas passaram a dividir os espaços com as atrações cênicas. Neste contexto cultural ocorreu a existência de orquestras, as vinculadas ao cine-teatros que tocavam a *Overture* das apresentações e as não vinculadas, como a Orquestra Filarmônica Rio-grandense (1932), da qual o compositor Hermínio de Moraes era o primeiro secretário.

Além disso, ressaltou-se a fundação de dois conservatórios de música na cidade entre os anos 1922 e 1924. O projeto de fundação dos conservatórios era destinado a incrementar o interesse pela arte musical através da promoção de concertos de artistas de reconhecimento nacional e internacional, bem como através do ensino musical. Segundo o artigo *Instituições Musicais no Rio Grande do Sul no período 1915-1925* e no periódico *O Tempo* de 7 de dezembro de 1923,

Criado em 1º de abril de 1922, o Conservatório de Música do Rio Grande, estabelecia a parceria entre a Intendência Municipal, representada pelo intendente Alfredo Soares do Nascimento, e o Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul [...] No entanto, a criação, também em Rio Grande, do Conservatório Rio-Grandense de Música, em 15 de março de 1924, o qual deveria atuar como filial do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (O TEMPO, 7 dez. 1923 apud GOLDBERG; NOGUEIRA; SILVA, 2008, p.8).

Com o objetivo de incentivar a arte musical na cidade foram fundadas as sociedades musicais. Na mesma época, havia os grêmios líricos dramáticos que objetivavam a recreação por meio de espetáculos variados e incentivavam o desenvolvimento da literatura dramática. Logo, com a diversidade de representações artísticas a fim de fomentar as dinâmicas culturais musicais, houve um estímulo para o desenvolvimento da produção artística local.

Desta forma, pode-se observar que o período entre guerras contribuiu para o desenvolvimento musical da cidade, pois nele ocorreu a diminuição das companhias estrangeiras vindo ao país, e conseqüentemente, os músicos locais começaram a produzir para o circuito musical que geralmente era de permanência das companhias e músicos estrangeiros.

O compositor Hermínio de Moraes; resultado preliminar sobre o contexto cultural musical entre 1900 a 1930

Durante o levantamento de dados o meu interesse incidiu inicialmente sobre a vida pessoal e artística do compositor Hermínio de Moraes. A primeira fonte pesquisada foi o jornal Echo do Sul, na Biblioteca Rio-Grandense, que contém importantes notícias sobre a sua atuação na Philharmonica Rio Grandense e sobre sua atividade como docente de música. Alguns periódicos virtuais também foram pesquisados, como o Bom Dia, no qual foram localizados dados profissionais e pessoais. Outro periódico foi A Federação, em que há a divulgação de algumas composições, bem como aspectos de sua atuação artística no estado do Rio Grande do Sul. Alguns outros acervos foram consultados, como o Arquivo Histórico da cidade do Rio Grande, no qual somente três documentos foram encontrados, que permitiram identificar os vínculos artísticos de Hermínio de Moraes com a Philharmonica Rio-Grandense, com a Sociedade União Orchestral e com o Grêmio Lírico Dramático Saca-Rolhas.

Embora tenha sido possível encontrar variadas informações relevantes sobre o compositor Hermínio de Moraes, surgiu também o interesse em compreender as

dinâmicas culturais musicais das quais o músico participava no início do séc. XX, em específico entre 1900 a 1930. A partir dos vestígios memoriais encontrados sobre o contexto cultural musical do período, pode-se reconstruir a sua narrativa histórica. Conforme salienta Le Goff, “uma história é uma narração, verdadeira ou falsa, com base na realidade histórica ou puramente imaginária - pode ser uma narração histórica ou fábula” (LE GOFF, 2003, p. 18). Desse modo, através das fontes memoriais será reconstruída a narrativa cultural musical daquele período, tendo como base uma realidade histórica por meio das notícias e documentos, utilizando a memória documental como ferramenta para reconstrução de um período.

Em relação aos periódicos, eles carregam as notícias sobre o passado de uma época. Conforme Candau, “assim, o escritor local, aquele que tem o poder de registrar os traços do passado, oferece ao grupo a possibilidade de reapropriar-se desse passado através dos traços transcritos” (CANDAU, 2016, p. 109). Os registros de um passado através das notícias são traços transcritos que se tornam vestígios memoriais de um acontecimento ou período, sendo assim as informações coletadas através dos periódicos são transcritas a partir de uma memória individual, porém conforme Halbwachs elas sofrem influências por meio dos testemunhos de outras pessoas que ajudam a rememorar um acontecimento, mas também estruturam a coesão de uma sociedade. (HALBWACHS, 2004, p. 40). Então, uma memória é selecionada, evocada, invocada, buscando um elemento de um acontecimento que será compartilhado pela sociedade. Em relação ao levantamento de dados pode-se observar alguns resultados pertinentes que mencionam Hermínio de Moraes, mas também outros músicos da época, como Antenor de Oliveira Monteiro. A seguinte notícia foi encontrada no periódico Echo do Sul em 1º de agosto de 1904, com informações sobre a apresentação de um coro na cidade do Rio Grande em uma quermesse que havia ocorrido no dia anterior:

O coro de caridade organizado e regido pelo competente maestro Sr. Antenor Monteiro.

Esse belo conjunto, que tanto realce deu à festa, era composto das exmas sras e cavaleiros, cujos nomes abaixo enumerados:

Emilia Marck, Dulce de Carvalho Cramer, Augusta Baithgen, Elysbeth Bromberg, Tony Marck, Zeneide Gonçalves, Emma e Amalia Pooch, Julieta Du Pasquier, Fany Bathgen, Nina Schmidt, Edith Nunes e outras cujos não nos ocorreram de momento e os srs professores Emilio e Miguel Sarni e A. Tonietti e os amadores Gustavo Pooch Junior, Álvaro Silva, Abelardo M. Rey, Emilio Procópio, Armando Lima, Candido Procópio, Hermínio de Moraes e A. Rosinsky.

Quando soavam as últimas notas do afinado coro vocal e instrumental, fizeram-se ouvir, abrilhantamente o acto. (ECHO DO SUL, 1º ago. 1904, p.2).

Podemos observar outras informações coletadas no periódico *Echo do Sul* em 04 de maio 1910, que mencionam a atuação do músico Hermínio de Moraes tocando violoncelo, mas também do Grêmio Lírico Dramático João Caetano, na coluna Vida Artística que noticiou a opereta Filho das ondas do poeta Rio-Grandense Lobo da Costa, no teatro sete de setembro:

No teatro sete de setembro encena o grêmio lírico dramático João Caetano, com os dramas: Filho das ondas do poeta Rio-Grandense Lobo da Costa e a comédia, Estroinas e travesti.

A orquestra executará o Hymno nacional, Terremoto, Teresinella mia, a valsa Um sonho Cake-Wall e a Symphonia O Guarany, a ópera de Carlos Gomes, compõe os professores:

Antenor O. Monteiro, Braulio Louzada, João Macedo Cunha, Abeylard Marques Rey, Carlos Lang, Augusto Braga, Delphim Mendonça, Hugo Dornbersch, Jacob Boer, Armando Lima – Violinos- Emilio Sarni e Gregorio Caporlingua- Clarinete -Aristides Pinto Moreira-Oboé-Manoel Diógenes dos Santos Norte e Henrique Schimith- Pistons-Gené Buset Solás e Raphael Lisboa-Trombones- Hermínio de Moraes e Candido Procopio Perreira- Violancellos-Rodolpho da Costa Ribeiro e Romeu Tagnin- Contrabaixo- Mario Lima- Bateria. (ECHO DO SUL, 4 de maio. 1910, p.1).

Considerações finais

Durante o levantamento de dados sobre a vida pessoal e artística do compositor Hermínio de Moraes foi possível também encontrar vestígios memoriais das representações artísticas do início do séc. XX, na cidade do Rio Grande. A partir das informações sobre as dinâmicas culturais musicais naquele período encontradas na documentação analisada, pode-se reconstruir a narrativa histórica daquela época em que as atividades artísticas eram intensas. Neste emaranhado de representações culturais formou-se um polo cultural no qual os vestígios do passado possibilitam reconstruir a linha do tempo da história da música na cidade do Rio Grande, no início do séc. XX. Cabe ressaltar o processo de coleta de dados está em andamento e as informações posteriormente serão analisadas, a fim de reconstruir aspectos da narrativa cultural musical daquele período.

Referências

CANDAU, Joel. *Memória e Identidade*. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2016.

BITTENCOURT, Ezio da Rocha. *Da rua ao teatro, os prazeres de uma cidade: sociabilidade e cultura no Brasil Meridional*. 2ª ed. Rio Grande: Furg, 2007.

ECHO DO SUL. *Periódico*. Rio Grande. 1900-1934.

GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro, NOGUEIRA, Isabel Porto, SILVA, Flavio. *Instituições Musicais no Rio Grande do Sul no período 1915-1925*. In: *II Seminário Internacional de Memória e Patrimônio, Anais*. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2008. p.1-10.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 1ª ed. Trad. de Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5ª ed. Campinas, 2003.



**CONSIDERAÇÕES SOBRE A CONSCIÊNCIA CORPORAL E A TÉCNICA DA FLAUTA DURANTE O PROCESSO CRIATIVO:
REFLEXÕES A PARTIR DO ESTUDO DA FANTASIA PARA FLAUTA E PIANO DE G. FAURÉ**

Samuel Egídio Santos

Escola de Música/UFBA
samuelegidio@outlook.com

Solon Santana Manica

Escola de Música/UFBA

Resumo: O artigo desenvolve questionamentos sobre a consciência corporal necessária para tocar um instrumento musical. O estudo se fundamenta nos princípios da pesquisa artística por isso as informações apresentadas focam as experiências vivenciadas durante o processo artístico. O trabalho com repertório gerou questões sobre como a postura influenciava o meu tocar. O texto apresenta a minha experiência em comparação com os referenciais teóricos e a importância da consciência corporal no desenvolvimento da sonoridade do flautista. A descoberta dessa consciência corporal trouxe mudanças significativas ao meu processo musical. Além das minhas experiências e da relação antes e depois do ingresso na universidade, também apresento considerações sobre como a consciência corporal se desenvolve em aulas semanais e em aulas como esporádicas (masterclasses).

PALAVRAS CHAVE: CONSCIÊNCIA CORPORAL, FLAUTA, POSTURA, SONORIDADE.

Introdução

O artigo desenvolve os questionamentos que surgiram na minha experiência como flautista a respeito da consciência corporal necessária ao tocar o instrumento, ou seja, o uso apropriado da musculatura pelo músico durante a performance. A primeira parte do texto apresenta brevemente a minha trajetória como flautista e os referenciais teóricos sobre a postura na flauta transversal utilizados nesta investigação. A segunda parte do artigo aborda a sonoridade, pois na minha experiência identifiquei a importância do uso correto da musculatura abdominal/torácica para obter uma boa sonoridade nos diferentes aspectos da técnica flautística e recursos expressivos usados pelo performer (articulação, vibrato, dinâmicas etc.) O estudo se fundamenta nos princípios da pesquisa artística. Portanto, as informações apresentadas focam o conjunto das experiências vivenciadas durante o processo criativo do artista.

Na pesquisa artística os referenciais teóricos são selecionados a partir da prática do instrumentista como afirma Coessens: “[...] no domínio das artes, as teorias não podem ser articuladas de forma isolada da prática e da pesquisa do artista, porque elas são estabelecidas e construídas a partir da própria prática (COESSENS, 2014, p.7).” A necessidade de referenciais para aprimorar a postura e a sonoridade pauta a escolha dos autores apresentados nesse estudo.

Postura

Iniciei os estudos de flauta transversal em 2012. Iniciar o aprendizado de um novo instrumento era uma experiência motivadora. Porém, estamos em constante processo de mudança e ao entrar na universidade, um curso superior do instrumento, nossas compreensões sobre música e prática instrumental mudam cotidia-

mente. Este artigo aborda como a minha consciência corporal se desenvolveu durante as *masterclasses* de flauta com os professores Lucas Robatto e Solon Manica. No processo de estudo da peça *Fantasie Op. 79* para flauta e piano de Gabriel Fauré, diversos problemas técnicos surgiram. Problemas estes provindos da falta de consciência corporal no aprendizado flautístico. Depois de três anos aprendendo uma forma mais ergométrica e não danosa ao corpo, precisei me esforçar para descrever a postura.

O primeiro problema notado era a postura inadequada. Descreverei brevemente a trajetória dos meus estudos que conduziram a uma postura inadequada. O relato trata das transformações ocorridas na graduação quando pela primeira vez aprendi a observar a minha postura e os fundamentos necessários para corrigi-la. A seguir descrevo a postura “errada” que utilizei no início de meus estudos e proporcionou problemas no meu desenvolvimento como flautista.

Descrição de postura correta

A percepção das dores físicas advindas de uma postura incorreta me motivou a pesquisar mais a fundo o assunto. Encontrei diversos métodos que abordam a postura adequada para tocar a flauta transversal, porém de forma superficial. De acordo com Parizzi (2006):

Métodos consagrados como *Méthode complète de Flûte*, de Taffanel e Gaubert (1958, p.4) e *Check-up - 20 Basic Studies for Flautists* de Peter Lukas Graf (1991, p.4) são unânimes em afirmar que a postura correta é essencial para a técnica do instrumento. Porém, esses autores não são claros quanto ao processo para se atingir esses objetivos. Eles tendem a tratar essas questões de forma superficial e sintética, dificultando sua compreensão. (Parizzi, 2006, p.1)

Apesar de relevantes métodos de ensino da técnica flautística salientarem a importância da postura correta, a maneira de se obter uma boa postura na flauta não é tratada de uma forma clara e objetiva por esses autores. A afirmativa de Parizzi é corroborada pela experiência do pesquisador, como será visto na descrição do processo criativo. Durante o processo de criação de uma performance da peça *Fantasia* para flauta e piano de Fauré, surgiram dores no punho direito devido ao uso demorado de força, decorrente de uma postura inadequada. Ao longo de minha formação como flautista não encontrei nenhum método que auxiliasse de forma detalhada como atingir uma postura correta.

Mesmo o método de Taffanel e Gaubert (1958) um dos métodos mais completos da

técnica flautista, detalhando de forma metódica e exata a postura de cada parte do corpo em contato com a flauta, não incita por si só a criação de uma consciência corporal em relação ao instrumento.

Posição geral do Corpo

A posição deve ser desengatada e a linha do corpo deve ser harmoniosa. Evite uma posição coberta e, portanto, cansada, que prejudicaria fatalmente a execução ao par que incomodaria o público. Os cotovelos devem se afastar do tronco para evitar compressão dos pulmões, mas, no entanto, não muito altos. Desde o início, é necessário assumir o hábito de olhar no espelho enquanto toca. Isso evitará uma postura defeituosa.

Posição do instrumento

A flauta deve ser mantida em uma direção absolutamente paralela à linha dos lábios, mas como o instrumento deve ser inclinado ligeiramente para baixo, a cabeça do flautista de ser um pouco inclinada para a direita, o rosto ligeiramente virado para o ombro esquerdo.

Posição dos dedos

Os dedos, colocados em suas respectivas chaves, devem todos, (com exceção dos polegares e da primeira falange do dedo indicador esquerdo) ser arredondados para tocar as teclas com o fim dos dedos. Os dedos não devem ser levantados mais do que um centímetro.

Posição da mão direita

A mão direita deve ser colocada de modo que os dedos descansem naturalmente acima das chaves, ligeiramente arredondados para se mover sem rigidez. O polegar é colocado logo abaixo da chave de fá.

Posição da mão esquerda

A flauta deve ser colocada na primeira falange do dedo indicador, o polegar para a frente para se mover livremente e os outros dedos arredondados.”

Tabela 1: Descrição da postura correta para tocar flauta do método de Taffanel & Gaubert. (1958, p.3-4)

A definição do método indica a postura exata a ser seguida, porém o instrumentista precisa identificar como seu corpo adere ao modelo proposto, adaptar o que lhe fica mais confortável e que lhe trará menos problemas posturais com o passar do tempo. Em minha experiência pessoal, somente na universidade em contato com o professor Lucas Robatto, iniciei o trabalho de consciência corporal e correção postural.

[...] o primeiro passo para se obter uma boa postura - além de receber boas orientações do professor - é estar sempre muito atento na utilização do próprio corpo, sobretudo quando este está atuando na execução. Este processo de auto-observação deve ser auxiliado, sempre que possível, pela utilização de um espelho (de proporções mínimas que possam refletir a imagem de todo o corpo do flautista) ou pela utilização de uma câmara de vídeo, ferramenta nem sempre acessível a todos, mas que pode trazer ótimos benefícios, ainda que utilizada esporadicamente. (D'ávila, 2003)

Seguindo uma forma ideal de ensino e aprendizado flautístico, as orientações de um professor sobre a utilização e consciência do corpo no fazer música são imprescindíveis. O aluno deve assumir a preocupação com seu corpo durante os estudos e execuções da música e utilizar de qualquer aparato que o permita ampliar

sua consciência corporal. Na minha experiência pessoal, a consciência e o cuidado com o corpo, que resultam numa postura correta não se apresentaram com clareza mesmo com o auxílio de um professor, pois é necessário direcionar a atenção, o foco do trabalho deve enfatizar os requisitos para uma postura eficiente. A universidade me trouxe essa consciência, porém de forma tardia. Anteriormente já atuava como flautista, mas sem as orientações de um professor experiente.

Ao longo do aprendizado percebi uma diferença de abordagem significativa nas aulas lecionadas por professores que atuam de forma esporádica (em masterclasses) e nas aulas de acompanhamento semanal que desenvolvi na universidade. Dentre os principais pontos diversos se pode apontar a reflexão sobre aspectos da prática. Nas aulas de acompanhamento semanal a reflexão sobre aspectos da prática é desenvolvida de forma gradual e o aluno é incentivado a permanecer por um determinado período de tempo trabalhando o problema técnico até desenvolver uma consciência mais profunda das questões que o envolvem.

Nas masterclasses esporádicas (com intervalos 3 a 6 meses) a abordagem é mais “direta”, o professor se preocupa mais em fazer com que o aluno sinta no seu cor-

po a maneira que ele propõe para solucionar os aspectos técnicos trabalhados. Nas masterclasses esporádicas ao invés de uma abordagem reflexiva sobre a prática, o professor utiliza mais o seu próprio corpo e sua forma de tocar como um exemplo imediato. Isso não significa que nas aulas semanais o professor deixe de utilizar o seu próprio corpo e sua forma de tocar como exemplo para conscientizar o aluno. O aspecto prático é também de suma importância para as aulas semanais, porém há maior profundidade na reflexão sobre os problemas encontrados, o que proporciona maior conscientização do flautista.

A experiência obtida a partir das duas abordagens possibilita ao estudante perceber a importância do acompanhamento semanal para o desenvolvimento de uma consciência crítica sobre o fazer musical. Dificilmente um aluno que não tem um acompanhamento constante de um professor, conseguirá desenvolver essa consciência. O que se nota é que a partir de encontros esporádicos o desenvolvimento ocorre de forma mais intuitiva, o estudante pode conseguir solucionar os problemas técnicos, porém sem uma real consciência do que fez ou faz fisicamente para resolvê-los. Por outro lado, a oportunidade da avaliação de um professor que vem esporadicamente proporciona um importante feedback dos avanços obtidos e dos problemas que permaneceram no trabalho desenvolvido nas aulas semanais.

O retorno dado por professores nas masterclasses modifica no aluno a visão que ele tem de si mesmo. Na minha experiência, percebi que os aspectos básicos da técnica flautística não eram mais um empecilho nas masterclasses esporádicas, quando os professores passaram a dar maior ênfase aos aspectos musicais da performance. Isso me fez perceber que o meu nível de flauta tinha evoluído, mudando a percepção sobre o meu tocar. Essas mudanças se refletiram também na minha postura ao chegar na aula semanal. A noção de que os aspectos básicos já haviam sido dominados, fez minha atenção se voltar para os pequenos detalhes da performance musical, o que possibilitou um trabalho mais avançado das questões interpretativas inerentes à musicalidade. Os últimos apontamentos sobre as distintas abordagens de ensino (esporádica e semanal) mostram que, no caso específico da postura durante o tocar flauta, o acompanhamento constante de um professor é fundamental. No caso da abordagem esporádica, o aluno pode ficar até seis meses praticando uma postura incorreta.

A prática de uma postura inadequada por um período prolongado trouxe malefícios ao meu corpo. Na universidade, o trabalho para melhorar a minha postura fez com que os problemas decorrentes da prática anterior fossem percebidos. O aprimoramento da consciência corporal enquanto flautista possibilitou perceber pontos problemáticos, os quais eu devo corrigir para chegar a uma postura ade-

quada, que evite as lesões iniciadas por uma má postura. Todavia, uma postura inadequada não acarreta problemas apenas de lesão corporal, mas também interfere na consciência do uso da musculatura respiratória. A sonoridade é diretamente influenciada pelo uso da musculatura abdominal/torácica.

Sonoridade Respiração e apoio

A postura incorreta permite que o instrumentista ignore diversas características erradas da técnica flautística, maquiando as possíveis causas desses erros. Após melhorar a postura, estava claro que minha sonoridade não estava no máximo que eu poderia alcançar. Dentro da técnica flautística, a sonoridade é um dos itens mais difíceis e buscados, e para se ter uma boa sonoridade é necessário ter uma base técnica bem sólida. Na flauta, o instrumentista precisa soprar no instrumento de forma constante, ter uma inspiração mais curta, porém preenchendo o pulmão com o máximo de ar que conseguir e manter uma apneia por diversos segundos. Nada disso é natural ao corpo humano, levando-se em consideração o nosso hábito de respiração comum. Para conseguir realizar essas respirações não naturais, o instrumentista precisa ter uma consciência da musculatura torácica e abdominal para trabalhar o fortalecimento desses músculos. Em sua dissertação de mestrado, Victor Siqueira discute o processo respiratório na flauta com base no estudo histórico dos métodos de flauta e canto.

[...] appoggio (ou "apoio"), o qual, simplificada, consiste na tensão estabelecida pelos músculos abdominais e o diafragma contra os músculos da caixa torácica – ou, se preferir, músculos inspiratórios contra músculos expiratórios. (Siqueira, 2012. p.72)

Um eixo importante da pesquisa de Siqueira é a diferenciação entre respiração abdominal e torácica. Contudo, para o presente artigo interessa o conceito de apoio, parte importante da técnica flautística. Autores como Michel Debost (2002), Nancy Toff (1996) e Blandine Calais-Germain (2005), também discutem o tema. O importante para esse estudo, é salientar que a consciência do uso da musculatura respiratória pelo flautista vem sendo debatida por relevantes autores da área, o que demonstra o caráter fundamental do entendimento desse processo no aprendizado da técnica instrumental.

Descrição de respiração e apoio correta

Ao procurar mais sobre como os métodos esclareciam a respiração na flauta, encontrei no método de Taffanel & Gaubert a definição mais adequada ao meu ponto

de vista sobre esse processo.

Os dois movimentos de inspiração e expiração formam juntos a respiração. Sob condições normais, ela funciona automaticamente em um ritmo regular com um constante volume de ar a cada momento. Tocando instrumentos de sopro, os pulmões são utilizados como foies. Os dois movimentos mencionados acima se tornam muito irregulares devido à necessidade de inflar os pulmões em um mínimo de tempo e que, por outro lado, o ar inspirado precisa ser expirado de acordo com a necessidade da frase. Em primeiro lugar, uma postura correta é vital para a respiração: Peitoral encurvado, ombros encolhidos e cabeça muito inclinada são grandes obstáculos contra uma passagem de ar livre. (Taffanel & Gaubert, 1958, p.52)

Da mesma forma que a postura, os métodos observados não abordam a respiração de forma exata e clara. No método de Taffanel et Gaubert, a respiração flautística é citada em um pequeno texto que mostra como a mesma funciona e o que o flautista não deve fazer. Essa forma de abordagem permite que o aluno crie uma definição própria de cada texto resultando em formas de respiração diferentes. Sem a ajuda de um professor, o aluno não terá uma referência de como realizar a respiração, o que dificulta o sucesso em aprender uma respiração plena e consciente.

Na universidade, o professor Lucas Robatto identificou problemas relativos à postura e à respiração no meu tocar, por isso começou o trabalho de consciência corporal. Com exercícios do Graf (1992) e exercícios próprios do professor Robatto, como o *impulso e onda*. A partir da realização desses exercícios o aluno pode perceber imediatamente o que ele não faz e o que precisa fazer. Exercícios como o *impulso e onda* focam a atenção do aluno apenas nos músculos ou no grupo muscular utilizado na ação de inspirar e expirar, fazendo-o tomar consciência do seu próprio corpo durante a respiração e aprender o que ele deve fazer para controlar a respiração e criar a “coluna” de ar consistente (expulsão constante e contínua de ar).

Em uma respiração natural, o corpo humano reage à quantidade de ar colocada para dentro (inspiração) e para fora (expiração). Na inspiração, o ar entra nos pulmões e a musculatura torácica e abdominal se expandem dando espaço para o crescimento dos pulmões. Na expiração, os músculos citados se contraem expulsando o ar dentro dos pulmões (Siqueira, 2012, p.1-38).

Nos exercícios de Peter Lukas Graf (1992), o aluno aprende a controlar os mús-

culos responsáveis pela inspiração e expiração. Para criar o chamado “apoio”, o flautista precisa controlar o movimento de expansão e contração dos músculos, expandindo o tórax mesmo sem ar dentro dos pulmões, o que cria um vácuo que suga o ar no momento em que o flautista abre a boca. Dessa forma, os pulmões são completamente preenchidos de ar em milésimos de segundos e sem o uso de força. Com os pulmões cheios, o flautista controla os músculos abdominais e os impede de contrair enquanto o ar é expelido. Dessa forma, a quantidade de ar expelido dos pulmões se torna constante aumentando também o tempo necessário para expelir todo o ar dos pulmões.

O exercício lhe ensina também os limites do seu próprio corpo. O máximo de ar que se consegue inspirar e o mínimo de ar com o qual o flautista consegue manter a qualidade sonora. Percebi nos meus estudos que este é um dos momentos mais importantes no aprendizado sobre a respiração, pois os músculos fortalecidos e controlados permitem ao flautista ter consciência de quanto tempo ele mantém a apneia e em qual momento ele pode/deve respirar para não perder a qualidade do som.

Na minha experiência pessoal, trabalhar os estudos de respiração e fortalecer a musculatura responsável por ela, foi muito mais fácil após obter a consciência de quais músculos deveria trabalhar, quais suas ações e como controlá-los. O resultado se apresentou de forma deveras rápida, criando assim uma coluna de ar adequada para a execução de um bom som na flauta.

Conclusão

O estudo provoca questionamentos para novas pesquisas. Visto que todo o processo ocorreu com base nas experiências do autor, faz-se necessário a busca de informações e experiências de outros instrumentistas, oriundos de um contexto semelhante e que posteriormente aprofundaram o estudo técnico na universidade. Dessa forma, teremos uma gama maior de informações sobre o tema.

A consciência corporal traz diversas novas questões sobre as diferentes formas de ensino de música para instrumentistas. A postura influencia a sonoridade, além da saúde física do flautista. Vale salientar que a pesquisa sobre a forma correta de respirar em métodos de técnica flautística se provou rasa, estes apresentam pequenos textos explicando o assunto de forma inconsistente. A ausência de informações mais detalhadas implica na falta de clareza de como a respiração correta funciona e como o flautista a produz. Esse fato leva a questionar que os métodos não são elaborados para o uso autônomo pelo aluno. Como visto em masterclas-

ses esporádicas o aluno pode reproduzir por um longo período de tempo uma postura incorreta. Quanto maior o período de estudo com uma postura inadequada, mais difícil se torna e maior será o tempo para mudá-la. O acompanhamento constante de um professor se mostra fundamental para evitar tais problemas.

Referências

CALAIS-GERMAIN, Blandine. *Respiração: Anatomia – Ato respiratório*. Barueri: Manole, 2005.

COESSENS, K. A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexão. *Art Research Journal* Vol 1/2, p.1-20, 2014.

D'ÁVILA, R. C. Algumas considerações sobre a postura para tocar flauta. *Revista Pattapio on-line* n.22, 2003. Acesso em: <http://www.geocities.com/abraf.geo/pattapio22.htm>.

DEBOST, Michel. *The Simple Flute*. New York: Oxford University Press, 2002.

FONSECA, M.P.M. *Problemas posturais inerentes à performance da flauta*. Salvador: UFBA, 2006.

GRAF, P. L. *Check-up*. Mainz: Schott, 1992.

QUINTÃO, E. *Subsídios para o aperfeiçoamento técnico e prático de um flautista profissional*, 2016. Acesso em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19390/1/SUBS%C3%8DDIOS%20PARA%20O%20APERFEI%C3%87OAMENTO%20T%C3%89CNICO%20E%20PR%C3%81TICO%20DE%20UM%20FLAUTISTA%20PROFISSIONAL.pdf>

SIQUEIRA, V.P.F.H. *Técnica de respiração segundo flautistas: uma perspectiva histórica - de Johann Joachim Quantz (1752) a Michel Debost (2002)*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Música, Salvador, 2012.

TAFFANEL, P. & GAUBERT, P. *Méthode Complète de Flûte*. Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1958.

TOFF, Nancy. *The Flute Book: a complete guide for students and performers*. New York: Oxford University Press, 1996.



PROJETOS DE PESQUISA



OSCAR GUANABARINO N'O PAIZ (1884-1917): DESAFIOS E PERSPECTIVAS DA PESQUISA EM JORNAIS

Amanda Oliveira

Bacharel em Ciências Musicais/UFPeL
amand_oli@hotmail.com

Luiz Guilherme Goldberg

Professor/UFPeL
guilherme_goldberg@hotmail.com

Resumo: Oscar Guanabarro de Sousa e Silva (1851-1937) foi um importante crítico de artes na cidade do Rio de Janeiro, especialmente de música, sendo considerado tanto por seus contemporâneos, quanto por alguns pesquisadores o fundador da crítica musical especializada no Brasil. Figura controversa, exerceu a crítica nos principais jornais da cidade do Rio de Janeiro da época, como *O Paiz* (1884-1917) e o *Jornal do Commercio* (1917-1937). Essa e outras atividades caracterizam-no como “uma figura central da vida cultural do Rio de Janeiro em sua época” (GRANGEIA, 2005: 21). Apesar de sua importância para o cenário artístico da época, suas críticas nunca haviam sido compiladas e analisadas, restringindo-se a citações pontuais em pesquisas sobre os artistas por ele criticados. Nesse sentido, o projeto “Oscar Guanabarro e a crítica musical no Brasil”, vinculado ao Grupo de Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais da UFPel, tem por objetivo suprir uma lacuna na história da crítica musical brasileira. Em vigor desde 2016, o projeto já apresenta resultados significativos: realizou-se a compilação dos escritos de Oscar Guanabarro no jornal *O Paiz*, entre 1884 e 1917, bem como a sistematização e transcrição diplomática desse material. É notório que a pesquisa em jornais tem se mostrado uma importante fonte para a musicologia, uma vez que possui grande potencial de resgatar à memória questões adormecidas no tempo e, muitas vezes, perdidas nas dinâmicas da história, caracterizando a linha conhecida como história imediata (LACOUTURE, 1988). Isto posto, neste artigo descreveremos o processo de pesquisa desde a consulta à Hemeroteca Digital Brasileira, vinculada à Fundação Biblioteca Nacional, até as decisões metodológicas que resultaram na Antologia Crítica de Oscar Guanabarro n’*O Paiz*.

PALAVRAS-CHAVE: OSCAR GUANABARINO; CRÍTICA MUSICAL; MUSICOLOGIA HISTÓRICA

Introdução

O projeto “Oscar Guanabarro e a crítica musical no Brasil”, cadastrado no Grupo de Pesquisa Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), tem por objetivo geral a compilação e análise das críticas musicais de Oscar Guanabarro de Sousa e Silva (1851-1937), importante crítico de artes, especialmente de música, na cidade do Rio de Janeiro no período histórico conhecido como Primeira República ou *Belle Époque*.

Considerado tanto por alguns pesquisadores, quanto por seus contemporâneos o fundador da crítica musical especializada no Brasil, Guanabarro exerceu a crítica nos principais jornais da cidade do Rio de Janeiro da época, como *O Paiz* (1887-1917) e o *Jornal do Commercio* (1917-1936). Em sua produção, não faltaram escritos polêmicos e irônicos, despertando discussões às vezes profundas e ásperas, como com José Rodrigues Barbosa do *Jornal do Commercio*, às vezes irônicas, como com Osório Duque Estrada na *Gazeta de Notícias*, outras vezes ofensivas.

Paralelamente, foi professor de piano e manteve uma famosa escola localizada nos salões do *Theatro Lyrico*, formando importantes pianistas para o cenário ar-

tístico carioca, como Ofélia do Nascimento, as irmãs Valina e Inocência da Rocha e Eunice Katunda. Foi também reconhecido dramaturgo, chegando a figurar em listas dos principais autores da época, além de ter participado ativamente de organizações como a Sociedade Brasileira de Autores Theatrais, a qual chegou a ser presidida por Guanabarro, e a Associação Brasileira de Imprensa, onde foi homenageado ao nomear o auditório de sua sede. Esse conjunto de atividades caracteriza-o como “uma figura central da vida cultural do Rio de Janeiro em sua época” (GRANGEIA, 2005: 21).

Como tal, seus escritos publicados nos periódicos cariocas são carregados de representações de sua própria época, “de sua história e em sua subjetividade”, como postula Dosse (2003, p. 314) ao referir-se à história das mentalidades de George Duby. É por isso que a pesquisa em jornais tem se mostrado uma importante fonte para a musicologia, graças ao seu grande potencial de resgatar à memória questões adormecidas no tempo e, muitas vezes, perdidas nas dinâmicas da história, caracterizando a linha conhecida como história imediata. Essa, segundo Lacouture (1988), “não tende apenas a encurtar os prazos entre a vida das sociedades e sua primeira tentativa de interpretação, mas também a dar a palavra aos que foram os atores dessa história” (*Ibid.*, p. 217).

Entretanto, apesar de sua importância para o cenário artístico da época, o conjunto completo das críticas musicais de Oscar Guanabarro nunca havia sido compilado e analisado, restringindo-se a citações pontuais em pesquisas sobre os artistas por ele criticados. Nesse sentido, o projeto “Oscar Guanabarro e a crítica musical no Brasil” tem por objetivo suprir uma lacuna na história da crítica musical brasileira.

Em vigor desde 2016, o projeto já apresenta resultados significativos: realizou-se a compilação dos escritos de Oscar Guanabarro no jornal *O Paiz*, entre 1884 e 1917, bem como a sistematização e transcrição diplomática desse material. Nesse artigo descreveremos o processo de pesquisa e os resultados do projeto até o momento, desde a consulta à Hemeroteca Digital Brasileira, vinculada à Fundação Biblioteca Nacional, até as decisões metodológicas que resultaram na Antologia Crítica de Oscar Guanabarro n’*O Paiz*.

Rastreamento e Compilação

A Hemeroteca Digital Brasileira, vinculada à Fundação Biblioteca Nacional, é um portal que abriga um amplo acervo de publicações seriadas e de periódicos, tais como jornais, revistas, anuários, etc., acessáveis gratuitamente via internet. Nes-

se portal, as consultas podem ser realizadas por local de publicação, período, título, edição e palavra(s), esta última possível graças à tecnologia de Reconhecimento Óptico de Caracteres (Optical Character Recognition – OCR) (BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL, 2018).

Com essa ferramenta, realizou-se um rastreamento prévio no qual foi possível determinar a existência de menções a Oscar Guanabara em 85 periódicos do Rio de Janeiro, dando dimensão do universo de citações ao crítico, que incluem, além dos textos assinados por ele, réplicas, trélicas e meras alusões. A partir dos resultados obtidos, decidiu-se que seriam recolhidos primeiramente os textos do crítico publicados no jornal *O Paiz*, onde atuou entre 1884 e 1917.

Inicialmente, o critério adotado foi a busca por palavras-chave relacionadas ao crítico, como “Oscar Guanabara”, “Guanabara”, “OG” e “Carino” (seu pseudônimo). Entretanto, no decorrer da pesquisa percebeu-se que o OCR não reconhecia todas as ocorrências das palavras-chave – tanto em virtude da situação dos periódicos (danificados ou quase ilegíveis pela qualidade da digitalização) quanto por imprecisões sem motivo aparente –, tornando necessária a conferência diária do jornal, página a página, em busca dos escritos de Guanabara. Outra descoberta foi feita durante esse processo: o crítico por vezes se referia a críticas não assinadas, portanto, passamos a buscar também as críticas referidas por ele.

Ainda durante a compilação, foi possível identificar a existência de lacunas no periódico consultado, as quais foram registradas para posterior contato com a Biblioteca Nacional. Em consulta presencial à BN, constatou-se que algumas edições não constam no acervo e outras já haviam sido deslocadas para o prédio anexo para acondicionamento permanente e por isso não seria possível acessá-los; outros poucos haviam sido mal microfilmados, com ou duplicação ou inversão de páginas.

Tabulação e Sistematização

O processo de sistematização do material compilado se deu em três estágios: o desenvolvimento da tabela para registro, conforme as necessidades do material; implementação da tabela e adequação da mesma; e, por fim, a triagem.

O desenvolvimento da tabela se deu a partir das informações consideradas essenciais para a descrição dos materiais recolhidos, tais como ano, data, número da edição, página, seção, título e subtítulo, tipo (se crônica, crítica, etc.) e autor. Porém, no decorrer de sua implementação percebeu-se que outros campos de

descrição se faziam necessários e incluiu-se: assunto, observações e temáticas. Por fim, a triagem desse material foi realizada através do diagnóstico dos conteúdos mais significativos para o grupo de pesquisa, sendo, portanto, um procedimento com objetivo de otimizar o desempenho da análise crítica que se seguiria. Para isso, definiu-se temáticas como: Crítica Musical, Gênero, Companhias Líricas, Ensino Musical, entre outras.

Transcrição

Feita a compilação e a sistematização dos escritos sobre música de Oscar Guanabara no jornal *O Paiz*, passou-se à transcrição desse material. O critério utilizado foi a reprodução literal do conteúdo, sem atualização ortográfica, mantendo-se eventuais erros ou variantes – aí encontrou-se a primeira dificuldade desta etapa, visto que nesses textos se observou uma ampla variedade de grafia, a exemplo da inconstância no emprego da acentuação, tal qual na palavra “coros”, escrita por vezes sem acento, outras com os acentos agudo (“córos”) ou circunflexo (“côros”).

Segundo o Portal da Língua Portuguesa, até o início do século XX não havia padronização da escrita: “em Portugal e no Brasil a escrita praticada era de cariz etimológico (a raiz latina ou grega determinava a forma de escrita das palavras com maior preponderância)” (PORTAL DA LÍNGUA PORTUGUESA, s.d.) e enquanto em Portugal a primeira Reforma Ortográfica data de 1911, somente em 1915 a Academia Brasileira de Letras resolve adequar sua ortografia à reforma portuguesa.

Contudo, a resolução de 1915 é revogada em 1919 e, após nova alteração das regras de escrita no Brasil em 1929, somente em 1931 o primeiro Acordo Ortográfico entre Brasil e Portugal é aprovado.

Sendo assim, foi decidido que o termo *sic* seria aplicado apenas em situações de indiscutível erro ortográfico, como em casos de letras trocadas – ex: “que” – “que” (*sic*) ou “que” (*sic*) – ou de discordâncias verbal ou nominal. Essa regra, porém, não foi aplicada aos nomes próprios, aos quais o termo *sic* não foi aplicado em nenhuma circunstância, pois todas as variáveis ortográficas foram registradas no Índice Onomástico.

Outro complicador desta etapa foi a má condição de alguns periódicos, dificultando a leitura dos mesmos. Os casos mais recorrentes foram o apagamento, decorrente da ação do tempo sobre a tinta impressa, o sombreamento, causado pelo trespassamento do texto entre frente e verso do documento, ou a danificação, como no caso da Figura 1, na qual se observa avaria causada pela remoção de fita adesiva.

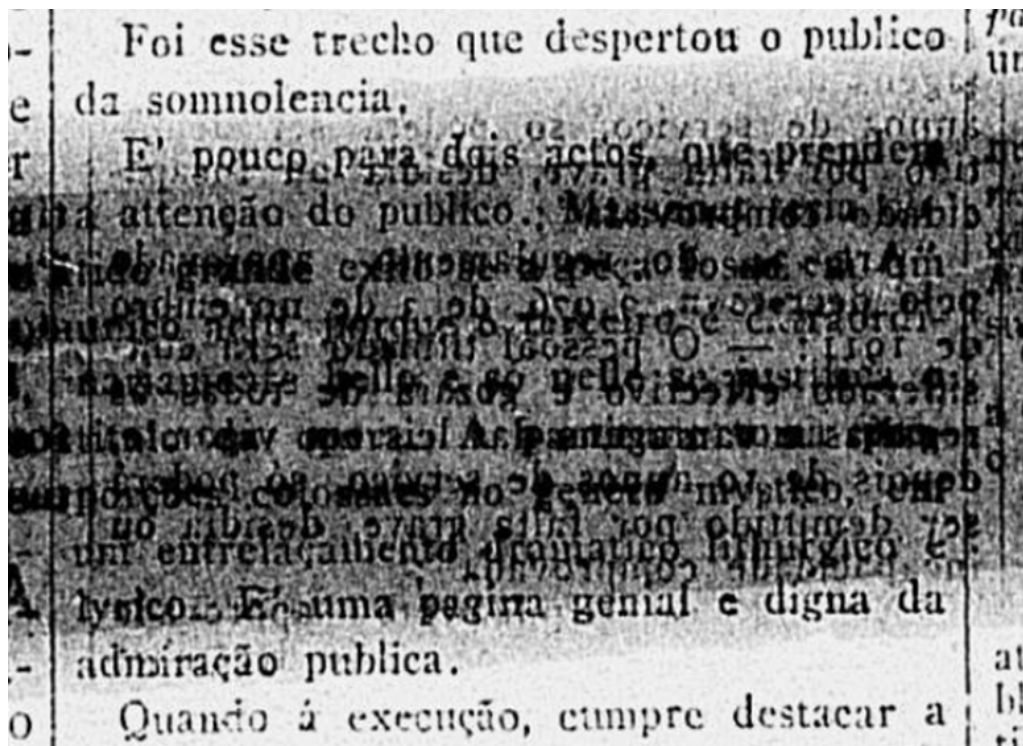


Figura 1: Recorte da Edição 11302 (O Paiz, 17 set 1915, p.4)

Por fim, após a realização das ações acima descritas, um novo processo de revisão ou conferência foi realizado.

Considerações finais

O projeto “Oscar Guanabario e a crítica musical no Brasil” iniciou suas atividades em 2016 com o objetivo de compilar, sistematizar e analisar a produção de Oscar Guanabario durante a sua atuação como crítico musical no Rio de Janeiro. Até o momento, foi possível recolher, sistematizar e transcrever seus escritos publicados no jornal *O Paiz*, onde exerceu a crítica por cerca de quatro décadas, entre 1884 e 1917.

Como apresentado no decorrer deste artigo, durante o processo de pesquisa foi necessário adaptar os procedimentos definidos inicialmente, dadas as imprecisões da ferramenta de busca da Hemeroteca Digital, as más condições de algumas edições do periódico e a própria ortografia presente nos textos recolhidos.

O principal produto do trabalho realizado até então é a Antologia Crítica de Oscar Guanabario n’*O Paiz*, publicação dividida em quatro volumes totalizando aproximadamente 1.500 páginas de conteúdo, além do índice onomástico, que relaciona todos os artistas, empresários e demais pessoas citadas nas notícias, crônicas e críticas em questão.

A próxima etapa deste projeto será o desenvolvimento das mesmas ações no Jornal do Commercio, no período de 1917-1937, onde Guanabario seguiu seu trabalho de crítico de música e artes.

Referências

DOSSE, François. *A História em Migalhas: dos Annales à Nova História*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

GUANABARINO, Oscar. *Theatro Municipal - Le jongleur de Notre Dame, de Massenet, e Barbeiro de Sevilha, de Rossini*. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 17 set 1915. *Artes e Artistas*, p. 4.

GRANGEIA, Fabiana de Araujo Guerra. *A crítica de artes em Oscar Guanabario: artes plásticas no século XIX*. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Universidade Estadual de Campinas, Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, São Paulo, 2005.

LACOUTURE, Jean. *A história imediata*. IN: LE GOFF, Jacques (org.). *A História Nova*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

Portal Biblioteca Nacional Digital. Hemeroteca Digital. c2018. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 14 nov. 2018.

Portal da Língua Portuguesa. História da Ortografia do Português. [s.d.] Disponível em <<http://www.portaldalinguaportuguesa.org/?action=acordo-historia>>. Acesso em: 14 nov. 2018.



O DISCURSO MULTIFACETADO DA RENASCENÇA INGLESA COMO ELEMENTO DA ESTÉTICA MUSICAL NA CANÇÃO DE JOHN DOWLAND

João Alexandre Straub Gomes

Professor/UFPe
joaoalexandrem6@hotmail.com

Werner Ewald

Professor/UFPe
wernerew1311@gmail.com

Carlos Walter Soares

Professor/UFPe
carloswasoares@gmail.com

Leonora Oxley Rodrigues

Professora/UFPe
loloxley@ufpel.tche.br

Marcelo Borba

Professor/UFPe
marcelopercussao@hotmail.com

Resumo: O ser humano renascentista é culturalmente multifacetado, cuja formação contempla conhecimentos de diferentes áreas, em oposição à idéia atual de especialização focada. Este é o contexto de John Dowland (1563-1626). A proposta do presente trabalho é a utilização de uma abordagem conceitualmente ampla e que transpõe os limites da estrutura musical para a análise da canção em Dowland. Este conceito de análise é mais adequado para contemplar a obra deste compositor, que apresenta uma sólida formação com conhecimentos literários, artísticos, políticos, religiosos e científicos, típica do homem renascentista. Tal abordagem permite que se verifique como a característica multifacetada do discurso renascentista é um elemento importante na configuração estética da composição musical. Desta forma, à dimensão verbal da letra da canção é atribuída uma expressão musical, em que a técnica composicional revela grau de intertextualidade nos procedimentos de relação entre a música e a poesia. A concepção do que vem a ser a manifestação cultural e humana chamada música, nesse contexto, encara a transição teórica da orientação modal para o tonalismo. Ela também é discutida filosoficamente em uma tripartição: música das esferas, música da alma e música prática (McCOLLEY, 1997: 8); o que demonstra novamente a pluralidade de discursos compondo a compreensão de um assunto comum. Esses três níveis, apesar de claramente definidos, estão misturados e são simultâneos no fenômeno da música. Na análise musical da canção em Dowland, se percebe íntima relação entre os conceitos de simetria e proporção para a beleza das coisas como os recursos composicionais que estruturam a canção e amplificam intenções expressivas. Tudo isso através de um sistema de relações semi-simbólicas resultantes da convenção filosófica que envolve o cosmos, a natureza, o inteligível, o sensível e culmina em um legado musical esteticamente característico da renascença.

PALAVRAS-CHAVE: JOHN DOWLAND, MÚSICA RENASCENTISTA, ESTÉTICA MUSICAL.

No presente trabalho, o que estamos propondo é a utilização de uma abordagem conceitualmente mais ampla e que transpõe os limites da estrutura musical para a análise da canção em John Dowland. Acreditamos que este conceito de análise seja mais adequado para contemplar a obra deste compositor, que apresenta uma sólida formação cultural e intelectual, dotado de conhecimentos literários, artísticos, políticos, religiosos e científicos, típica do homem renascentista. E tal abordagem permite que verifiquemos como a característica multifacetada do discurso renascentista é um elemento importante na configuração estética da composição musical.

Na história da música ocidental, a Inglaterra elisabetana representa um capítulo importante do período renascentista, cenário para o movimento intelectual humanista (GROUT e PALISCA, 2001: 185). Foi justamente durante a chamada “era dourada” da história inglesa, ou seja, o período de reinado da rainha Elizabeth I (1558-1603), que aconteceram importantes manifestações sócio-culturais. Dentre elas podemos mencionar a discussão religiosa entre protestantismo e catolicismo e a criação do teatro inglês, por exemplo. E além disso, algumas das principais

personalidades do meio artístico inglês viveram nesse período, entre os séculos XVI e XVII. Figuram com destaque músicos e poetas como John Donne, Christopher Marlowe, William Byrd, Thomas Campion e o maior dramaturgo de todos os tempos, William Shakespeare. É neste contexto que encontramos, também, o alaudista e compositor John Dowland.

John Dowland (1563-1626) foi um alaudista e compositor que almejou por muito tempo um cargo na corte inglesa sem nunca tê-lo conquistado durante o reinado da rainha Elizabeth I. Só assumiu o posto de alaudista da corte inglesa no reinado de James I em 1612. Antes disso, viajou por diversos países da Europa, estando a serviço do embaixador inglês em Paris e a serviço da corte dinamarquesa. De maneira especial, sua produção musical conta com 84 Ayres publicados durante sua vida em quatro volumes: *The First Booke of Songes or Ayres* (1597), *The Second Booke of Songs or Ayres* (1600), *The Third and Last Book of Songs or Aires* (1603) e *A Pilgrimes Solace* (1612), além de mais de 70 peças para alaúde solo e também peças para consorte instrumental de alaúde e violas. Essas e outras peças podem ser encontradas também em coletâneas da época (POULTON, 1981).

No tocante à multiplicidade de temas que se articulam no discurso musical das canções de Dowland, consideramos previamente uma nota sobre a própria concepção do que vem a ser a manifestação cultural e humana chamada música, no contexto histórico que sedia nossa análise. Em termos técnicos da linguagem e estruturação musical contemporânea, a música renascentista encarou a transição teórica da orientação modal para o tonalismo (MATTOS, s/d: 6). Mas também, ela é abordada filosoficamente. E nesse aspecto reside nosso interesse direto de discussão.

A música representava muito mais do que uma manifestação artística, ou uma atividade de deleite e recreação. Embora possa ser abordada com essa perspectiva, ou assuma funções específicas em ritos sociais, encontros e celebrações religiosas, na realidade a música poderia ser considerada um aspecto muito mais profundo da vida humana. Ela representaria uma condição filosófica de interpretação do universo e corresponderia a uma dimensão da própria existência:

A chave do mistério cósmico está na música. É ela que faz a alma ressoarem harmonia, transformando geometria em sensação, criando uma ponte entre as Formas Puras e o mundo dos homens. Nós a sentimos presente nos ritmos das danças e nas batidas dos tambores, nas rimas dos poetas e na imensa variação de cheiros e gostos, nas proporções dos prédios e das estátuas, na intensidade do amor, do ódio e de todos os sentimentos. É essa a lei universal que expressa a harmonia entre cosmo e alma, a dança do ser e do devir (KEPLER citado por MARIN, 2011: 93).

Na consideração de Johannes Kepler (1571-1630) percebemos novamente a convergência de diversas áreas para compor um pensamento. De maneira poética o matemático, astrônomo e astrólogo alemão reflete a ideia de sintonia entre os corpos celestes (Formas Puras) e o ser humano, no qual este é influenciado pelos astros em seus aspectos fisiológicos, orgânicos; nas paixões; nos ritos sociais; na expressão artística.

O simples entendimento, concepção ou definição sobre música contempla uma tripartição: música das esferas, música da alma e música prática (McCOLLEY, 1997: 8); o que demonstra novamente a pluralidade de discursos compondo a compreensão de um assunto comum. Podemos dizer que esses três níveis de subdivisão, apesar de claramente definidos, estão misturados e são simultâneos no fenômeno da música. As sonoridades que vão mover os afetos humanos, transformando geometria em sensação (música da alma), são a materialização de uma harmonia oriunda do cosmos, dos astros. No nível da música das esferas, Kepler (teoria heliocêntrica), Pitágoras e Platão argumentam que tal harmonia celeste e suas proporções verificadas nos estudos de astronomia se revelam na forma mensurável dos sons consoantes ou dissonantes (TYSON, 2008: 461). Estes sons, por sua vez, originam padrões formais do estudo musical das escalas e modos, simpáticos ao nível da música prática.

A concepção musical dos renascentistas busca suas fontes justamente na ideia de volta as fontes greco-romanas clássicas, enfatizando especialmente a questão da clareza de idéias. Esta articulação clara é que garantiria uma perfeita comunicabilidade. A comunicação e a moção dos afetos, isto é, de comunicar um determinado sentimento através de padrões de escalas e modos e através de outros recursos de articulação e poéticos, é que vai ser a pedra angular da concepção musical renascentista. Tal concepção vai se valer de uma multiplicidade de ideias científicas ou poéticas para realizar a representação musical cara aos renascentistas.

Podemos perceber o aspecto de multiplicidade de discursos (filosófico, literário, médico, artístico, político, religioso, etc.) ao analisar o conteúdo temático de nosso objeto artístico em questão, que é a canção. Na dimensão verbal da letra encontramos os elementos diversos que concorrem para a apresentação da mensagem. E da mesma maneira, também os percebemos na forma atribuída à expressão musical. Em outras palavras, a técnica composicional revela grau de intertextualidade nos procedimentos de relação entre a música e a poesia. Tal intertextualidade apresenta a necessidade de ser apreendida no processo de estudo e revelada no momento da interpretação da canção, para que a mesma possa ser expressa de acordo com o seu propósito e contexto de surgimento.

John Dowland permanece até os dias atuais como uma das principais referências musicais na era dourada da cultura inglesa. Ele foi um personagem importante também politicamente em sua época, bem como um conhecedor dos movimentos artísticos, literários, religiosos, filosóficos que estavam em voga na Inglaterra. Em uma sutil aproximação da música com a área das artes visuais e da poesia, podemos observar fatores interessantes no que diz respeito à elaboração artística.

Os tratados de poesia da época demonstravam as reflexões sobre diferentes maneiras de desenvolver os versos de um poema, de acordo com as relações estéticas que eram pretendidas comunicar. O sistema de versificação elisabetano adaptou para o inglês o sistema grego, em que a extensão dos versos era quantificada em pés poéticos. De um modo geral, os tratados apresentavam a ideia de que a beleza residia na simetria e proporção. Então, os versos longos ou curtos ritmavam e potencializavam os enunciados. Os jogos de palavras e figuras de linguagem também eram uma prática corrente, proporcionando uma espécie de jogo intelectual que suscitava outras interpretações (PUTTENHAM, 1589). E além disso, até mesmo o uso ou não de rimas era ponto de debate literário. Em 1602, Thomas Campion publicou um tratado em que considera a rima um artifício superfluo e tedioso (CAMPION, 1602). E no ano seguinte Samuel Daniel publica um tratado intitulado *A Defense of Ryme* (DANIEL, 1603).

Enquanto isso, no campo das artes visuais, a profusão de elementos utilizados para compor as imagens expõe um rico trabalho de construção simbólica. As cores, as formas, as texturas corroboravam a ideia da simetria e proporção para a beleza das coisas. E os objetos representados graficamente traziam consigo uma carga de sentido das mais diversas áreas. Eram especiais as representações de instrumentos da arte, do trabalho, livros e jóias. Nesse sentido, temos a modalidade de representação artística conhecida como *Vanitas Still-life*. A doutrinação moral a que se prestam as obras desse tipo específico de natureza-morta é principalmente advertir sobre a transitoriedade da vida humana, a sua condição de fragilidade e a força irresistível do tempo. O termo *Vanitas* vem do texto bíblico “*VANITAS VANITATUM ET OMNIA VANITAS*” (Ecc.1:2), que em sua tradução significa “*vaidade das vaidades, tudo é vaidade*”.

Essa interessante temática artística está relacionada intimamente com uma outra temática, a da Melancolia. E isso nos direciona diretamente para a obra de Dowland. O estado melancólico adquiriu lugar de destaque na expressão artística da renascença e, praticamente em toda a Europa, pintores, poetas e músicos contribuíram com obras direcionadas à representação de melancolia, então, em artes visuais, poesia e música. Dowland foi um artista especialmente importante para

esta verdadeira inclinação cultural que, aliás, reconhecia a melancolia também como uma condição própria de personalidades criativas e geniais. Essa condição tem se propagado a partir de um suposto texto de Aristóteles, o Problema XXX-I, propagado a partir de Florença com Piccino e Agrippa. Dessa forma, além de seus mais negativos sintomas, no período elisabetano e início do período jacobino a melancolia igualmente provocaria a criatividade artística e literária, a expressividade (HURVITZ, 1996: 4-15).

É bastante comum encontrarmos afirmações de músicos, intérpretes e historiadores quanto à personalidade melancólica de John Dowland. Sadie (1994) destaca que dentre suas obras, a publicação *Lachrimae, or Seven Tears* de 1604 “é o grupo de variações que contém a famosa *Semper Dowland Semper Dolens*, característica de sua índole melancólica” (SADIE, 1994: 277). E outras vezes, esta característica é atribuída especificamente à música do compositor: “[...] sua música está profundamente impregnada de melancolia [...]” 2 (MANNING, 1944: 45, tradução nossa). O fato é que por muitos autores, John Dowland foi considerado um dos expoentes supremos do clima sombrio típico da Melancolia (WELLS, 1985: 514-5).

Primeiramente no plano do conteúdo, a melancolia representada musicalmente na canção de Dowland, apresenta a necessidade de estudo para compreendermos a dimensão desta enfermidade da alma que estava em voga no cenário europeu renascentista. A pluralidade de aspectos de ordem religiosa, filosófica, médica, astrológica, astronômica, artística, dentre outras, é centralizada na teoria humoral de Hipócrates, como nos apresenta Robert Burton em seu grande tratado “A Anatomia da Melancolia”, de 1621. Os aspectos compreendidos como sintomáticos ou causais do estado melancólico são apresentados como temas centrais na canção, mas também aparecem pontualmente na literalidade de palavras.

Já no plano da expressão, percebemos a observação de Dowland ao ideal de beleza artística da renascença inglesa. O aspecto poético dos versos visa a simetria e a proporção, onde as estrofes assumiam convenções literárias na elaboração das letras pela estrutura de versificação. Além disso, Dowland compunha estando consciente dos tipos de versos que fazia uso, sua extensão, a alternância entre sílabas longas e breves, a utilização ou não de rimas e os jogos de palavras que enriqueciam também intelectualmente as obras.

Flow My Tears é a uma das mais apreciadas canções de Dowland, e também uma das mais significativas dentre todas as obras de representação musical da melancolia (GOMES, 2015). E nela podemos ilustrar traços recorrentes em diversas outras canções. No entanto, percebemos a atmosfera sombria e infernal, que tanto

atormenta a alma do melancólico, do modo mais profundo. Há um irremediável descontentamento com a vida retratado simultaneamente a uma suspeita de que o alívio para tal desesperança e sofrimento resida na escuridão e no choro, nas lágrimas que são evocadas.

A representação pictórica aparece na elaboração musical das canções. E podemos afirmar que a forma atribuída para as expressões musicais estão diretamente subordinadas aos procedimentos de manipulação dos materiais sonoros. No entanto, esta relação é mediada pelo compositor, mais precisamente por sua técnica composicional, sua habilidade e intenção expressiva. O principal recurso composicional amplamente divulgado e utilizado pelos compositores renascentista é o *word-painting*.

Nessa técnica, os compositores basicamente pintavam o texto com música. Eles imitavam ações ou imagens do texto com a elaboração de motivos musicais, geralmente curtos e localizados pontualmente. Segundo McColley (1997) esta era a melhor conexão conhecida entre palavra e música. Além de ser um exercício extremamente criativo e inteligente, esse diálogo intertextual entre palavras e elementos musicais proporciona um encantamento ao ouvinte. Produz insights e conexões reais inesperadas com essa “iluminação do texto”, ao passo que demonstra “a interligação de uma concepção do mundo e funcionamento da mente” (MCCOLLEY, 1997: 16).

O outro aspecto relevante da técnica composicional que caracteriza estilisticamente a música produzida no contexto renascentista é com relação à textura. O desenvolvimento de uma trama sonora que compreende linhas melódicas, ou vozes, soando em simultaneidade se apresenta na configuração do contraponto imitativo. Outra vez, a composição reúne os motivos e gestos musicais de maneira pictórica. Muitas vezes, os motivos utilizados para a pintura de passagens do texto são utilizados na polifonia contrapontística ao modo de imitação. Além de apresentar diferentes figuras retóricas típicas da música dos séculos XV e XVI, os compositores comumente se valiam de práticas de variação motívica para o desenvolvimento das canções, tais como a inversão e a retrogradação, por exemplo. Corbí, autor que trabalha com a retórica musical da música dos períodos renascentista e barroco, discute formalmente a dimensão estrutural do discurso musical e concluiu que a “essência da linguagem afetiva e expressiva é o gesto figurativo” (CORBÍ, s/d: 31). Nessa perspectiva, o vocabulário de gestos, figuras, ornamentos e motivos musicais abrange o extramusical.

Com relação ao plano estritamente musical, a organização horizontal das alturas

revela melodias arquitetadas de modo que o desenvolvimento melódico convoque a principal atenção do compositor. Os intervalos, sejam ascendentes ou descendentes, graus conjuntos ou saltos, constituem um sistema de relações semi-simbólicas resultantes de uma convenção filosófica que envolve o cosmos, a natureza, o inteligível, o sensível e culmina em um legado musical esteticamente característico do período renascentista. Dentre os intervalos melódicos mais emblemáticos, destacam-se os saltos de 3ª menores descendentes e 6ª menores. Estes, são convencionalmente os mais adequados para as representações de afetos lamentáveis (CORBÍ, s/d: 37) e aparecem sistematicamente em Dowland, juntamente aos saltos de 4ª. Mas as constituições de relação intervalar que apresentam as maiores densidades significativas estão no plano das estruturas melódicas.

As melodias que se desenvolvem por graus conjuntos no âmbito de 6ª representam, de maneira geral, a ascensão aos céus quando em movimento ascendente, e a decadência ao inferno quando em movimento descendente. Já as melodias descendentes por graus conjuntos no âmbito de 4ª, são o exemplo de maior expressão da personalidade artística e melancólica de Dowland. A esse propósito, o hino *Flow My Tears* consolida o tetracorde frígio descendente 'lá-sol-fá-mi' como o gesto melancólico por excelência quando Dowland o utiliza para pintar as palavras que dão nome à canção. Essa estrutura motivica, numa fase posterior da história da música, é utilizada sistematicamente como elemento simbólico dos lamentos das ninfas nas óperas do seiscentos. E deste gesto, emerge a 2ª menor descendente como o código melódico da dor, da lágrima e da tensão emocional.

Referências

BURTON, Robert. (1621). *Anatomia da Melancolia: vollume I/Tradução Guilherme Gontijo Flores*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011a.

_____. (1621). *Anatomia da Melancolia: volume II: A Primeira Partição: Causas da Melancolia/Tradução Guilherme Gontijo Flores*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011b.

_____. (1621). *Anatomia da Melancolia: volume III: A segunda Partição: A Cura da Melancolia/Tradução Guilherme Gontijo Flores*. Curitiba: Ed. UFPR, 2012.

_____. (1621). *Anatomia da Melancolia: volume IV: A Terceira Partição: Melancolia Amorosa/Tradução Guilherme Gontijo Flores*. Curitiba: Ed. UFPR, 2013.

CAMPION, Thomas. (1602). *Observations in the Art of English Poesie*. Oregon: Renaissance Editions, 1998.

CORBÍ, Fernando Marín. *Figuras, Gesto, Afecto y Retórica en la Música*. Disponível em <<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/30/02marin.pdf>>. Acesso em 16/10/2018.

DANIEL, Samuel. (1603). *A Defence of Rhyme*. Oregon: Renaissance Editions, 1998.

DOWLAND, John. *The Second Bookeos Songs or Ayres*. London, 1600.

GOMES, João Alexandre Straub. *A Representação da Melancolia nas Ayres de John Dowland*. 163f. Dissertação (Mestrado em Música), Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2001.

MANNING, Rosemary J. *Lachrymae: A Study of Dowland*. London: Oxford University Press, v.25, nº.1, p. 45-53. 1944.

MARIN, Ronaldo. *O Oceano Shekespeare: uma (auto) biografia*. 183f. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2011.

MATTOS, Fernando Lewis de. *Panorama da Música no Ocidente*. Porto Alegre: Associação de Arte e Cultura, s/d (Não Publicado).

McCOLLEY, Diane K. *Poetry and Music in Seventeenth-Century England*. Cambridge, 1997.

POULTON, Diana. *The Collected Lute Music of John Dowland*. 3ª edição. London: Faber Music Limited, 1981.

PUTTENHAM, George (1589). *The Arte of English Poesie*. Birmigham: English Reprints, 1869.

TYSON, Donald. *Três Livros de Filosofia Oculta: escritos por Heirich Cornelius Agrippa von Nettesheim; compilação e comentários de Donald Tyson/Tradução Marcos Malvezzi*. São Paulo: Madras Editora Ltda, 2008.

WELLS, Robin Headlam. *John Dowland and Elizabethan Melancholy*. Oxford: Early Music, v. 13, n. 4, p. 514-528, 1985.



PESQUISA CENTRADA NO VIOLÃO COMO OBJETO ARTÍSTICO

José Homero de Souza Pires Júnior

Professor/UFPel
josehomeropires@gmail.com

Resumo: Trata-se da exposição do problema de um projeto de pesquisa em andamento no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. O tema versa sobre a pesquisa do violão concebido como objeto artístico, isto é, não é apenas um instrumento musical em sua técnica e literatura próprias, mas também uma possibilidade de se pensar o instrumento em seu fazer musical genuíno em que o pesquisador e o artista musical se encontram e se dão as mãos. Objetiva-se ativar uma pesquisa centrada no violão como objeto artístico, levando a efeito tanto os produtos artísticos quanto um processo importante para a reflexão em pesquisa. A metodologia é um espaço de reflexão do projeto pensando o artístico como objeto de conhecimento. As metodologias plurais do trabalho tradicional artístico são contempladas com fulcro na imersão-abdução dos objetos artísticos. Os referenciais teóricos são encontrados em Pires Jr., Fontanille, Borgdorff, Schön.

PALAVRAS-CHAVE: VIOLÃO; PESQUISA; OBJETO ARTÍSTICO

Do problema de pesquisa

Considerando que a prática artística realiza seus objetos artísticos como regra de trabalho, em prática realizadora, autônoma e de base tradicional, dentro de história própria que antecede sua inserção na academia artística, a colocação de um problema acadêmico de pesquisa (exigência nova na história) é algo distinto do enquadre realizador, autônomo e tradicional da prática. Não se desconsidera com isso que os artistas em sua história própria pensam e se colocam problemas práticos de realização artística, sendo estes os problemas específicos do fazer realizador que trabalha com questões e soluções específicas (autonomia do meio artístico), problemas formados ou pensados num contexto de formação e tradição em que os artistas se inserem historicamente.

A colocação acadêmica do problema de pesquisa ao lado do enquadre tradicional faz perceber algumas diferenças que levaram Gardner a dividir dois sistemas: o sistema *mestre-aprendiz* (tradicional) e o *acadêmico universitário* (GARDNER, 1994). Também entram na discussão do tipo de conhecimento envolvido nos sistemas as formas de *conhecimento-na-ação* e *reflexão-na-ação* definidas por SCHÖN (2000) afins à forma de aprender e de conhecer apontada por Gardner, forma que é usada nos ofícios tradicionais.

Assim, começando a distinção das ideias entre os sistemas, é possível ver a prática artística (realizadora, autônoma e tradicional) pertencendo ao sistema de ofício *mestre-aprendiz* (sem prejuízo de que este sistema, hoje, conviva também na universidade no campo das artes e em outros campos) enquanto que a colocação do problema de pesquisa é tipicamente uma atitude própria do sistema acadêmico. Neste dominam as *formas de mediações*: as teorias e metodologias do conheci-

mento científico, o aprendizado mediado por leitura orientada, por provas e trabalhos escritos e as atividades congêneres; no sistema *mestre-aprendiz* a construção do conhecimento é baseada na *observação e prática direta entre alguém que faz e ensina a fazer e alguém que aprende vendo e participando do processo do fazer*.

No sistema mestre-aprendiz surgem naturalmente as *formas imediatas* de conhecimento-na-ação e de reflexão-na-ação estudadas por Schön; estas últimas definem aspectos interessantes para, num passo mais adiantado, se fazer o deslindamento das questões problemáticas entre prática artística e prática acadêmica. As formas imediatas e mediatas são construções deste problema de pesquisa para discussão das ideias em questão.

A colocação de problema parece algo distinto (mesmo estranha) – emprestado aqui o ponto de vista de quem avalia as coisas aparentemente, tanto da arte quanto da academia – porque não é assim que o artista pensa em seu fazer: ele não pensa em termos de uma mediação acadêmica em forma de problema de pesquisa para depois começar seu ato criativo construindo objetos e os seus próprios problemas. A colocação do problema e a prática artística ainda revelam que talvez aí resida o *ponto fulcral de divergência* entre o que se entenda por pesquisa acadêmica e as exigências que esta colocaria frente às artes na academia (exigências homologatórias ou adaptativas), fazendo nascer de tal conflito as discussões e proposições mais recentes da pesquisa artística (BORGdorFF, 2017; LÓPEZ-CANO, 2015).

Na UFPEL, no ano de 1993, teve início um projeto de pesquisa que tinha por meta a realização de composição musical e música didática, ou seja, peças inéditas e música aplicada ao ensino e à Universidade – Projeto de Pesquisa Composição e Música Didática – (PIRES JR, 1993). De tal projeto resultaram alguns produtos publicados pela Universidade tais como *Autopsicografia* (PIRES JR., 1995), obra para violão, violino e soprano; *Prelúdio* (PIRES JR, 1995a) para violão solo e *Chorinho* (PIRES JR, 1995b) obra para violão e flauta, assim como outras peças de música não publicadas em partitura.

Dentre essas peças não publicadas em partitura, destaca-se aqui uma peça tocada em evento público, escrita para Quarteto de Violões (Quarteto dos anos 1994 e 1995 com alunos e professores do Curso de Violão, primeira turma de 1993) intitulada “*Versão de Adios Nonino*” (PIRES JR, 1994) que teve sua estreia na abertura do FESTIVAL CÍRIO (1994), festival criado pela UFPEL. Antes que se estabelecesse e disseminasse a questão da pesquisa artística, havia então no seio da UFPEL um projeto de pesquisa que realizava o teor das discussões atuais sobre o problema da pesquisa artística, o que se revela agora, vale notar, *avant la lettre*.

Ainda sobre a constituição de saberes e práticas da *subárea do violão* a propósito de pesquisa, é notável a tese recente que estabelece a conexão da prática e saberes, exemplificando notavelmente a existência daquele espaço de interação. É a tese *Latin Guitar Connections: sobre um processo criativo autobiográfico* (FREITAS, 2017a). O gênero tese se faz formatado ao tipo de conhecimento artístico e violonístico que forma e informa a pesquisa artística em questão. A tese foi produzida na UFBA, um centro de referência na história da música e da academia no país, firmando assim em termos institucionais a questão da pesquisa artística, quer como solução do impasse entre diferentes tipos de trabalho no conflito acadêmico vs artístico, quer como problematização maior da questão. As produções artísticas (composições musicais, os objetos e feitos artísticos produzidos), como o CD *Latin Connections* (FREITAS, 2017b), encontram o lugar central do conhecimento na tese, o que revela bem o ponto de maturidade acadêmica que a subárea do violão atingiu enquanto arte da música e arte da pesquisa.

Imersão-abdução

Parece clara a existência de uma tensão fundamental entre prática artística e reflexão teórica, tensão que Borgdorff sugere como princípio ou condição para se entender a problemática da pesquisa artística (BORGDORFF, 2017). Pode-se enriquecer tal problemática, a partir da perspectiva aqui em construção, dizendo que ela envolve a tensão de propor objetos como pesquisa (os produtos de uma prática artística) sem dar conta do processo de conhecimento aí envolvido (reflexão teórica); restringindo mais o foco ao conceito trabalhado aqui para fins de coerência, trata-se de propor como pesquisa os objetos, sem que se enfrente (na reflexão teórica dos objetos ou sobre eles) o problema da descrição do conhecimento-na-ação e da reflexão-na-ação (núcleo duro da reflexão teórica) que está embutido na criação e proposição de objetos artísticos. O problema descritivo do conhecimento-na-ação parece ser o problema e a solução de uma questão teórica muito relevante para a pesquisa artística.

A *reflexão-na-ação* é o que permite a significação imediata da ação. Assim, o sujeito da ação, ao fazê-la, faz uma parada, pensa um pouco, experimenta novas ações para explorar fenômenos recém-observados, faz teste de sua compreensão experimental acerca deles, ou afirma ações que deram certo. Assim como o conhecimento-na-ação, a *reflexão-na-ação* é um processo que não implica que o sujeito que o desenvolve venha a saber dizer o que é esse processo, pois aquela dificuldade de descrição permanece. Uma coisa é refletir na ação (a capacidade de reflexão-na-ação), outra coisa é saber refletir sobre a própria reflexão-na-ação de maneira que se possa fazer uma descrição do processo (SCHÖN, 2000, p. 35).

Essas formas imediatas de conhecimento, embora sejam muito próprias do fazer artístico e do fazer profissional (não somente artistas as usam, mas os médicos, os advogados, etc.) levariam, em consequência final, a um colapso do pensamento descritivo e teórico, se não fossem as possibilidades – ainda que difíceis – de que tais formas possam ser descritas em algum nível (o livro de Schön é prova disso) e, ainda, se não fosse o fato de que *a pesquisa artística não está necessariamente adstrita ao conhecimento das formas imediatas. A pesquisa artística terá nas formas imediatas uma base significativa do fazer artístico, base que servirá de critério para o aferimento da pertinência ou não de certos tipos de informação ou conhecimento; critério para a percepção dos fatos e avaliação, escolha de esquemas de trabalho mais relevantes para a pesquisa. Essa base significativa pode muito bem servir de porta de entrada para as formas mediadas de conhecimento. Assim, temos aqui um ponto de relaxamento daquela tensão condicionante da pesquisa artística observada por Borgdorff.*

A pesquisa centrada proposta no problema do projeto de pesquisa reconhece não somente os objetos artísticos como objetos nucleares de conhecimento, mas também as construções de saberes (usando eventualmente as teorias e os métodos, as epistemologias, as disciplinas e a interdisciplinaridade) *que se relacionam com os objetos artísticos, saberes que os comentam/analisa/formalizam/refletem/configuram. Por consequência, é legítimo a pesquisa centrada nos objetos artísticos criar/interpretar uma obra musical, tanto quanto escrever sobre ela de um ponto de vista específico* (técnico instrumental, composicional, musicológico ou semiótico, para dar alguns exemplos) ou de um ponto de vista conveniente à imersão-abdução da obra ou, ainda, transdisciplinar – sem o compromisso de traçar relações de uma disciplina a outra. Sobretudo, a *pesquisa centrada* requer uma *visão especial ligada ao ser do objeto artístico.*

Diferentemente, o ponto de vista acadêmico disciplinar deve partir de uma visão teórica que lhe é própria e determinante do seu objeto. Quando se tem esse ponto de vista, tende-se a olhar os objetos artísticos como campo de aplicação empírica, a dimensão em que se aplicam conhecimentos prévios (por dedução) ou campo em que se constroem (por indução) os conhecimentos teóricos. *Na pesquisa centrada nos objetos artísticos trabalha-se sobretudo com a abdução* (leitura, indiciamentos, também com dedução e indução em movimento) orientada pelo *olhar interno do objeto artístico* (feito pelo sujeito, mas colado no objeto, imerso nele) resultando daí que é o objeto artístico que determina a *situação cognitiva* ou *teórica* que se deve ponderar na pesquisa. Essa abordagem então é determinada pelo objeto.

A abertura para o *métier* da prática e problemas reais focalizados da arte é o que

se mostra claramente desde já, nessa perspectiva assumida pela pesquisa centrada nos objetos artístico. A criação e o conhecimento da obra estão livres de obstáculos artificiais que não sejam aqueles apropriados à pesquisa dentro da arte em atividade. *A forma de conhecimento é imediata* e pode ser desenvolvida livremente como tal. Isso é a *imersão nos objetos artísticos* propiciada pela pesquisa centrada que toma como fonte do conhecimento a criação da obra ou ainda o trabalho compreensivo inerente a ela. Resulta desse processo descrito que a pesquisa centrada trabalha então com a *imersão-abdução nos objetos artísticos*, aí reside sua característica peculiar.

Ao se pensar em pesquisa artística (gênero em que se inscreve a espécie da pesquisa centrada), é oportuno traçar o marco significativo da palavra pesquisa, ou seja, uma busca de novos conhecimentos em determinado setor da realidade. Qualquer setor da realidade terá como elementos constituintes da sua pesquisa um sujeito de conhecimento, uma disciplina ou campo de conhecimento, uma forma especial de conhecimento ou de estruturação cognitiva, dentro da qual se elaboram formas de conhecer, conceitos e teorias que se aplicam à realidade estudada, seu objeto determinado, segundo uma certa abordagem metodológica, segundo um ethos da comunidade de pesquisa.

A pesquisa artística também não escapa dessa definição pelo fato de ser necessariamente pesquisa. Uma vez que a pesquisa artística elabora sua forma de conhecer, seus conceitos e suas teorias, os “conceitos elaborados” (tende-se a ver nestes uma tipicidade da pesquisa acadêmica tradicional) não são o critério diferencial entre pesquisa artística e qualquer outro tipo de pesquisa. Cabe perguntar então onde residirá o critério diferencial da pesquisa artística considerados os constituintes de pesquisa acima. Responde-se: reside no seu objeto (artístico, setor da realidade artística) e, eventualmente, na sua abordagem especial originária do ethos artístico.

Os constituintes de pesquisa *objeto* e *abordagem* (metodologia) aqui referidos neste problema correspondem a elementos cruciais na pesquisa artística (BORG-DORFF, 2017, p. 319): “conhecimento incorporado” e “questão metodológica”, a mais importante questão do livro de Borgdorff. O conhecimento incorporado na artes, nos seus produtos, corresponderia ao que se chamou antes (neste problema de pesquisa) de objeto artístico e sua formação tradicional, profissional e histórica. A abordagem corresponderia à questão metodológica de Borgdorff. Para ele, a pesquisa artística apresenta o paradoxo de ter e não ter (*sic*) um padrão metodológico próprio (questão metodológica): 1) tem um padrão, porque a pesquisa toma lugar na e através da prática artística; 2) não tem, porque é possível ao pes-

quisador adicionalmente fazer uso do pluralismo metodológico, usando técnicas, métodos e perspectivas de diversas origens.

De fato, pensando meramente no objeto artístico que ganhou acolhida na academia universitária e que, no seu novo percurso acadêmico, para ir além da prática estrita, tenta se mesclar com novas perspectivas de pensamento, a posição metodológica positiva e negativa de Borgdorff é razoável (apesar do “*sic*”) e parece apontar para o caminho mais praticável. No entanto, é preciso notar as diferenças entre os constituintes de pesquisa artística colocados mais acima (construção deste problema de pesquisa) e a questão metodológica (própria à arte) de Borgdorff.

Neste problema de pesquisa foram propostos constituintes de uma pesquisa. O objeto artístico visto em um setor da realidade (a arte, a prática artística) significa admitir uma pesquisa realizadora de objetos artísticos que replica na academia as atividades do sistema de tradição artística e reconhece nos objetos artísticos objetos de conhecimento. Isso é parte principal *da pesquisa centrada nos objetos artísticos*. Em constituição dessa pesquisa centrada, existe a atividade própria do artista pesquisador que se chama de *imersão-abdução nos objetos artísticos*, a atividade de criação, de construção, conhecimento-na-ação e reflexão-na-ação, mas também de leitura interna (que se faz *em* experiência, não a *priori* ou a *posteriori*), percepção de indícios (indiciamentos da obra, no modo de ser e no modo de tratar dela) e também movimentos de dedução e indução, ou seja, o movimento de aplicar conhecimentos prévios e o movimento de induzir novos conhecimentos advindos da obra.

A imersão-abdução, com a simples consideração do objeto na pesquisa centrada, constitui-se desde já num depoimento positivo àquela pergunta de Borgdorff (pergunta sobre a arte ter ou não ter uma metodologia própria). Como a imersão-abdução é inerente à experiência de criação e construção de conhecimento artístico, as técnicas, métodos e perspectivas de pensamento que serão empregadas devem surgir da cognição específica da obra e poderão ser descritos a *posteriori*, em processo especial de leitura e escrita, com meta descritiva do processo de imersão-abdução. Colaboram assim, sem exclusões mútuas, as formas de conhecimento imediatas e mediatas na pesquisa centrada nos objetos artísticos.

Onde está a diferença de uma leitura da obra de arte construída por um artista e lida por outro (pesquisador)? A diferença está na integração do sujeito (artista pesquisador) que faz sua leitura ou compreensão do objeto com base na imersão-abdução que acompanha o processo criativo da obra. A pesquisa centrada

faz outra centralização também nesse aspecto: o sujeito da compreensão e sua imersão-abdução centrados no objeto artístico. Esse sujeito tem sido percebido e trabalhado em pesquisa, como se pode ver em um exemplo etnográfico (BENNETTI, 2017). Essa é uma diferença da abordagem especial (elemento constituinte da pesquisa antes descrita) em relação à questão metodológica de Borgdorff. *A abordagem especial da pesquisa artística por imersão-abdução é uma abordagem própria tendente ao estabelecimento de uma metodologia genuína de pesquisa* – a tendência irá depender de desenvolvimentos práticos em termos do problema ora proposto.

Um exemplo prático de pesquisa artística desenvolvida na produção de sentido e leitura da produção pertinente à imersão-abdução do objeto artístico se encontra em *Semiótica e Composição: aplicando a semiótica em música para acordeão e piano* (PIRES JR; TUCHTENHAGEN, 2017a). O trabalho desenvolve um processo composicional e realiza uma peça de música para acordeão e piano; *pari passu*, uma reflexão teórica acompanha o processo de trabalho artístico-teórico, muito próxima esta reflexão das formas imediatas do conhecimento-na-ação e da reflexão-na-ação de Schön, mas com a vantagem de que havia, nesse caso, uma descrição relevante tanto para o objeto artístico assim constituído (pela composição descrita) quanto para o pensamento teórico imerso no objeto.

A música resultou (pela geração da sonoridade a partir postulados teóricos) de uma compreensão teórica e, por sua vez, a teoria empregada veio a ser informada (agregadas as questões da aplicação empírica) por uma realização composicional (objeto artístico). A música foi composta a partir da Semiótica Francesa (FONTANILLE, 2007, 2008; GREIMAS A. J. e COURTÉS, J., 1993; PIRES JR., 2006), com o conceito de *percurso gerativo do sentido*, conceito que teoriza a produção e a recepção do sentido. O *sentido musical* é assim construído a partir da teoria e a teoria permanece imbricada com a prática da construção composicional. O sentido composicional aí concebido (expresso em música e em teoria) é um exemplo da *imersão-abdução* que existe na *pesquisa centrada no objeto artístico*. Para uma leitura mais completa desta experiência composicional acadêmica, leia-se o TCC memorial do Curso de Composição Musical da UFPEL, cujo trabalho acima referido foi extraído (TUCHTENTAGEN, 2017).

A pesquisa artística promete um futuro, quer como prática de pesquisa feita em artes, quer como tópico de estudo, de matéria de teoria da pesquisa. O projeto com a proposição deste problema de pesquisa é um passo nesta direção. Os conceitos e enfoques propostos, embora relevantes para uma teoria da pesquisa artística, não serão o foco necessário da ação de pesquisa, embora a eles os objetos artís-

ticos possam ser reportados numa crescente problematização. O foco necessário da ação de pesquisa serão os objetos artísticos em perspectiva de produção e de conhecimento da imersão-abdução produzida em conformidade com a situação cognitiva proposta pelas obras. No entanto, parece evidente desde já que a forma de pesquisa em que se encontra a previsão de objetos artísticos – previsão de tensões intelectuais – promete um diálogo crescente com o entorno acadêmico, o que faz movimentar (sem que se perca) o foco da ação de pesquisa em direções diversas e inusitadas.

Referências

BENNETTI, Alfonso. *A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística*. Opus: revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. v. 23, n. 1, p. 147-165, abr. 2017.

BORGENDORFF, Henk. *O conflito das faculdades: sobre teoria, prática e pesquisa em academias profissionais de artes*. Trad.: Daniel Lemos Cerqueira. Opus: revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. v. 23, n. 1, p. 314-323, abr. 2017.

FESTIVAL CÍRIO. *Canto Interuniversitário Rio-grandense*. 1ª ed. Universidade Federal de Pelotas, Pró-Reitoria de Extensão. Local do evento: Teatro Guarany. Pelotas, 1994.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007. 286 p.

_____. *Pratiques Sémiotiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 2008. 307 p.

FREITAS, Thiago Colombo de. *Latin Guitar Connections: sobreum processo criativo autobiográfico*. 2017. 222 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017a.

_____. *Latin Guitar Connections*. Bath England: Records LTD B., 2017b. 1 CD.

GARDNER, Howard. *Estruturas da mente: a Teoria das Múltiplas Inteligências*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS J. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1993. 454 p.

KOELLREUTTER, H.J. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Textos Org. por ZAGONEL, Bernadete; CHIAMULERA, Salete M. Porto Alegre: Movimento, 1987.

LÓPEZ-CANO, Rubén. *Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade*. Art Research Journal: revista de Pesquisa em Arte. Brasil. ABRACE, ANPAP, ANPPOM, UFRN. v. 2, n. 1, p. 69-94, jan./jun. 2015.

PIRES JR, José Homero de Souza. *Projeto de Pesquisa Composição e Música Didática*. Universidade Federal de Pelotas, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Pelotas: sine ed., 1993.

_____. *Versão de 'Adios Nonino'*. Pelotas: sine ed., 1994. 1 Partitura. Quarteto de Violões. Universidade Federal de Pelotas, Projeto de Pesquisa Composição e Música Didática, Pelotas.

_____. *Autopsicografia*. Pelotas: Editora da Universidade Federal de Pelotas, 1995. 1 Partitura. Trio para Voz, Violino e Violão.

_____. *Prelúdio para violão solo*. Pelotas: Editora da Universidade Federal de Pelotas, 1995a. 1 Partitura. Violão.

_____. *Chorinho*. Pelotas: Editora da Universidade Federal de Pelotas, 1995b. 1 Partitura. Flauta e Violão.

_____. *A temporalidade do Texto Anunciativo Televisivo (TAT)*. 2006. 186 f. Tese. (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), São Leopoldo, 2006.

_____.; TUCHTENHAGEN, Davi. *Semiótica e Composição: aplicando a semiótica em música para acordeão e piano*. In: II ENCONTRO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFPEL, 2017a, Pelotas.

SCHÖN, Donald A. *Educando o profissional reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem*. Tradução Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2007. 253 p.

TUCHTENTAGEN, Davi. *Semiótica e Composição: A aplicação do Percurso Gerativo de Sentido na composição de peça para Acordeão e Piano*. 2017. 53p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017b.

|||||

HINO DE IMPLANTAÇÃO DA UFPEL: RECUPERAÇÃO DO FONOGrama, DIGITALIZAÇÃO E ETNOGRAFIA DO PROCESSO CRIATIVO

Beatriz Hygino Diadamo

Estudante de graduação/UFPEL
beatriz.diadamo@gmail.com

Bruno Rodeghiero Motta

Estudante de graduação/UFPEL
brunorr.live96@gmail.com

Daniel Alves dos Santos

Estudante de graduação/UFPEL
danielalves-trabalho@outlook.com

Estefani Bilhalva Leitzke

Estudante de graduação/UFPEL
estefanileitzke@gmail.com

Vitoria de Lima Cardoso

Estudante de graduação/UFPEL
vitoria.about@gmail.com

Mario de Souza Maia

Professor/UFPEL
maiamario25@gmail.com

Resumo: Discoteca L. C. Vinholes, no Centro de Artes da UFPel, sob a guarda do Laboratório de Etnomusicologia, possui um acervo de cerca de 20 mil fonogramas de variados tipos (CDs, Vinis, etc.). Durante as rotinas de catalogação e preservação do acervo, foi localizada uma gravação em um suporte de disco metálico com cobertura plástica, com a identificação de Hino Propaganda de Implantação da UFPel, datada de 1969, ano de criação da UFPel. A partir daí, foi entendido que seria de extrema relevância a investigação acerca dos contextos envolvidos por trás do fonograma encontrado no acervo, visto que se trata de um documento sonoro que, além das notas e da letra da composição, conta a história da criação e implantação da UFPel através de sua contextura. Tendo como objetivos a digitalização do registro contido no fonograma original do Hino Propaganda de Implantação da UFPel; a investigação etnográfica do contexto de criação, suas circunstâncias e agentes; a busca de documentos relacionados ao Hino. Esta pesquisa ainda se encontra em andamento e, até então, houve a digitalização e masterização do fonograma, uma entrevista registrada e semiestruturada Além disso, estão sendo feitas investidas nos textos do Diário Popular de 1969 analisados através do método dedutivo, afim de entender os trâmites políticos envolvidos com a propaganda e implantação da UFPel.

PALAVRAS-CHAVE: MEMÓRIA; PATRIMÔNIO SONORO; ETNOGRAFIA; ETNOMUSICOLOGIA

Introdução

A Discoteca L. C. Vinholes, localizada no Centro de Artes da UFPel, sob a guarda do Laboratório de Etnomusicologia, possui um acervo de cerca de 20 mil fonogramas, composto por CDs, fitas cassetes, fitas VHS, LPs, discos em acetato de 78 RPM, instrumentos musicais e documentos relacionados ao seu patrono, o compositor pelotense Luis Carlos Lessa Vinholes. Durante as rotinas de catalogação e preservação do acervo fonográfico, foi localizada uma gravação em um suporte de disco metálico com cobertura plástica, com a identificação de Hino Propaganda de Implantação da UFPel, datada de 1969, ano de criação da UFPel.

A partir daí, foi entendido que seria de extrema relevância a investigação acerca dos contextos por trás do fonograma encontrado no acervo, visto que se trata de um documento sonoro que, por detrás das notas e da letra de sua composição, conta a história da criação e implantação da Universidade Federal de Pelotas. Uma vez que delineamos a temática, partimos para a definição dos objetivos da pesquisa. Sendo estes, digitalização do registro contido no fonograma original do Hino Propaganda de Implantação da UFPel; investigação etnográfica do contexto de seu surgimento, suas circunstâncias e agentes; busca de documentos relacionados ao processo de criação e registro do Hino.

Esta pesquisa está sendo realizada por uma equipe interdisciplinar composta pelo docente Prof. Dr. Mário de Souza Maia (coordenador e orientador do projeto) e discentes dos cursos de música, antropologia e letras.

Metodologia

Como referenciado anteriormente sobre os objetivos a serem tratados na pesquisa, a primeira investida foi a digitalização do fonograma. Esta se deu por meio de uma estação de digitalização composta por um toca-discos e equalizador, ligados a um PC por uma placa externa de áudio usb com saída de som para dois monitores. O software que foi utilizado - apenas para a obtenção do arquivo de áudio - foi o Audacity e, a edição do áudio ficou por conta da equipe de técnicos de som do Estúdio À Vapor, que estão como colaboradores da pesquisa. A metodologia que foi utilizada para o processo de digitalização seguiu as seguintes etapas:

Primeira etapa - escolha da agulha: foi feita uma análise para identificar a data e o processo de gravação, o que resulta na indicação de qual tipo de agulha é mais apropriada. Também foi utilizado um outro fonograma com sulcos e material semelhantes aos do em questão para testar a escolha da agulha;

Segunda etapa - devido ao estado frágil do fonograma, não é recomendável que o mesmo seja utilizado diversas vezes. Desta forma, após os testes anteriores, para a escolha da agulha, a estação de digitalização foi preparada para que, já na primeira escuta do disco, fosse realizada a digitalização;

Terceira etapa - gravação do som e criação do arquivo de áudio: através do Audacity foi feita a gravação do material sonoro e será criado um arquivo de áudio, de preferência WAV ou FLAC;

Quarta etapa - envio do arquivo para edição: após a obtenção do arquivo de áudio, enviaremos o mesmo aos técnicos de som do Estúdio À Vapor para que possam concluir o processo e tratar (eliminação dos ruídos) o hino.

Tratando-se do contexto etnográfico, está sendo utilizado como método a entrevista semiestruturada que segundo BOGDAN e BIKLEN (2006), possibilita ao entrevistador perseguir uma gama variada de tópicos e oferecem ao entrevistado a chance de moldar o conteúdo da entrevista. Além disso, também será utilizado o método etnográfico.

A etnografia, método de pesquisa utilizado essencialmente por pesquisadores do campo da antropologia e da etnomusicologia, consiste na troca de experiências entre pesquisador(a) e grupo e/ou pessoa pesquisado, na relação estabelecida entre ambas as partes. A partir disso é possível identificar estruturas, relações e sistemas simbólicos, que permitem a compreensão da alteridade, dentro de sua

lógica própria de pensamento. (ROCHA e ECKERT, 2008).

Um outro desdobramento desta empreitada é a busca por documentos textuais e visuais, entre outros em acervos históricos da cidade de Pelotas. Tais como fotografias, textos em jornais, etc. A metodologia utilizada para esta parte da pesquisa teve como base o método dedutivo que, segundo GIL (2008 p. 9) “é o método que parte do geral e, a seguir, desce ao particular”, ou seja, método que parte das premissas lógicas sociais para análise específica do texto em questão.

As análises dos textos obtidos nas investigações, levará em consideração que os escritos são moldados de acordo com as ideologias políticas submetidos a determinados contextos culturais e sociais explicitados ou implicados por suas respectivas autoras(es).

Resultados e Discussão

Além da digitalização e escuta do fonograma, até então, foi realizada uma entrevista semiestruturada com a professora, poeta e cantora Carmen Vera Bassols, compositora do respectivo hino. Esta entrevista foi gravada e posteriormente será transcrita para que não se perca nenhum detalhamento do contexto de sua fala.

A partir desta entrevista, pretende-se expandir a rede de interlocutores, buscando outros agentes que tenham participado da gravação, tais como cantoras e cantores, arranjadores e técnicos de gravação, representantes da comissão que atuou na criação da universidade, administradores, entre outros.

Na parte da busca documental, foram encontradas 3 notícias no jornal Diário Popular de 1969, que fazem menção ao contexto político da época através dos trâmites de implantação da UFPel, trazendo como parte de seu processo de criação, a junção da Faculdade de Medicina Leiga com a Escola de Belas Artes e com conservatório de Música.

Em 16 de março de 1969 o então Ministro da Educação e Cultura Tarso Dutra deu uma entrevista à imprensa sobre a criação da Universidade Federal de Pelotas, como consta no trecho a seguir:

TARSO DIZ QUE UNIVERSIDADE PODE SAIR EM 30 DIAS

A criação da Universidade Federal de Pelotas pode sair em 30 dias - disse à imprensa ontem o ministro Tarso Dutra, logo depois de receber do prefeito Alves da Fonseca um memorial sugerindo que os órgãos colegiados das faculdades federais de Pelotas sejam imediatamente ouvidos sobre a fusão do Direito, Odontologia, Agronomia, Ciências Domésticas e Veterinária além da Faculdade de Medicina da IPESSE. O ministro da Educação e Cultura declarou que, para a criação da Universidade Federal de Pelotas, os enten-

dimentos foram todos feitos, faltando praticamente só a homologação. Um emissário especial será enviado a Pelotas nos próximos dias pelo ministro Tarso Dutra, para consultar os órgãos colegiados das faculdades e realizar os entendimentos finais necessários à criação da UFP. Depois de criada, a Universidade Federal de Pelotas, além das faculdades ligadas ao Ministério da Educação, poderia incorporar a Faculdade de Medicina Leiga e também a Escola de Belas Artes e o conservatório de Música. Mas a decisão final caberá aos órgãos colegiados das cinco faculdades federais, número necessário para a criação de uma Universidade Federal. (Diário Popular, 16 de março de 1969 - p.1, caderno 1)

UNIVERSIDADE [Coluna “Editorial”]

Prefeito Francisco Louzada Alves da Fonseca entregou, ontem, do ministro Tarso Dutra, um memorial de reivindicações, destacando-se a que consiste na criação da Universidade Federal de Pelotas. Chefe do Executivo pelotense, que se mostrou otimista em palestra com o DIÁRIO POPULAR, a respeito de uma solução favorável para o assunto, - um grande sonho do povo da “Princesa do Sul” - alude no documento, que passou ontem às mãos do titular do MEC, ao fato de que os problemas até há pouco existentes não existem mais. As dificuldades foram removidas e está montado o suporte jurídico para que a Universidade Federal venha a tornar-se realidade, mediante a integração das três unidades de ensino superior pertencentes à Universidade Federal Rural do Rio Grande do Sul e das Faculdades de Direito e Odontologia, todas federais. Daí, até a integração dos demais institutos aqui existentes seria decisão da própria Universidade, por seus órgãos competentes. Contudo, se há, cumpridas, as exigências de ordem legal para a criação da Universidade Federal, a solução final está nas mãos do governo, através do Ministério da Educação. Verifica-se, pois, que a grande aspiração de Pelotas, pelo qual tanto se batera o governo Edmar Fetter, ao lado das entidades representativas locais, numa luta que não sofreu solução de continuidade na administração Alves da Fonseca, está em condições de ser atendida. E o ministro Tarso Dutra, que já dissera, aqui, que a Universidade Federal de Pelotas dependia exclusivamente de Pelotas, certamente dirá “sim” ao pedido da Comunidade, agora que nós removemos os obstáculos domésticos e podemos cumprir os requisitos legais atinentes à espécie. (Diário Popular, 16 de março de 1969 - p. 3, caderno 1)

UNIVERSIDADE DE PELOTAS [Coluna “Diário Escolar”]

Conforme pensamento do prefeito Francisco Fonseca, o primeiro passo para a criação da Universidade Federal de Pelotas seria - uma vez constatada a concordância dos órgãos colegiados superiores - a transformação da Universidade Federal Rural do Sul em Universidade Federal de Pelotas, mantida sua forma autárquica, em todos seus aspectos, nela incluídas todas as unidades federais de ensino superior em Pelotas. (Diário Popular, 1 de abril de 1969 - p. 3, caderno 1)

Como é possível perceber no primeiro trecho do jornal citado, a criação da Universidade Federal De Pelotas foi em primeira instância a fusão de cinco colegiados proeminentes na cidade este foi o primeiro passo para a criação UFPel e de mais colegiados e conseqüentemente, mais cursos.

No segundo trecho o então prefeito de pelotas Francisco Louzada Alves da Fonseca demonstra animo quanto a efetiva implementação da Universidade relatando que todas as peças estão postas e que só depende de uma resposta final do Ministro da Educação, Tarsio Dutra. Ademais, este documento nos conta que houve tentativas nas administrações anteriores para implementar uma Universidade Federal em Pelotas. Já o terceiro e último trecho engloba a mudança de nomenclatura da instituição e fala sobre conservação de sua autarquia.

Podemos concluir que estes foram os últimos passos prévios a implementação efetiva da Universidade Federal de Pelotas e os primeiros passos em direção a uma ampliação da oferta de cursos e uma transformação na cidade. Esses trechos são de extrema importância para compreensão do processo de implementação, assim como foi a entrevista com a professora Carmen Vera Bassols, compositora do Hino de implementação. Ambos nos ajudem a compreender como se deu esse processo e como era a situação política, econômica, social e cultural da Época.

Considerações finais

Até o momento presente a pesquisa não dispõe de resultados integralmente conclusivos, no entanto já é possível compreender as relações e circunstâncias que cercavam o processo de implantação da Universidade Federal de Pelotas, a partir da investigação de elementos que rodeiam a história de seu Hino de implementação e propaganda.

Em relação a entrevista, ainda há pelo menos duas etapas a serem concluídas. A primeira se trata da transcrição de tal entrevista, a transcrição nada mais é do que a conversão de uma linguagem para outra, neste caso, a linguagem oral para linguagem escrita. Além disso COHEN; MANION e MORRISON (2007) adicionam sobre a transcrição "Este é um passo crucial na entrevista, pois existe o potencial para grande perda de dados, distorção e redução da complexidade". Assim sendo, é de extrema importância que não se omita nenhum detalhe na transcrição, de maneira que os dados sejam conservados em seu máximo estado de autenticidade.

O passo seguinte à transcrição envolve a análise dos dados, que por sua vez pode ser entendida como algum tipo de codificação ou categorização. Isto se dá por ser mais fácil e prático separar os tópicos discutidos na entrevista para somente então "filtrar" os conteúdos que são desejados para a pesquisa. Após esta etapa podemos fazer a correlação como o referencial teórico e outras fontes de dados como jornais, entrevistas, questionários, etc. Um dos objetivos ainda a cumprir é entrevistar outros envolvidos com o processo de implementação.

No entanto consideramos esta pesquisa como fundamental não somente pelo valor histórico e patrimonial do hino, mas também pela conscientização da comunidade e dos alunos acerca de um evento que foi marcante e decisivo para a história de Pelotas. Além disso enquanto pesquisamos e nos aventuramos em campo descobrimos dos verdadeiros agentes da história, as pessoas, outros acontecimentos, fatos, e pessoas relacionadas a nossa pesquisa e que no final ajudam a construir a imagem completa da realidade, como um quebra cabeça no qual juntamos as partes.

Referências

BOGDAN, B.C E BIKLEN, S.K. *Qualitative Research for Education: An Introduction to Theory and Methods*. Boston, New York, San Francisco, Mexico City, Montreal, Toronto, London, Madrid, Munich, Paris, Hong Kong, Singapore, Tokyo, Capetown and Sydney: Allyn e Bacon, 2006.

COHEN, L., MANION, L. e MORRISON, K. *Research Methods in Education*. Abingdon: 2007.

GIL, A. C. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. São Paulo: Editora Atlas, 2008.

ROCHA, A. L. C. da; ECKERT, C. *Etnografia: saberes e práticas*. In: PINTO, C. R. J. 2008.



UMA ROSA PARA PIXINGUINHA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO CRIATIVO DE GNATTALI A PARTIR DA VALSA ROSA DE PIXINGUINHA

Rafael Henrique Soares Velloso

Professor/UFPEL
rafavelloso@gmail.com

Menan Medeiros Duwe

Mestre em Música/UFRGS
menan.md@gmail.com

Resumo: Este trabalho é a primeira publicação textual do projeto em andamento *Escrita improvisatória para saxofone e piano, que já apresentou, como produção artística, um programa de recital em três eventos. Este texto discute o processo criativo empregado por Radamés Gnattali na obra Uma Rosa para Pixinguinha. Esta música, composta como uma homenagem à valsa Rosa de Pixinguinha, mistura aspectos de alguns modos de criação derivativa na construção de um retrato musical transformado pelo estilo de Radamés. A análise paradigmática foi utilizada como ferramenta por meio da sobreposição das melodias e das seqüências harmônicas das duas músicas. Constata-se que enquanto Gnattali manteve: estrutura formal, métrica, número de compassos, parte significativo dos ritmos da melodia e alguns contornos harmônicos em referência a música de Pixinguinha, os demais elementos são recriados, misturando aspectos de re-harmonização, arranjo e improvisação sobre uma estrutura formal. A fim de caracterizar melhor este processo, consideraremos a recorrência de uma prática de criação direcionada, desenvolvida por Gnattali tendo como foco músicos e compositores que ele admirava, tal qual em composições como a Suíte Retratos, já analisada por Lima (2011).*

PALAVRAS-CHAVE: RADAMÉS GNATTALI, PIXINGUINHA, PROCESSO CRIATIVO DERIVATIVO.

Introdução

A música *Uma Rosa para Pixinguinha*, composta em 1964¹, é uma homenagem do compositor Radamés Gnattali ao amigo e companheiro de trabalho de mais de 15 anos como orchestrador da gravadora RCA Victor no Rio de Janeiro, Pixinguinha. Por constatar a ausência de estudos sobre esta obra em especial, este artigo propõe analisar a homenagem de Gnattali como um estudo de caso, e discutir que tipo de relação esta composição estabelece com a canção homenageada. A proposta deste artigo, portanto, é de analisar as estruturas musicais de ambas as peças, a fim de compreendermos melhor o processo criativo utilizado por Gnattali, bem como os recursos técnicos composicionais empregados. Tais análises serão construídas a partir da transcrição da música de Gnattali, editada e revisada por Pinto (2005), figura 1 (acima), e de uma transcrição de referência da canção de Pixinguinha, revisada por Antônio Carlos Carrasqueira e Cifrada por Edmilson Capelupi, publicada por Irmãos Vitale (1997), figura 1 (abaixo).

As características rítmicas, melódicas e harmônicas foram analisadas desde suas estruturas macro e desmembradas em partes menores na busca de semelhanças e diferenças entre as duas músicas nos planos tonais e das estruturas

1 A composição foi tocada pela 1ª vez no show em comemoração aos 70 anos de Pixinguinha no teatro municipal e foi reapresentada no show em comemoração ao aniversário de 80 anos de Gnattali na Funarte juntamente com a cantora Elizeth Cardoso e o grupo Camerata Carioca. A gravação do show lançada pela Funarte anos depois, traz a música executada ao piano solo, por Gnattali, como introdução para a canção Rosa, esta interpretada por Elizeth Cardoso.

fraseológicas. No contexto desta produção, levamos em conta uma escrita caracterizada pela hipótese que aqui apresentamos como “direcionada”, que teria sido desenvolvida ao longo dos anos por Gnattali, voltada para instrumentistas e compositores específicos. Tal fenômeno foi observado como um padrão em arranjos e composições que buscam valorizar as características dos músicos com quem Gnattali trabalhava e que o inspiravam. De maneira similar ao observado nesta composição, Gnattali propõe uma escrita similar em obras tais como a *Suíte Retratos*, já analisadas por Lima (2011), em que o retrato musical de outros compositores é feito pelo prisma do estilo pessoal de Gnattali. Em ambos o compositor faz uma síntese de sua maneira de criar com a identidade musical do sujeito a quem sua música estava direcionada.

Uma rosa para Pixinguinha

para piano

1964

Radamés Gnattali
(1906-1988)

Valsa
Moderato

cedendo

Rosa

Valsa

Pixinguinha

Revisão: Antonio Carlos Carrasqueira
Cifra: Edmilson Capelupi

Tu és, di-vi-na e gra-ci;
dão, se ou-so con-fes;
ó-sa-es-tá-tua ma-jes-tosa Do-a-mor por Deus es-cul-tu-rada e for;
sar-que-eu hei-de sem-pre a-mar-te Oh! flor, meu pei-to não re-siste, oh! meu

Figura 1: Uma Rosa para Pixinguinha (Radamés Gnattali) revisada por Pinto (2005); Rosa (Pixinguinha), revisada por Antônio Carlos Carrasqueira e Cifrada por Edmilson Capelupi, publicada por Irmãos Vitale (1997).

Acerca destas diferentes formas de representação dos processos criativos em música, o musicólogo e compositor Charles Seeger propõe uma interessante reflexão em seu artigo *Prescriptive and Descriptive Music-Writing* escrito em 1958, em que o autor discute sobre representações gráfico-musical descritivas e prescritivas de estilos de criação. Seeger caracteriza a descrição como uma preocupação objetiva de capturar um fenômeno musical, enquanto associa o uso da prescrição às tradições de leitura da escrita musical ligadas aos práticas interpretativas que preenchem os espaços naturalmente deixados pela notação tradicional através da aplicação dos costumes mediados pela subjetividade do leitor. Optamos então na presente pesquisa por manter a reflexão sobre essa dupla característica da escrita construindo uma analogia com o processo composicional de Gnattali. Com base nestes contextos e nestas premissas passamos então a análise descritiva.

Análise descritiva

Partindo de uma estrutura rítmica e formal similar a canção de Pixinguinha, uma valsa em compasso simples ($\frac{3}{4}$), na forma binária e de andamento moderato com 64 compassos, Gnattali derivou uma nova melodia a partir de sua própria expressividade. Esta nova melodia, ao mesmo tempo que é capaz de impingir uma nova sonoridade à obra, procura em muitos pontos se aproximar dos motivos melódicos mais emblemáticos de *Rosa*, apesar de empregar em seu desenvolvimento fraseológico uma proposta estética distinta.

A música de Gnattali segue quase a mesma forma ABA da composição de Pixinguinha, diferindo somente pela ausência de um tema análogo à introdução, que se tornou famosa na voz de Orlando Silva². A nossa análise leva em consideração essa versão, que foi interpretada por Elizeth Cardoso acompanhada de Gnattali (ver nota de rodapé 1). Nesta ocasião as duas músicas foram tocadas na sequência, a rosa homenagem e a rosa original.

Melodia

Buscamos a seguir apontar algumas similaridades e diferenças entre as duas obras com estratégias de comparação paradigmática complementares: a sobreposição comparativa das melodias e a sobreposição comparativa dos desenvolvimentos harmônicos.

2 Seve (2015), em seu artigo sobre a canção de Pixinguinha, analisa as diferenças entre a primeira gravação da música, ainda instrumental, feita em 1919 em três partes no estilo *rondó* e a versão com letra que passou a ser referência.

A primeira observação geral que se pode fazer a partir dessas comparações é que, além do estilo, métrica e forma (valsas, $\frac{3}{4}$ e ABA) Gnattali transpôs para a sua peça a mesma quadratura das frases da obra de Pixinguinha. Nas duas músicas, cada parte, A e B, possui duas frases de 16 compassos divididas em segmentos de frase de 4 compassos cada, em uma métrica muito regular. Grande parte do ritmo da melodia da *Rosa* foi mantido na composição, mas é a partir deste nível que começam a surgir as diferenças que caracterizam a homenagem de Gnattali.

Parte A, primeira frase, primeiro segmento: A melodia se inicia na anacruse do compasso 1 com um salto de terça menor descendente seguido por uma inversão na curva melódica, e pelo desenvolvimento do motivo original por modulação ao tom de sol menor, elaboração esta que se repete nos compassos seguintes. Na representação de Gnattali a anacruse característica da *Rosa* é alongada de colcheia para semínima durante toda a música. Essa variação da duração pode ser considerado como uma variação interpretativa, que altera o caráter da anacruse. Além desta variação rítmica, o primeiro segmento de frase sofreu uma inversão da direção melódica após anacruse característica.

No segundo segmento da primeira frase: anacruse desce antes de saltar ascendentemente, variação esta que interpretamos como uma ornamentação da melodia.

No terceiro segmento da primeira frase: o terceiro compasso é substituído por um arpejo idiomático para o piano. O autor propõe a adição de uma frase em uma quíaltera de 7 tempos no tom de sol menor que modifica significativamente a intenção motivica originalmente proposta por Pixinguinha, como podemos visualizar na figura 2.

Nesta primeira frase da parte A, dois momentos tornam a separação dos segmentos mais difusos na composição de Gnattali se comparada a de Pixinguinha: a conexão entre o segundo e o terceiro e entre o terceiro e o quarto. Enquanto na música de Pixinguinha cada segmento repousa em uma nota mais longa, na homenagem de Gnattali a continuidade da melodia mistura o início e o fim de cada segmento. É um tipo de realização musical mais adequada a música instrumental que à música vocal, quando o cantor precisa respirar, a partir dos finais de frase.

Na segunda frase da parte A: os mesmos tipos de variações se repetem, mas os ritmos das duas músicas são de certa forma mais próximos. Uma diferença importante de ser notada é uma expressiva ampliação na tessitura da melodia. Mais uma vez apropriado à realização instrumental.

A frase, contudo, preserva a intensão rítmica e a quadratura original de *Rosa*.

Na parte B: Gnattali varia sua melodia de maneira acentuada em relação a de Pixinguinha. Os principais pontos de chegada com notas longas são preservados e grande parte dos ritmos são mantidos, contudo, diversas variações são acrescentadas.

Na Primeira frase da parte B, primeiro segmento: Radamés reinterpreta o desenho sinuoso da melodia em um novo padrão arpejado que é, mais uma vez, idiomático para o piano.

Nos segmentos 2 e 3 os contornos são preservados, com exceção de alguns pontos de repouso ritmo que assumem uma maior ativação. A melodia de Gnattali retoma o padrão rítmico original de *Rosa* com poucas alterações até o final da frase. As diferenças harmônicas entre as duas peças faz com que alguns momentos os motivos melódicos precisem se adaptar para estar em sintonia com essa harmonia, modificando o sentido quase que por completo.

A anacruse do quarto segmento recebe uma variação mais acentuada em movimento escalar levando a nota seguinte. Outra vez percebe-se neste trecho a opção por um desenho melódico mais característico da ornamentação instrumental.

Na segunda frase da parte B: a variação em relação à música de Pixinguinha é ainda maior que na primeira frase. Enquanto na *Rosa* de Pixinguinha, o início do primeiro segmento desta segunda frase repete o primeiro segmento da frase anterior, na homenagem de Radamés acontece uma nova variação do novo padrão melódico. Embora o contorno melódico seja o mesmo em alguns momentos, a separação entre os dois primeiros segmentos fica muito apagada, sendo este um trecho de bastante liberdade interpretativa. Nos dois segmentos restantes, 3 e 4, há uma delimitação formal clara, mas o tratamento composicional parece se inverter: enquanto o segmento 3 tem movimentos rítmicos mais contínuos que na *Rosa*, no segmento 4 a melodia é ritmicamente menos contínua e regular, com uma ornamentação claramente instrumental: a cadência descendente em quiálteras de 3 e 5. Parte da diferença rítmica deste final ocorre por causa da concepção do arranjo para piano deste trecho, que coloca parte da atividade melódica no baixo e no preenchimento dos espaços pelo acompanhamento harmônico. Este tratamento corresponde muito a uma diferença marcante de percurso harmônico entre as duas músicas: enquanto Pixinguinha resolve a parte B na tônica desta seção (lá menor), Gnattali prepara com uma meia cadência o retorno ao primeiro acorde da seção A (fá maior com sexta).

Harmonia

Harmonicamente as duas músicas também tem similaridades e diferenças. De forma geral as duas músicas estão predominantemente em uma tonalidade maior na parte A (dó maior em Pixinguinha e mib maior em Gnattali) e na tonalidade relativa menor na parte B (lá menor em Pixinguinha e dó menor em Gnattali). Contudo, tanto em uma perspectiva macro (centros tonais) quanto a superfície musical (as montagens de acorde a cada compasso) os caminhos traçados por Gnattali são mais variados, o que é característico de suas composições.

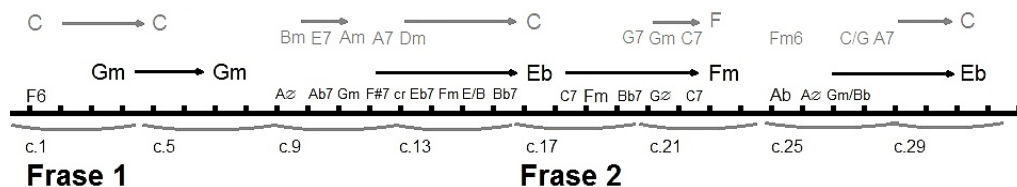
No esquema elaborado a seguir fizemos uma régua de compasso a fim de representar os mapas harmônicos de ambas as composições (Figura 3). As cifras abaixo em preto representam a música de Gnattali e as cifras em cinza representam a música de Pixinguinha. As setas caracterizam a direção da progressão harmônica a uma determinada tonalidade (normalmente a progressão II ou IV - V - I, maior ou menor). As cifras com letras maiores representam tonalidades alcançadas e as com letras menores a progressão harmônica. Muitos detalhes da harmonia foram omitidos, como tensões de acordes (abundantes e características da composição de Gnattali) e alguns baixos.

Parte A

Parte B

Figura 2: Comparação entre as melodias: sobrepostas e marcadas nos segmentos de frase com ligaduras.

Parte A



Parte B

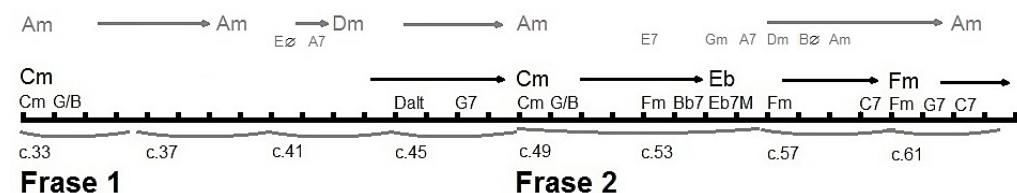


Figura 3: Comparação dos caminhos harmônicos. "F#7 cr Eb7" (c.12 e 13) representa um caminho de acordes paralelos cromáticos partindo do primeiro ao segundo. Os baixos foram omitidos nesse caso, mas eles são um aspecto muito importante desta passagem por causa do longo caminho cromático: F#7/E, F7/E, E7/D, Eb7/Db (trecho que foi resumido na figura), Fm/C, E7M/B, Bb7.

A tonalidade da *Rosa de Pixinguinha* se estabelece claramente em Dó na parte A (considerando a versão analisada). A primeira frase tem uma rápida tonicização do sexto grau e a segunda frase faz o mesmo com o quarto grau.

Já na seção A da *Rosa de Radamés*, a música não inicia no acorde que se estabelece como tônica. A tonalidade maior só se estabelece a partir da segunda frase e encerra a seção. Neste caso a música inicia com uma tonicização do terceiro grau menor (sol menor). Contudo, se por um lado os caminhos harmônicos traçados são diferentes em cada música, os movimentos de modulação acontecem em momentos semelhantes na estrutura das frases, por mais que as direções, regiões e recursos empregados sejam diferentes.

Se considerarmos que Radamés estabelece Mi bemol como tonalidade da parte A, o movimento em direção a parte B é o mesmo: a relativa menor. Esse tipo de contraste harmônico ocorre em boa parte do repertório de Pixinguinha e foi mantido na homenagem feita por Gnattali.

Desconsiderando a diferença de recursos harmônicos empregados, o movimento macro é muito similar: a tonalidade é bem estabelecida no início de cada frase. Pixinguinha faz um rápido passeio em direção ao quarto grau menor nas duas

frases, enquanto Gnattali percorre dois caminhos diferentes: no primeiro não toniciza nenhuma outra região percorrendo um trajeto de breve afastamento antes de retornar a dó menor, e no segundo direciona a música para a relativa maior. A diferença estrutural mais marcante é que enquanto Pixinguinha termina a segunda frase com um retorno a tônica menor da parte B (lá menor), Gnattali cria uma meia cadência para preparar o retorno ao primeiro acorde da parte A, o F6 (concluindo em C7 e não dó menor). Uma vez que a parte A de Gnattali inicia com um acorde mais distante das tonalidades principais Mib maior e Dó menor, ele aproxima a relação tonal entre o fim de B e o início de A através da progressão C7 - F6.

Conclusão

A obra de Gnattali cuja versatilidade passou a ser um tema bastante estudado em pesquisas acadêmicas desde 1999 por Melo (2007), Pinto (2005), Oliveira (1999), Bark (2007) e Breide (2006), ainda carece de uma análise que possa discutir o seu processo criativo, e definir o que chamamos de uma escrita musical direcionada. Tal escrita já analisada por Lima (2011) tendo como recorte a *Suíte Retratos*, busca investigar as obras de Gnattali que foram inspiradas nas obras de importantes compositores ou intérpretes da música brasileira, através de uma representação musical que se caracteriza por uma amálgama entre as estéticas de orquestração erudita e popular, e pela adoção das principais matizes composicionais ou interpretativas dos universos sonoros dos músicos e compositores a quem Gnattali dedicava suas obras.

No tema *Uma Rosa para Pixinguinha*, percebemos esta relação com a música *Rosa*, que, de uma perspectiva macro, apesar de estabelecer tonalidades e cadências em comum utiliza-se em seu desenvolvimento estruturas que desestabilizam as tonalidades principais, mas que mantém um paralelismo com as estruturas motivicas de Pixinguinha. Ao nível micro, a estrutura fraseológica, apesar de se manter em grande parte ritmicamente semelhante, é transformada pelo novo processo de elaboração motivica e pelas mudanças no plano tonal.

Diante da análise apresentada, interpretamos a construção de *Uma Rosa para Pixinguinha* como uma releitura da *Rosa* com aspectos de processos comuns a criação em música popular, principalmente quanto aos estilos improvisados. Vemos neste processo a criação de um arranjo rearmonizado com aspectos idiomáticos de escrita e ornamentação instrumental, mas que tem a liberdade de uma improvisação sobre a estrutura da música. Dessa maneira, Gnattali misturou algumas categorias de derivação musical no seu processo.

Para compositores de choro e outros gêneros instrumentais brasileiros o procedimento de render homenagens uns aos outros por meio de suas composições é um procedimento bem comum, contudo, ganha novas perspectivas a partir da metodologia adotada por Gnattali, que desafia as fronteiras dos processos criativos tais como improvisação, composição e arranjo. Da mesma maneira a tradição da música de concerto europeia na forma Tema e Variações por exemplo, uma das mais antigas já catalogadas que está presente em boa parte dos processos composicionais de compositores românticos e modernistas brasileiros, se baseia em processos similares de apropriação de temas alhures. Contudo em algumas obras de Gnattali como *Uma Rosa para Pixinguinha*, inferimos não ser possível classificar de forma estrita em uma categoria de processo criativo, pois coleta e mistura características de diferentes categorias.

Para a nossa analogia com as categorias de descrição e prescrição através do texto musical, inferimos que em processos como a criação de *Uma Rosa para Pixinguinha* o autor se baseou tanto na observação (descrição) técnica e estilística dos músicos, como na rerepresentação (prescrição) desta observação através de uma escrita intencionalmente deformada que ele dedicava aos músicos como uma homenagem. Tais representações, muito diferentes das observações científicas de fenômenos musicais, não pretendem ser fieis a sonoridade original pois buscam representar em essência as principais características do seu modelo, através de uma recomposição de seus elementos mais básicos e por meio de um estilo composicional que lhe é próprio.

Referências

- BARK, Jamil Mamedio. *Radamés Gnattali: "Suíte para quinteto de sopros" Estudo Analítico e Interpretativo. Mestrado em Música. USP, 2007.*
- BREIDE, Nadge Naira Alvares. *Valsas de Radamés Gnattali: Um estudo histórico analítico. Doutorado em música, UFRGS, 2006.*
- LIMA, Luciano Chagas. Ernesto Nazareth e a valsa da Suíte Retratos de Radamés Gnattali. *Permusi[online]. 2011, n.23, pp.113-123. ISSN 1517-7599. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992011000100013>.*
- MELO, Raíssa Anastásia de Souza. *A Sonatina para flauta e violão de Radamés Gnattali: Estudo de aspectos estruturais e interpretativos do primeiro movimento. Mestrado em Música, UFMG, 2007.*
- OLIVEIRA, Ledice Fernandes de Oliveira. *Radamés Gnattali e o Violão: Relação entre campos de produção na música brasileira. Mestrado em Música, UFRJ, 1999.*
- PINTO, Marco Túlio de Paula. *O Saxofone na Música de Radamés Gnattali. Mestrado em Música, UNIRIO, 2005.*
- SEEGER, Charles. *Prescriptive and Descriptive Music-Writing. The Musical Quarterly, v.44, n.2, abr. 1958, p.184-195.*
- SEVE, Mário. *QUATRO ROSAS: Mudanças interpretativas no fraseado de uma valsa-brasileira. DEBATES | UNIRIO, n. 14, p.75-105, jun. 2015.*



AS PRÁTICAS DE ENSINO DA COMPOSIÇÃO MUSICAL EM IES BRASILEIRAS

Pablo Cid Bember

Acadêmico do Bacharelado em Música/UFPel
pcb_bember@hotmail.com

Rogério Constante

Professor/UFPel
rogerio_constant@hotmail.com

Carlos Walter Soares

Professor/UFPel
carloswsoares@gmail.com

Resumo: Este texto apresenta o estágio atual da pesquisa sobre as práticas de Ensino da Composição Musical em IES¹ Brasileiras, suas metodologias, critérios de avaliação, conteúdos programáticos, vínculos com tradições, como um subsídio inicial para futuras reflexões. Ao buscar apoio nas publicações científicas sobre o assunto, verificamos a existência de uma quantidade relativamente pequena de publicações que tratam da questão do ensino da composição musical neste âmbito. Grande parte delas, enfocam práticas locais ou discutem questões conceituais mais gerais da pesquisa e dos processos compositivos, tais como Lima (2012 e 2014), Chaves (2010) e Ferraz (2015). Em nossa pesquisa realizamos um levantamento de publicações em periódicos e anais de congressos, no Brasil, bem como de dados sobre os cursos de música (os quais, hipoteticamente, possuem práticas de ensino da composição musical). Está sendo elaborado um questionário, a partir do estudo de textos que discutem a pesquisa, o ensino e o metier compositivo no Brasil, além das inquietações dos próprios autores desta pesquisa. Paralelamente, o estudo dos textos para a preparação do questionário está nos possibilitando a realização de importantes discussões sobre as práticas de ensino da composição, as quais serão apresentadas em trabalhos futuros. Na etapa de levantamento de dados, utilizamos como parâmetro as IES que estivessem cadastradas no site do MEC e com os cursos ativos, desconsiderando cursos de nível técnico. Elaboramos uma série de tabelas, por regiões do Brasil, com o cruzamento de dados sobre os cursos de Licenciatura e Bacharelado em música das IES privadas ou públicas, nas modalidades presencial ou EAD. Portanto, a necessidade de se realizar um levantamento dos cursos de composição, em relação aos dados já obtidos, é essencial à elaboração de materiais pedagógicos aos cursos de composição, ao conhecimento das práticas composicionais e à possibilidade de se estabelecer um discurso unificador entre as IES.

PALAVRAS-CHAVE: COMPOSIÇÃO MUSICAL, PEDAGOGIA DA COMPOSIÇÃO, EDUCAÇÃO MUSICAL.

Introdução

Este trabalho tem a proposta de apresentar o percurso, resultados parciais e possíveis reflexões acerca da pedagogia e das práticas de composição musical em IES brasileiras. Nesta perspectiva buscamos averiguar, entre outros aspectos, quais as metodologias, critérios de avaliação, conteúdos programáticos e vínculos com tradições que podem ser encontrados no ensino da composição musical, servindo como um subsídio inicial para futuras reflexões.

Em uma pesquisa inicial, em publicações científicas sobre o assunto, verificamos a existência de uma quantidade relativamente pequena de trabalhos que tratam sobre o ensino da composição musical. Grande parte delas, enfocam práticas pedagógicas locais ou discutem questões conceituais mais gerais da pesquisa e dos processos compositivos, tais como Paulo Costa Lima (2012 e 2014), Celso Loureiro Chaves (2010) e Sílvio Ferraz (2015).

1 Instituições de Ensino Superior.

Na etapa de levantamento de dados, utilizamos como parâmetro as IES que estivessem cadastradas no site do MEC e com os cursos ativos, desconsiderando cursos de nível técnico. Elaboramos uma série de tabelas, por regiões do Brasil, com o cruzamento de dados sobre os cursos de Licenciatura e Bacharelado em música das IES privadas ou públicas, nas modalidades presencial ou EAD. Portanto, a necessidade de se realizar um levantamento dos cursos de composição, em relação aos dados já obtidos, é essencial à elaboração de materiais pedagógicos aos cursos de composição, ao conhecimento das práticas composicionais e à possibilidade de se estabelecer um discurso unificador entre as IES.

Objetivos

Buscar conhecer e entender o panorama atual do ensino da composição musical nas IES Brasileiras, quais os principais referenciais bibliográficos, ideologias e pressupostos conceituais que os norteiam, e como isso se reflete nas práticas de ensino e na estrutura curricular dos cursos. Desta maneira, pretende-se criar um ambiente propício a futuras pesquisas, reflexões e contribuir para as práticas de ensino da composição musical também, em nosso curso, na Universidade Federal de Pelotas.

Metodologia

A metodologia central de nosso trabalho será a pesquisa Survey descritiva, com os coordenadores de curso, e professores de composição, para analisar as práticas pedagógicas do ensino da composição nas IES brasileiras. Na pesquisa Survey descritiva, busca-se “identificar as situações, eventos, atitudes ou opiniões em uma população; descreve-se a distribuição de algum fenômeno [...] ou, ainda, faz uma comparação entre essas distribuições” (FREITAS, OLIVEIRA, et al., 2000, P. 106).

A coleta de dados será em corte-transversal (em um só momento), com uma amostragem não probabilística por conveniência, ou seja, “os participantes são escolhidos por estarem disponíveis” (FREITAS, OLIVEIRA, et al., 2000, P. 106). Para viabilizar a coleta, realizamos um levantamento dos cursos de música no Brasil que, hipoteticamente, poderiam possuir práticas de ensino da composição musical. A confirmação desta hipótese se dará através da consulta direta aos cursos. Utilizamos como parâmetro as IES que estivessem cadastradas no portal do MEC² e com os cursos ativos, desconsiderando cursos de nível técnico. Agrupamos em tabelas os cursos de música por regiões do Brasil e o Distrito Federal.

2 Ministério da Educação.

A partir da tabela principal, por regiões, estão sendo desenvolvidos variados recortes com a análise dos dados obtidos, tais como o cruzamento dos tipos de cursos - Licenciatura ou Bacharelado em música, IES privadas ou públicas, modalidades presencial ou EAD³. Com a realização destas análises será possível a criação de um infográfico que facilitará a visualização das informações mais gerais sobre os cursos, servindo de base para a contextualização dos dados respectivos às suas práticas de ensino.

O instrumento que será utilizado em nossa pesquisa *survey* é o questionário, tendo como estratégia de aplicação o envio de convite aos coordenadores de curso e a subsequente disponibilização do questionário por meio eletrônico através da plataforma de documentos do Google.

A elaboração do questionário está sendo realizada a partir do estudo de textos referenciais levantados nos estágios iniciais desta pesquisa, assim como das inquietações e discussões dos próprios pesquisadores. Realizamos um levantamento de publicações no Brasil sobre a pedagogia da composição musical, concentrado nas publicações em periódicos, anais de congressos e livros.

Resultados parciais e Discussão

Durante o levantamento de dados sobre os cursos de música, uma primeira tabela foi elaborada, por regiões do Brasil, que possibilitou agrupar e visualizar o panorama geral da quantidade de cursos e em quais regiões se concentram.

	Privadas	%	Públicas	%	Presencial	%	EAD	%	Licenciatura	%	Bacharelado	%	Total
Sul	18	43,9	23	56,1	33	80,5	8	19,5	29	70,7	12	29,3	41
Sudeste	52	61,9	32	38,1	69	82,1	15	17,9	56	66,7	28	33,3	84
Centro-Oeste	8	53,3	7	46,7	5	33,3	10	66,7	12	80,0	3	20,0	15
Nordeste	20	42,6	27	57,4	29	61,7	18	38,3	39	83,0	8	17,0	47
Norte	10	38,5	16	61,5	14	53,8	12	46,2	22	84,6	4	15,4	26
Distrito Federal	3	60,0	2	40,0	2	40,0	3	60,0	3	60,0	2	40,0	5
Total	111	50,9	107	49,1	152	69,7	66	30,3	161	73,9	57	26,1	218

Tabela 1: Cursos de Música em IES por Regiões do Brasil

Nesta tabela, foram organizados os cursos de música em IES privadas ou públicas, nas modalidades presencial ou EAD e licenciatura ou bacharelado. Observa-se a predominância de cursos de música de modalidade presencial (69,7%) e cursos de licenciatura (73,9%). A diferença entre IES privadas e públicas é pequena,

3 Ensino à Distância.

cerca de 2%. Percebe-se ainda, que a maior concentração de IES com cursos de música está na região sudeste, com 84 dos 218 cursos.

Um outro recorte, nos permite observar a atuação das IES públicas, organizando-as em instituições federais, estaduais e municipais (tabela 2).

Cursos de música em IES - PÚBLICAS	Federal	%	Estadual	%	Municipal	%
Sul	14	60,9	7	30,4	2	8,7
Sudeste	17	53,1	12	37,5	3	9,4
Centro-Oeste	7	100,0	0	0,0	0	0,0
Nordeste	20	74,1	7	25,9	0	0,0
Norte	11	68,8	5	31,3	0	0,0
Distrito Federal	2	100,0	0	0,0	0	0,0
Total	71	66,4	31	29,0	5	4,7

Tabela 2: Cursos de Música em IES Pública.

A tabela 2 e o gráfico 1 apresentam a análise comparativa da distribuição de IES públicas nas diversas regiões. A maior concentração de IES Federais está na região Nordeste, com 20 instituições. As IES Municipais são poucas e estão somente nas regiões Sul e Sudeste.

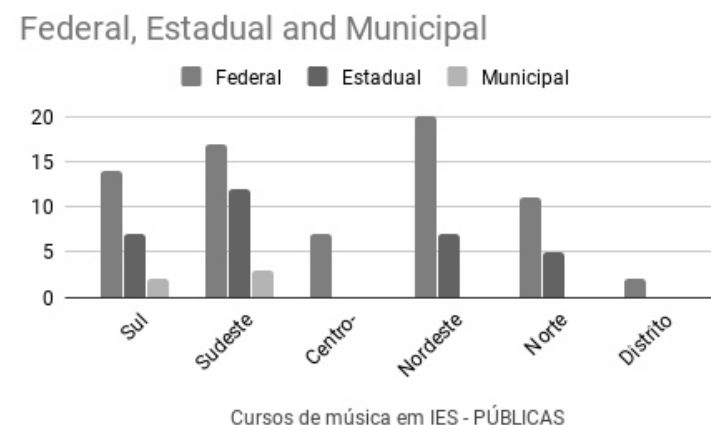


Gráfico 1: IES Públicas por Regiões do Brasil.

A tabela 3 apresenta as informações sobre os cursos de ensino à distância (EAD) em IES públicas ou privadas, licenciatura ou bacharelado.

Nesta perspectiva, é possível observar uma grande predominância dos cursos licenciatura (92,4%) e de IES privadas (78,8%). A região Nordeste se destaca pela oferta de cursos EAD em IES privadas, sendo, também, a região onde há mais cursos de licenciatura.

Cursos de Ensino à Distância (EAD)	Públicas	%	Privadas	%	Licenciatura	%	Bacharelado	%
Sul	3	37,5	5	62,5	8	100,0	0	0,0
Sudeste	3	20,0	12	80,0	14	93,3	1	6,7
Centro-Oeste	3	30,0	7	70,0	9	90,0	1	10,0
Nordeste	1	5,6	17	94,4	16	94,1	1	5,9
Norte	4	33,3	8	66,7	11	91,7	1	8,3
Distrito Federal	0	0,0	3	100,0	3	75,0	1	25,0
Total	14	21,2	52	78,8	61	92,4	5	7,6

Tabela 3: Cursos de Música com Ensino à Distância

Foi também realizado um recorte dos cursos de ensino presencial, separando-os, igualmente, em IES públicas e privadas, Licenciatura ou Bacharelado. Pode-se perceber que cerca de 60% dos cursos presenciais de música são em IES Públicas e a maior parte deles são de Licenciatura (Tabela 4).

Cursos Presenciais	Públicos	%	Privados	%	Licenciatura	%	Bacharelado	%
Sul	19	57,6	14	42,4	21	63,6	12	36,4
Sudeste	29	42,0	40	58,0	42	60,9	27	39,1
Centro-Oeste	4	80,0	1	20,0	3	60,0	2	40,0
Nordeste	26	89,7	3	10,3	21	72,4	8	27,6
Norte	12	85,7	2	14,3	11	78,6	3	21,4
Distrito Federal	2	100,0	0	0,0	1	50,0	1	50,0
Total	92	60,5	60	39,5	99	65,1	53	34,9

Tabela 4: Cursos de Música Presenciais

No estágio atual da pesquisa, novos recortes estão sendo realizados, para complementar os já existentes, aproximar mais do enfoque desta pesquisa e subsidiar as discussões e a elaboração do questionário.

Junto à coleta de dados, o questionário que será entregue aos coordenadores dos cursos de música nas IES, está sendo elaborado, tendo como ponto de partida a leitura de textos referenciais. Tais referenciais teóricos não trazem questões prontas sobre o ensino da composição, mas apresentam situações/discussões pertinentes ao estudo da composição, aos processos composicionais, às práticas pedagógicas em alguns contextos específicos, à relação de práticas compositivas

atuais com tradições musicais, ao campo da pesquisa em composição musical. Assim, é necessária a reflexão dos pesquisadores através da leitura do referencial, das discussões realizadas em grupo e das indagações pessoais.

Na elaboração do questionário, temas como a bagagem musical do aluno, os métodos composicionais específicos utilizados nas disciplinas, abordagem de estrutura e forma e se há predeterminação, a relação com a performance, o mercado de trabalho, estudo do repertório, análise musical, notação musical, além de questões referentes aos componentes curriculares, tais como: a quantidade anual de vagas, de ingressantes, o total de alunos, a duração do curso e a exigência ou não de memorial dissertativo e/ou recital como trabalho de conclusão de curso. Tais assuntos serão abordados e elencados de maneira objetiva no questionário, devido à grande quantidade de cursos existentes, com a intenção de facilitar o preenchimento pelos coordenadores e, também, a análise das respostas pelos pesquisadores.

Conclusões parciais

No atual estágio de desenvolvimento da pesquisa, conseguimos obter informações gerais sobre os cursos de música em instituições de ensino superior brasileiras, fazer um levantamento de publicações sobre o ensino da composição musical no Brasil e iniciar as discussões a partir dos dados coletados e do referencial teórico. A elaboração do instrumento de pesquisa, através do estudo do referencial teórico e de inquietações próprias, tem nos mostrado que há uma ampla gama de temas, pertinentes a esse campo, a serem discutidos.

A necessidade de se realizar um levantamento dos cursos de composição, em relação aos dados já obtidos, é essencial à compreensão do panorama do ensino da composição musical no Brasil, observar o que há de unificado nos cursos nas IES consultadas, à elaboração de materiais pedagógicos que utilizaremos em nosso curso, assim como possibilitar que os resultados dessa pesquisa sejam publicados em periódicos de circulação nacional e internacional, sejam apresentados em Congressos e eventos de Iniciação Científica, e, desse modo, cumprir sua função social de fomentadores da discussão sobre a pedagogia da composição musical nas universidades brasileiras, visto à carência de publicações sobre o assunto.

Referências

CHAVES, C. G. L. *Por uma pedagogia da composição musical*. In: Vanda Bellard Freire. (Org.). *Horizontes da pesquisa em música*. 1ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, v. 1, p. 82-95.

FERRAZ, Sílvio. *Considerações sobre avaliação composicional*. In: *Música Hodie*. v. 5, n. 2, p. 27-41, 2005.

_____. *Composição musical como campo de diálogo: para além das disciplinas*. In: *Revista Fundarte*. v. 15, n. 29, p. 150-159, 2015.

FREITAS, Henrique, OLIVEIRA, Míriam, et al. *O método de pesquisa survey*. São Paulo/SP: In: *Revista de Administração da USP, RAUSP*, v. 35, n. 3, Jul-Set. 2000, p. 105-112.

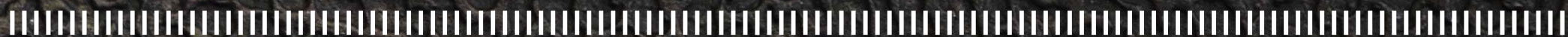
LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o Ensino de Composição Musical na Bahia*. Salvador: Fazcultura/Copene, 1999.

_____. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. *Teoria e prática do compor II: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2014.



TRABALHOS DE CONCLUSÃO DE CURSO



MAXIXEIRAS DA *BELLE ÉPOQUE*: VESTÍGIOS DE UMA INVISIBILIDADE

Brenda Postinger Brugalli

Estudante de graduação/UFPel
ba_pb@hotmail.com

Luiz Guilherme Goldberg

Professor/UFPel
guilheme_goldberg@hotmail.com

Resumo: “Maxixeiras da Belle Époque: vestígios de uma invisibilidade” é a pesquisa que está sendo feita para o Trabalho de Conclusão de Curso da autora, que tem como tema as mulheres compositoras da Belle Époque, e o maxixe, gênero dançante musical considerado dança nacional por excelência. A pesquisa tem por objetivo pesquisar a presença do maxixe na produção das mulheres compositoras da Belle Époque musical brasileira. Através da consulta aos acervos encontrados na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, Instituto Piano Brasileiro e catalogação realizada por Portela (2005) em sua dissertação, foi produzido um catálogo de compositoras e suas composições, para que, através deste, constate-se a presença ou a ausência do maxixe, importante gênero dançante musical da época. Como referência, utilizou-se Freire e Portela (2013), Vermes (2013) e Souza (2016), quanto à contextualização sobre as mulheres musicistas nesse período, bem como Jota Efegê (1974) e Sandroni (2001), referente ao maxixe.

PALAVRAS-CHAVE: MULHERES COMpositoras; MAXIXE; BELLE ÉPOQUE MUSICAL BRASILEIRA

Introdução

O presente artigo aborda a presença do maxixe, um dos gêneros da música de entretenimento da Belle Époque musical brasileira, na produção musical das mulheres compositoras desse período histórico. O questionamento surgiu à partir da união de duas curiosidades: interesse a respeito desse gênero dançante musical, considerado um dos representantes da identidade musical nacional, e a carência de referência de mulheres que a ele se dedicavam. Daí a nossa questão: as compositoras da Belle Époque compunham maxixe? Se a resposta positiva, a identificação das compositoras e suas obras trará uma nova informação; se negativa, resta procurar interpretar a razão de tal ausência.

Como demonstrado por Jota Efegê, em seu livro “Maxixe: a dança excomungada” (1974), foi na Belle Époque, período de transição do século XIX para o século XX, que o maxixe ganhou popularidade e se estabeleceu como um importante gênero dançante musical da música de entretenimento, tornando-se dança nacional por excelência e representante da brasilidade no país e no exterior. Além disso, foi também na Belle Époque que a mulher começou a conquistar o seu espaço no âmbito profissional, incluindo as mulheres musicistas, como explicam Freire e Portela (2013). É nesse contexto que surge a questão das mulheres como compositoras e a sua relação com o gênero dançante musical.

As mulheres e o contexto social e musical da Belle Époque

A Belle Époque, período de transição do século XIX para o século XX, foi marcada por muitas transformações no comportamento social feminino. Enquanto a

mulher que vivia no Brasil Colônia tinha um “comportamento anti-social”, como definido por Portela, e vivia sob os ideais patriarcais que garantiam ao sexo masculino, tanto na esfera doméstica, quanto social, a plenitude e exclusividade de poder, “excluindo da mulher e dos filhos quaisquer direitos de escolha e opinião” (PORTELA, 2005, p. 7), a mulher da Belle Époque adquire “hábitos um pouco mais liberais” e passa a exercer um importante papel social: “mãe virtuosa, o pilar de sustentação do lar, a educadora das gerações do futuro” (LOURO, 2017, p. 446). É também durante a Belle Époque que se dá o processo gradativo do seu ingresso no mundo profissional, principalmente no âmbito do magistério.

Na música, as mulheres, paulatinamente, começam a conquistar espaço nos palcos (FREIRE; PORTELA, 2013, p. 286). Entretanto, como afirma Souza (2016), a presença feminina nos palcos no final do século XIX não se deu sem que houvesse “a dicotomia da permissão e do conflito” (SOUZA, 2016, p. 5). Apesar do espaço conquistado, Freire e Portela (2010) explicam que a atividade de musicista profissional exercida por mulheres só era tolerada através do magistério, sendo as áreas da composição e regência percebidas como de cunho mais masculino por serem atividades que exigem maior esforço mental. Segundo Freire e Portela (2013) e Souza (2016), a ciência da época ainda considerava as mulheres mais frágeis e inferiores aos homens, portanto, não deveriam fazer grandes esforços físicos ou mentais e deveriam se manter restritas às tarefas do lar.

Mesmo com essas barreiras impostas pela sociedade ainda patriarcal da Belle Époque, algumas mulheres brasileiras destacaram-se e “conseguiram atuar em funções não ligadas ao lar, adotando, por vezes, posições políticas surpreendentes para o seu tempo, [...] lutando muitas vezes com o intuito de melhorar a condição social da mulher, reivindicando uma educação melhor, direitos iguais aos dos homens” (FREIRE; PORTELA, 2010, p. 66). Foram mulheres como essas que romperam com os códigos sociais da época, e, assim, as atividades das áreas da regência, composição e concertos passaram a ter representantes mulheres. Prova disso “é o aparecimento, no final do século XIX e nas primeiras décadas dos noventa, de nomes de pianistas mulheres, gradativamente respeitadas como profissionais, apresentando-se em salas de concerto” (FREIRE; PORTELA, 2010, p. 66) e a forte contribuição feminina de obras para piano.

A pesquisa de Freire e Portela (2010) mostra a existência de pouco mais de uma centena de compositoras no período da Belle Époque, catalogadas pelas autoras com base no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e que compreendem os anos entre 1870 e 1910. “Foram catalogadas 106 compositoras, sendo 48 localizadas no Catálogo Império, 36 no Catálogo Piano e 22 no Catálogo Canto e

Piano” (FREIRE; PORTELA, 2010, p. 70). Quanto as obras, encontrou-se “332 obras compostas por mulheres, sendo 99 do Catálogo Império, 136 do Catálogo Piano e 97 do Catálogo Canto e Piano” (FREIRE; PORTELA, 2010, p. 70).

Nesta mesma pesquisa, constatou-se grande diversidade de gêneros musicais - um total de cinquenta - como valsas, polcas, romances, tangos, canções, modinhas, suites, schottisch, dentre outros, compostos por pianistas e compositoras da época, como Cândida Augusta Teixeira de Mello, Eleonore Dorgeau, Ernestina India do Brasil, Francisca Gonzaga, Louise Leonardo, etc. (FREIRE; PORTELA, 2010, p. 70).

De outra forma, após tal levantamento de mulheres compositoras atuantes nesse período, é significativa as suas ausências nos textos de história da música brasileira. Mônica Vermes (2013), deu luz a esse diagnóstico ao pesquisar seis manuais de história da música¹ escritos no Brasil no decorrer do século XX, nos quais, a partir da observação da presença/ausência de registros de atuações musicais femininas, obteve um levantamento preliminar de suas atividades no Rio de Janeiro da virada dos séculos XIX e XX. Destes, chama a atenção que em somente quatro publicações há alguma menção à compositoras: além de Francisca Gonzaga, apenas sete são referidas.

Os levantamentos feitos tanto na pesquisa de Freire e Portela (2010), quanto na pesquisa de Vermes (2013) trazem à tona a divergência entre a história contada na literatura e a história propriamente dita. Se existiram tantas compositoras, por que seus nomes não são conhecidos e suas composições não são citadas na literatura, salvo algumas exceções? Como explica Vermes (2013), “a ausência quase total do registro de atividades de mulheres em certas obras não se trata de uma ausência de atividades femininas, como fica comprovado na comparação entre fontes diferentes, mas por considerá-las irrelevantes” (VERMES, 2013, p. 305).

Tomando como referência os gêneros musicais aos quais as mulheres compositoras mais se dedicavam, isto é, música de entretenimento, (FREIRE; PORTELA, op. cit.), talvez seja essa a justificativa de suas ausências dos manuais analisados por Vermes (op. cit.), uma vez que estes tratam do que era conhecido, no período em

1 Manuais pesquisados por Vermes (2013): *A Música no Brasil* (MELO, Guilherme de: 1908); *Storia della Musica nel Brasile* (CERNICCHIARO, Vincenzo: 1926); *História da Música Brasileira* (ALMEIDA, Renato: 1926 e 1942); *150 anos de música no Brasil* (AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de: 1956); *História da música brasileira* (KIEFER, Bruno: 1977); *História da música no Brasil* (MARIZ, Vasco: 1980 e 2009).

questão, como música séria. Entretanto, apesar do maxixe ter sido um gênero importante da música de entretenimento, como demonstrado por Jota Efegê (1974), somente 0,6 % das composições de mulheres catalogadas por Freire e Portela são maxixes. Nesse contexto, surgem os questionamentos: por que esse gênero tão relevante na *Belle Époque* não tem maior representatividade? Sua ausência teria alguma significação, já que estava entre os gêneros mais populares da música de entretenimento do período? Ou sua presença estaria camuflada com outras denominações?

A dança excomungada

O maxixe, como definido por Sandroni “é uma dança popular urbana criada no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX [...] considerada desde o início muito vulgar e de baixa categoria” (SANDRONI, 2001, p. 64). Para ele, trata-se ainda de um gênero híbrido, cujas prováveis fontes sejam outros gêneros dançante-musicais, como o batuque, o cateretê, o fado, o lundu, a polca, o tango e todas as misturas e combinações possíveis entre eles, concordando, assim, com a explicação de Cascudo sobre como o maxixe surgiu: “Maxixe. [...] Resultou da “fusão da habanera pela rítmica, e da polca pela andadura, com adaptação da síncopa africana.” Outros o fazem uma prolação do lundu, mesclado com a toada” (CASCUDO, 1988, p. 486). Muitas vezes, essa mistura ou a falta de definição exata desses gêneros, causou confusões terminológicas para os musicólogos e até para os próprios compositores. Porém, Sandroni defende que essas confusões não são sinônimo de imprecisão terminológica e sim de indiferença substantiva. “Isto é: tanto tango como lundu etc. seriam, de acordo com os critérios vigentes no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, nomes adequados e “verdadeiros” para determinadas peças musicais” (SANDRONI, 2001, p. 84).

Como explica Efegê, por ser “tido e havido como “imoral”, “atentatório aos bons costumes” (EFEGÊ, 1974, p. 167), o maxixe foi proibido nos círculos familiares, sofreu sanções das autoridades e recebeu condenação eclesiástica. Segundo o autor, solidificou-se a crença e a afirmativa de que a dança havia sido excomungada devido às recomendações da Igreja aos seus fiéis para que repudiassem o maxixe. A excomunhão da dança passou a ser aceita, ainda que não formal, e a “advertência dos prelados, mesmo que um grande número de fiéis não a levassem na devida conta, atemorizaria alguns. Muitos a tomariam como ordem a ser cumprida” (EFEGÊ, 1974, p. 170). Além disso, Efegê explica que a palavra maxixe era usada também com conotação pejorativa, “para designar qualquer coisa ruim, de má qualidade” (EFEGÊ, 1974, p. 36). Isso explica o fato de alguns compositores terem classificado seus maxixes como outros gêneros. Um exemplo disso são os tangos

brasileiros do compositor Ernesto Nazareth, que seriam, segundo a crítica, maxixes (SANDRONI, 2001, p. 80-81). “Na origem desse assunto está Mário de Andrade, que, em 1926, menciona num artigo a “repugnância (do próprio Nazareth) ante a confusão com que os tangos dele são chamados de maxixes. A mim já me falou que os tangos ‘não são tão baixos’ como os maxixes” (SANDRONI, 2001, p. 80-81).

Com toda essa má reputação, não é à toa que o aparecimento do maxixe deu-se nos bailes do bairro Cidade Nova, o “bairro dos divertimentos de má fama” (SANDRONI, 2001, p. 64) e um dos mais populosos da capital brasileira na *Belle Époque*. Durante a década de 1880 a dança começou a deixar vestígios de sua aceitação e adoção pela sociedade carioca, que nos anos seguintes passa a considerá-la um dos gêneros dançante-musicais fundamentais nos bailes carnavalescos. O sucesso já conquistado pelo maxixe no Brasil, foi sendo alcançado, aos poucos, também no exterior, como explica Efegê (Op. cit.). O gênero dançante-musical foi levado para além das fronteiras do país pela primeira vez em 1889, pela atriz-cantora brasileira Plácida dos Santos, que foi para a Europa com a intenção de divulgar músicas e danças brasileiras, mas ganhou a admiração dos europeus somente em meados dos anos 1911/1912, quando Antônio Lopes de Amorim Diniz, o Duque, e sua primeira parceira de dança, Maria Lina, popularizaram o maxixe como o “*tango brésilien*” conquistando a “velha nobreza” de Paris. O maxixe, ou “*tango brésilien*”, passa a ser visto no exterior como símbolo do Brasil, representante da brasilidade. De linguagem corporal intensa, sensual, alegre e única, ele muda a forma como a dança é percebida, desenvolvendo uma nova sensibilidade: a percepção corpórea-sensitiva (VELLOSO, 2007). Uma dança moderna, para ser praticada e não somente apreciada (VELLOSO, 2007, p. 178-179).

Na década de 1930, foi oficialmente considerada “dança nacional por excelência” pelo Ministério da Educação (LIMA, *apud*, VELLOSO, 2007, p. 170). O moderno gênero dançante-musical manteve-se em alta - tanto nos carnavais, quanto nos teatros - até meados dos anos 1930, quando o samba toma o seu lugar (EFEGÊ, 1974, p. 59).

Maxixeiras da *Belle Époque*: vestígios de uma invisibilidade

Como já mencionado, esta pesquisa visa rastrear a presença do maxixe na produção musical das mulheres compositoras da *Belle Époque* musical brasileira. Em busca de respostas, começou-se a catalogar as composições dessas mulheres, usando, inicialmente, quatro fontes de pesquisa principais: a Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (DIMAS), o Instituto Piano Brasileiro (IPB), o Acervo Digital Chiquinha Gonzaga e a dissertação de Angela Portela (2005), que

também fez um catálogo de composições femininas do período de 1870 a 1910. A busca na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, foi feita através da plataforma Biblioteca Nacional Digital Brasil, procurando-se por partituras digitalizadas utilizando o filtro “ano edição”, buscando-se pelo período entre 1870 a 1920. Utilizando este filtro, foi feito o rastreamento de obras compostas por mulheres. Já o IPB compartilhou eletronicamente partituras de mulheres compositoras do seu acervo. No Acervo Digital Chiquinha Gonzaga, procurou-se diretamente pelo gênero nas duas variações ortográficas já existentes: “maxixe” e “machiche”. Por último, incluiu-se no nosso levantamento as mulheres compositoras presentes no catálogo feito por Portela na sua dissertação.

As composições por nós catalogadas foram, em sua maioria, publicadas, ou por casas editoras musicais, ou em periódicos. Levando-se em consideração as confusões terminológicas já citadas, referentes ao maxixe, o primeiro critério utilizado para a sistematização é o gênero descrito na própria partitura. Assim, até o momento, em que foram catalogadas 352 composições, apenas 5 levam a identificação “maxixe”, ou “machiche”. São elas:

- É Só na Cangica, composta por Ida Leal do Canto; sem data de composição; publicada por Empresa Editora Musical Irmãos Vitale, em São Paulo.
- Lição de Maxixe, da opereta Colégio de Senhoritas, composta por Francisca Gonzaga, em 1911;
- Maxixe de Carrapatoso e Zé Povinho, da revista fantástica AMAPÁ, composta por Francisca Gonzaga; sem data de composição; publicado por Buschmann e Guimarães;
- Meu Deus que Maxixe Gostoso, da revista Pomadas e Farofas, composta por Francisca Gonzaga, em 1911;
- Roda Yoyô, composta por Francisca Gonzaga; sem data de composição; publicada por Neuparth e Carneiro, em Lisboa, em 1912 e Manoel Antônio Guimarães, no Rio de Janeiro, também em 1912;

Através da análise quantitativa de composições de maxixe na catalogação realizada, observa-se que esse não era um dos gêneros mais compostos pelas mulheres. Contudo, os gêneros musicais citados por Sandroni (2001) como “fontes do maxixe” são bastante presentes nas composições de mulheres. Foram encontradas pelo menos 63 composições nos gêneros “fontes”, entre elas estão um cate-

retê, dois fados, dois lundus, quarenta polcas, três polca-lundús, quatorze tangos e quatro tangos brasileiros. Este levantamento provocou o surgimento de outra questão: levando-se em consideração a confusão terminológica explicada por Sandroni (2001) e o caso dos tangos de Ernesto Nazareth, que seriam, na realidade, maxixes, teriam as mulheres escondido seus maxixes atrás de gêneros musicais “parentes” dele? Ou ainda sua identificação com outro nome seria resultante de um mercado cultural bastante ativo na *Belle Époque*?

Como pode-se observar tanto na pesquisa de Freire e Portela (2010), quanto no levantamento feito por nós, a maior parte dos gêneros musicais compostos pelas mulheres da *Belle Époque* eram de música de entretenimento, ou seja, música para ser executada nos salões residenciais, clubes, sociedades recreativas e até em teatros de gênero ligeiro. Os gêneros da música séria, ou da “grande música”, não estão entre os gêneros citados pelas autoras, indicando a raridade ou até a ausência de composições desses gêneros por mulheres. Souza (2016) explica esse fato dizendo que obras como estas, quando compostas por mulheres, não eram incorporadas aos programas das instituições que promoviam apresentações musicais, pois as mulheres eram “incapazes de adentrar o círculo da grande música – como as óperas e os concertos” (SOUZA, 2016, p. 3) e incluir obras desse gênero compostas por elas, intelectualmente inferiores, seria arriscado.

Levando-se em consideração que o maxixe, como mostra Efegê (1974), era um importante gênero dançante musical de entretenimento, que ganhou popularidade no Brasil e no exterior durante a *Belle Époque*, e sendo as mulheres compositoras principalmente de música de entretenimento, fica o questionamento do porquê ele não era frequentemente escolhido pelas compositoras. Talvez, essa seja uma questão que vá além do aspecto comercial e de mercado cultural e esteja, na verdade, atrelada ao fato de que as mulheres que se tornavam compositoras, estudaram música como parte de sua formação básica para se tornarem boas esposas e mães, portanto, pertenciam ao ciclo doméstico e familiar de famílias abastadas. Uma mulher compor maxixe provavelmente seria visto como um atentado aos bons costumes e, em consequência, ao nome de sua família.

Observa-se que a maior parte dos maxixes encontrados são de autoria de Chiquinha Gonzaga. Provavelmente, isso se deve ao fato de Chiquinha ter contrariado as normas de conduta feminina da época, sofrendo muitos preconceitos e sanções, como explicam Freire e Portela (2010). “Ela lutou no nível familiar restrito e no ambiente social mais amplo pelo direito de exercer profissionalmente o papel de musicista, mas arcou com um alto preço pela sua ousadia” (FREIRE; PORTELA, 2010, p. 66).

Conclusão

Apesar dessa pesquisa ainda estar em desenvolvimento, pudemos chegar a algumas conclusões iniciais passíveis de serem alteradas ao longo do processo. Concluiu-se que a atividade musical feminina no período tinha grande representatividade, porém, por estar no âmbito do entretenimento cultural, era considerada irrelevante demais para constar na literatura especializada. Concluiu-se também, que o maxixe não era um gênero frequentemente escolhido pelas mulheres compositoras da *Belle Époque*, ou que, se escolhido, ele poderia estar escondido atrás de outros nomes como tango brasileiro, polca-lundú, etc.. Nesse contexto, levantou-se a hipótese de que os gêneros impressos nas partituras poderiam estar mais atrelados a uma questão comercial do que a uma preocupação com o verdadeiro gênero musical da obra em questão.

Neste artigo abrimos as portas para o debate de um assunto que tem muito o que ser discutido e pesquisado: as compositoras de maxixe da *Belle Époque*. Contudo, esse tema também abre um leque de assuntos diversos para serem explorados, como, por exemplo, o mercado cultural presente no período, ou o debate sobre a dança do maxixe, que, como explica Velloso (2007), dá espaço para uma série de outras questões, como “a idéia de uma cultura corporal, a liberação da mulher, os papéis femininos na nova sociedade, a civilização esportiva, a americanização, a profissionalização da cultura e as novas danças e ritmos” (VELLOSO, 2007, p. 175-176). Trata-se de uma infinidade de possibilidades de pesquisas que surgem com o maxixe e com o estudo de gênero.

Essa pesquisa ainda possui muitas possibilidades de ampliação e aprofundamento, buscando outras formas de relação entre o maxixe e as mulheres compositoras, além da relação já estabelecida. Afinal, como citam Freire e Portela (2013), “olhar para o passado não é um gesto nostálgico ou compensatório, mas necessário para a construção da possibilidade da mulher como criadora musical em nosso imaginário (tradução Freire e Portela)” (GIRONÉS apud FREIRE; PORTELA, 2013, p. 300).

Referências

- ACERVO DIGITAL CHIQUINHA GONZAGA. Disponível em: <<http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/>> Acesso em: 21 mai. 2018.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 7 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- DIVISÃO DE MÚSICA E ARQUIVO SONORO DA BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <<http://acervo.bn.digital.bn.br/sophia/index.asp?busca=combinada&material=29>>. Acesso em: jan. 2018.

EFEGÊ, Jota. *Maxixe: A Dança Excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

FREIRE, Vanda L. Bellard; PORTELA, Ângela Celis. *Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930)*. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Bogotá, v.5, n.2, p. 61-78. 2010.

FREIRE, Vanda; PORTELA, Angela Celis Henriques. *Mulheres compositoras – da invisibilidade à projeção internacional*. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Org.). *Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANNPOM, 2013, 279-302.

LOURO, Guacira Lopes. *Mulheres na sala de aula*. In: DEL PRIORE, M. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. Ed. 10ªed, 4ª reimpressão. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

PORTELA, Angela Celis Henriques. *Mulheres Pianistas e Compositoras nos Salões Aristocráticos do Rio de Janeiro de 1870 a 1910*. Rio de Janeiro, 2005. 209f. Mestrado em Musicologia. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2001.

SOUZA, Aline da Paz. *Musicologia e seus caminhos: um olhar sobre as pesquisas sobre mulheres musicistas no Século XIX*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXVI, 2016, Belo Horizonte.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Narrativas da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe*. In: JOURNÉE D'HISTOIRE DES SENSIBILITÉS, 3., 2007, EHESS. Paris, 2007. 155-182.

VERMES, Mônica. *As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro da Belle Époque: práticas e representações*. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Org.). *Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANNPOM, 2013, 303-322.



ARRANJO DIRECIONADO: TÉCNICAS DE RECONHECIMENTO E ADAPTAÇÃO PARA UM ARRANJO SOCIALMENTE APLICADO

Eduardo dos Santos Costa

Licenciando em Música/UFPEL
edu_costa_97@hotmail.com

Resumo: Este trabalho é resultante da pesquisa em andamento realizada nas disciplinas Projeto em Educação Musical I e II (TCC) do curso de licenciatura em música da Universidade Federal de Pelotas, sob a orientação do Prof. Dr. Rafael Velloso. O trabalho tem como objetivo geral refletir sobre o uso de propostas de arranjo que facilitam a leitura e interpretação musical de músicos em uma orquestra não profissional. E como objetivos específicos: identificar de quais formas o regente/arranjador pode facilitar o aprendizado musical do músico da orquestra; a partir da identificação de determinadas características gerais do arranjo que auxiliam no desenvolvimento de técnicas, percepção e leitura musical na prática com orquestras não profissionais. Para tanto foi utilizado o método da observação participante, que possibilitou a imersão do pesquisador na prática da Orquestra de Sopros da Universidade Federal de Pelotas visando a aplicação de uma peça musical em seu arranjo original e posteriormente uma nova aplicação seguindo um modelo de arranjo direcionado para, a partir desta experiência, coletar e analisar os resultados obtidos. Para a revisão de bibliografia desta pesquisa, foram utilizados autores que abordam a temática do arranjo em diferentes contextos como Paulo Aragão (2001), Samuel Adler (1989) e Maria Elisa Pasqualini (2012). Além do suporte teórico de Ian Guest (1996) no que diz respeito as diferentes técnicas de arranjo e suas aplicações.

PALAVRAS-CHAVE: ARRANJO DIRECIONADO, MÚSICA POPULAR, ORQUESTRA DE SOPRO.

Introdução

Este trabalho visa apresentar a metodologia e as referências teóricas que embasaram a pesquisa realizada na disciplina de projeto em educação musical II (TCC). A proposta é identificar quais características do arranjo auxiliam o fazer musical com orquestras não profissionais e assim, utilizar assim o arranjo como ferramenta pedagógica. Quando tratamos de grupos orquestrais não profissionais, precisamos observar algumas características comuns a maioria destes grupos. Estas devem ser pensadas pelo regente/arranjador, como por exemplo: podem existir disparidades no nível técnico e musical de seus integrantes; a importância de que cada integrante se identifique como parte do grupo; o repertório a ser executado precisa ser compatível ao nível técnico do grupo que o executará; dificilmente este grupo terá uma formação instrumental tradicional (o que causa muita dificuldade em encontrar obras musicais escritas para os instrumentos disponíveis).

Fundamentação teórica

No presente trabalho foi utilizada uma literatura que abordasse o uso do arranjo em grupos musicais em formação ou no ensino coletivo, além de utilizar autores que são norteadores na temática de arranjo na música popular como Paulo Aragão (2001) e Maria Elisa Pasqualini (2012). Foram selecionadas, portanto, pesquisas que dialogassem de forma direta ou indireta com concepções e características sobre este tema.

Neste sentido, novamente Pasqualini (2012) corrobora para uma reflexão sobre o tema, a medida que reconhece o arranjo musical como um conjunto de ações que visa tornar uma música apta para sua execução pela formação musical desejada. Para a autora:

Dentro dos sentidos da palavra “arranjo” podem caber vários outros, como se arranjar fosse um gênero com várias espécies como orquestrar, instrumentar, harmonizar, transcrever, reduzir e adaptar. Arranjo pode então variar de transcrição a recomposição criativa, as quais, às vezes, chegam a melhorar o original, o que será muito comum na Música Popular Brasileira (PASQUALINI, 2012, p.189).

Observamos, portanto, que a autora relaciona o conceito de arranjo a diversas ferramentas de criação e adaptação do conteúdo musical, independentemente de utilizarem diferentes grau de originalidade dos processos composicionais e criativos. Dissemelhante, Samuel Adler (1989) diferencia arranjo de transcrição, à medida que afirma o caráter composicional presente no arranjo. Segundo ele:

Transcrição é a transferência de uma obra previamente composta de um meio musical para outro.

Arranjo envolve em maior grau o processo composicional, pois o material pré-existente pode ser apenas uma melodia—ou mesmo parte de uma— para a qual o arranjador tem que fornecer uma harmonia, contracantos, e muitas vezes até o ritmo, antes de pensar na orquestração (ADLER, 1989, p.512 apud PEREIRA, 2005, p.68).

Já Paulo Aragão (2001) faz uma interessante reflexão sobre diferentes conceitos coexistentes de arranjo na música popular brasileira, afirmando que:

Possibilidades e exemplos de modalidades de arranjo não faltam na música popular brasileira. A busca por uma definição de arranjo nessa música, porém, nos levaria a tentar englobar todas essas modalidades em duas noções já apresentadas anteriormente. A primeira delas seria uma noção mais ampla, mais teórica, e apregoaria que o arranjo seria inerente a “toda a execução de música popular”, ou seja, seria a forma de estruturação de uma obra popular. A segunda noção, mais usual, consideraria arranjo como um conjunto de pré-determinações acertadas de alguma maneira antes da execução de uma obra popular. (ARAGÃO, 2001, p.107)

É possível notar que embora exista uma distinção entre estes conceitos, os autores compreendem que arranjar representa realizar mudanças entre a obra original e a arranjada. Ademais, Pasqualini (2012) faz uma interessante reflexão sobre o que pode ser considerado um “bom arranjo”, e sobre quais características são necessárias a um arranjador. Segundo a autora o arranjo ideal é:

[...] Aquele que soa muito bem, que é criativo, que valoriza os aspectos positivos da composição original e trata seus pontos fracos de forma a torná-los, se não qualidades, pelo menos problemas bem resolvidos. Para isso o arranjador necessita de conhecimentos de harmonia, de contraponto, dos gêneros e formas musicais, de instrumentação e de orquestração. Dominando a harmonia, o arranjador pode dar tratamento às dissonâncias, desenvolver encadeamentos diferentes do original utilizando acordes substitutivos e soluções criativas para pequenos problemas da harmonia geral. O conhecimento do contraponto auxilia na construção de segundas, terceiras e outras linhas melódicas que podem ser usadas em superposição ou contracanto da melodia principal. O conhecimento dos gêneros e formas musicais permite ao arranjador criar sem falsear os estilos e sem fugir às regras colocadas pela arquitetura da peça. Além disso, o arranjador necessita também saber sobre cada instrumento ou voz para os quais está escrevendo e saber a melhor maneira de agrupá-los para obter a sonoridade e os efeitos pretendidos. (PASQUALINI, 2012, p.190).

A partir destas caracterizações, inferimos que seja possível discutir e analisar mais detalhadamente o papel pedagógico do arranjador e de seu produto no trabalho com grupos musicais não profissionais, já que pelas razões apontadas o material didático a ser trabalhando com tais grupos é inadequado ou inexistente. Tal necessidade de produção de novos materiais didáticos é apontada por diversos pesquisadores tais como Fernanda de Assis Oliveira como um dos principais recursos dos professores de música (OLIVEIRA, 2005, p. 93).

Metodologia

A presente pesquisa será dividida em cinco momentos: Em um primeiro momento, será necessário escolher a peça musical que será aplicada. Para tal, é importante que esta música possua, determinadas características que possibilitem a sua utilização para a pesquisa. A principal característica, diz respeito a formação instrumental. A orquestra, assim como grande parte dos grupos musicais não profissionais, não possui uma formação que se enquadre exatamente dentro das características de formações tradicionais (como orquestra sinfônica, orquestra de sopros, banda Sinfônica, Big Band, etc...). Conseqüentemente o arranjo desempenha uma função muito importante no grupo nestas práticas coletivas, à medida que possibilita a execução das obras conforme os instrumentistas disponíveis. Todavia, como neste primeiro momento será utilizado uma obra com seu arranjo original, o instrumental possivelmente não será completamente condizente com os instrumentos disponíveis na orquestra.

Na segunda parte, acontecerá o estudo da peça musical escolhida. Este estudo acontecerá nos ensaios do grupo. A partitura de arranjo individual será entregue

aos musicistas e será ensaiada pelo período de dois ensaios. Os ensaios serão gravados para a posterior análise. Serão observados e anotados, questões como a facilidade ou dificuldade na leitura e execução musical, os resultados sonoros obtidos a cada ensaio, além do desempenho individual e coletivo do grupo.

Em sua terceira fase, será o momento de criar um arranjo direcionado para a orquestra. Neste momento da pesquisa, utilizarei de todas as informações obtidas através das observação de campo, para produzir um arranjo direcionado para a orquestra. Visando utilizar os dados obtidos com a observação dos resultados parciais, procurarei criar um arranjo que possibilite um melhor resultado sonoro, à medida que este seja pensado objetivando um melhor rendimento individual e coletivo dos integrantes da orquestra. Para isto utilizarei além de técnicas de arranjo musical, o conhecimento adquirido sobre as respostas aos estímulos musicais que o grupo apresentou ao estudar a obra em seu arranjo original. Desta forma, tentarei criar um arranjo musical que facilite a leitura e a execução musical de cada membro do grupo, à medida que este arranjo direcionado, respeite as limitações técnicas e musicais de cada músico, mas ao mesmo tempo, trabalhe com elementos sonoros passíveis de serem aprendidos e executados pelos instrumentistas.

Em um quarto momento, apresentarei o arranjo direcionado a orquestra. O estudo deste novo arranjo ocorrerá seguindo as mesmas características fase anterior da pesquisa quando ocorreu o estudo do arranjo original, respeitando o período de dois ensaios. Os mesmos aspectos musicais serão observados e os ensaios também serão gravados. O objetivo principal desta fase é verificar e evidenciar as possíveis diferenças de rendimento em relação a leitura e execução musical do novo arranjo, e por consequência uma melhora no resultado sonoro obtido.

Na quinta e última parte, conversarei coletivamente com o grupo, procurando coletar informações e depoimentos, visando identificar as diferenças na leitura e execução entre os dois arranjos, além de compreender que aspectos e elementos facilitaram e nortearam sua prática musical.

Para a criação de um modelo de arranjo direcionado utilizarei técnicas de arranjo musical em musical popular (Guest 2002 e Almada 2001) com o enfoque nas técnicas mecânicas em bloco e de contracanto ativo e passivo, tendo em vista que estas são técnicas muito eficazes e por isso quase sempre presentes em arranjos para grupos musicais. Neste modelo será observado o resultado obtido a partir do emprego de cada uma das técnicas, tanto individual, quanto coletivamente. Dentre as técnicas que serão utilizadas, podemos observar o Bloco. Ian Guest, em seu livro Arranjo Vol. 2 (1996), diz que:

Dois ou mais instrumentos tocam em bloco quando executam vozes diferentes na mesma divisão rítmica da melodia. A voz superior (1ª Voz) toca, geralmente, a melodia e as inferiores utilizam notas da escala de acorde. (GUEST, 1996, p.13).

A partir desta definição, podemos observar diversas questões importantes para a utilização da técnica de bloco ao modelo de arranjo direcionado. Primeiramente, observa-se que na maioria dos arranjos, a primeira voz (a melodia), é executada pelo primeiro instrumentista do naipe que executará o bloco. Ficando assim a cargo dos outros músicos do naipe, a execução de vozes criadas a partir das escalas de acorde da harmonia proposta. Porém, tocar vozes paralelas diferentes da melodia, requer um domínio maior da leitura musical, pois não é possível utilizar como guia as alturas das notas da melodia, além de que normalmente os intervalos, por serem adaptados a regra e a harmonia, acabam se diferenciando bastante dos motivos melódicos presentes na primeira voz.

Após esta reflexão, é possível observar que a criação e a utilização da técnica de bloco em um arranjo direcionado, precisa atentar para as características individuais do grupo, focando principalmente na qualidade da leitura musical dos integrantes. Visando assim, utilizar de vozes em bloco, com um maior aproveitamento individual, pensando verticalmente em cada uma das vozes, e adaptando-as aos músicos. Desta forma é possível utilizar a técnica de bloco, como uma ferramenta pedagógica na leitura e na posterior execução do arranjo, à medida que ela possibilita ao aluno, um trecho musical que foi pensado individualmente para ele e respeitando sua vivência musical. E assim corroborando também para um melhor resultado sonoro.

A segunda técnica que será abordada neste trabalho é o contracanto. Ao falar sobre contracanto, Ian Guest, em seu livro *Arranjo Vol. 1* (1996, p.95), propõe “[...] é uma melodia que soa bem (combina) com um canto dado. A música harmonizada inclui, quando a harmonia for bem conduzida no instrumento, vários contracantos.” Para tratar deste tema é importante dividir contracanto em passivo e ativo.

O contracanto passivo é o contracanto que segue o ritmo harmônico, sendo assim, uma nota para cada acorde. Segundo Guest (1996): “[...] um contracanto, quando passivo, tem característica dupla com função horizontal e vertical, em movimento rítmico semelhante ao ritmo harmônico”. Já o contracanto ativo é definido por Guest (1996) como:

[...] normalmente livre, com idéias rítmicas independentes do canto, podendo se movimentar quando o canto está parado ou passivo, ou reforçar os

ataques do canto ou, ainda, reforçar ataques rítmicos onde o canto não o faz. Há contracantos que, na memória popular, se tornam parte inseparável da melodia principal (GUEST, 1996, p.110).

O contracanto é uma importante ferramenta na elaboração de um arranjo musical, possibilitando o preenchimento de espaços e o enriquecimento melódico da peça musical. É importante observar a discrepância na dificuldade de leitura e execução musical destes dois tipos de contracanto. Por seguir o ritmo harmônico da música, o contracanto passivo, é ritmicamente mais fácil de ser compreendido e executado, a medida que possui pouca ou nenhuma variação rítmica, dependendo do trecho musical em que está inserido. Ele possibilita a criação por parte do arranjador, de trechos musicais de fácil execução, ao mesmo tempo que propicia uma forma de movimentação harmônica, que enriquece a peça musical. Desta forma, o contracanto passivo é uma excelente ferramenta pedagógica à disposição do arranjador, permitindo a ele, criar trechos musicais que podem ser executados por músicos iniciantes. Assim o contracanto passivo se encaixa ao modelo por servir de pilar para propiciar o desenvolvimento da leitura e da técnica musical destes, ao mesmo tempo que corrobora para um resultado sonoro positivo do grupo musical.

Em contrapartida o contracanto ativo, por se tratar de uma melodia livre e independente do canto principal, é normalmente mais desafiador no que diz respeito a leitura e execução musical. Este tipo de contracanto, é extremamente importante para o enriquecimento da peça musical arranjada, sendo ele muitas vezes criado pelo arranjador.

O contracanto ativo requer uma atenção especial do arranjador que realiza seu trabalho com grupos não profissionais. É importante pensar cuidadosamente quanto a melhor forma de utilizá-lo, a medida que sua execução seja possível para o músico, e que sobretudo seu resultado sonoro seja proveitoso. Visando alcançar estes objetivos é necessário por parte do arranjador, identificar o nível de dificuldade técnica e de leitura musical para uma execução satisfatória do contracanto ativos proposto. E a partir desta análise, escolher o músico ou o naipe que executará este contracanto.

Conclusão

Estas técnicas citadas e analisadas, servirão como pilar na criação do modelo de arranjo musical direcionado, que será aplicado na orquestra. O objetivo é que através destas técnicas, seja possível criar um modelo de arranjo que respeite a vivência musical individual e coletiva da orquestra. Resultando assim em uma

leitura e execução musical favoráveis aos músicos e posteriormente gerando um melhor resultado sonoro e uma prática musical satisfatória.

Referências

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration 2*. NewYork: ed. W.W. Norton and Company, 1989.

ARAGÃO, Paulo. *Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular*. Cadernos do colóquio, p. 94-107, 2001.

GUEST, Ian. *Arranjo: método prático vol. 1*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

GUEST, Ian. *Arranjo: método prático vol. 2*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

PASQUALINI, Maria Elisa. *Os arranjadores da Rádio Record de São Paulo, 1928-1965*. Rio de Janeiro, *Revista Brasileira de Música* v. 25, n. 1, p. 185-208, Jan./Jun. 2012.



A MÚSICA PAMPEANA NO PROCESSO DE FORMAÇÃO DOS DISCENTES DO CURSO DE MÚSICA – LICENCIATURA DA UFPel

Flávio Mendes

Graduando em Música/UFPel
mendesmusica@outlook.com

Virgínia Tavares Vieira

Professora/UFPel

Resumo: A música pampeana caracteriza-se pela sua constituição no Pampa que compreende a Região fronteira entre Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai carregando consigo uma série de peculiaridades culturais advindas do processo de colonização desse local. Neste sentido, este trabalho que foi realizado para conclusão da graduação em música-licenciatura teve como um dos seus objetivos investigar de que forma a música pampeana está presente no processo de formação dos discentes do curso de música - licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). O estudo seguiu os princípios das pesquisas qualitativas a partir de uma pesquisa bibliográfica e de campo. Assim, a pesquisa foi realizada tendo como suporte empírico a coleta de três depoimentos orais com docentes ligados ao canto no curso de música na modalidade licenciatura da UFPel e baseada em autores da educação musical como Marisa Foterrada e Maura Penna, e atravessamentos com trabalhos como o do músico e escritor pelotense Vitor Ramil, "a estética do frio". Como conclusões destaca-se a relevância deste tema dentro da graduação tanto pela exigência de seu desenvolvimento por parte dos documentos basilares da educação bem como em razão do seu alcance técnico e multicultural.

PALAVRAS-CHAVE: CANTO, MÚSICA PAMPEANA E EDUCAÇÃO MUSICAL

Introdução

Pampa é o recorte espacial ao qual nos referimos nesse trabalho, e dessa forma, além de características geográficas, temos o invólucro cultural ao qual está depositado, e que serve como cenário para inúmeras publicações científicas.

Segundo Neto (2009), o Pampa são as regiões de planícies platinas, que compreendem o Pampa gaúcho rio-grandense da fronteira, o Uruguai e a Argentina como uma unidade social e cultural que apresentam semelhanças profundas quanto a tradições, hábitos, costumes, música e língua.

Esta definição nos traz um panorama sucinto e quase definitivo do que momentaneamente precisamos entender sobre o Pampa. Ainda assim, entendo ser mais efetivo para compreendermos a relação da música pampeana e a educação musical, irmos além dessa problematização e nos atermos a outros fatores mais sutis e de igual importância.

A partir dos estudos temos contato a uma educação musical consistente e comprometida com o desenvolvimento social, ético e estético. Seguindo a linha de pensamento de Fonterrada, entendo que a música pampeana constitui-se como uma prática cultural importante nesse processo. Além disso, tal prática cultural produz discursos, saberes e significados no que se refere a formação de uma cultura gaúcha, a produção de subjetividades, bem como os modos de nos relacionarmos com o espaço social, cultural, político e geográfico que constituem a cultura pam-

peana. É nesse sentido, apontado pela autora, quando destaca a inserção da arte na base de toda educação musical, que vislumbro um lugar fundamental para a música pampeana. Estando nós em uma condição geográfica e cultural que nos permite tal prática, poderíamos utilizar a base folclórica da música pampeana como uma possibilidade de iniciação musical.

Em uma dicotomia entre o universal e o local e na diversidade do regional que se enquadra a música pampeana, prática musical que para muitos simplesmente faz referência ao sul do Brasil e aos países vizinhos Uruguai e Argentina. Porém, é possível apreender diante de diferentes pesquisas em distintos campos do conhecimento, o quanto é potente pensar tal prática cultural para além de uma prática musical. Ou seja, a música pampeana apresenta-se enquanto uma prática cultural que produz e (re) produz modos de ser, sentir, pensar. Uma prática que vem constituindo um espaço geográfico e cultural do que é a região pampeana, a cultura gaúcha, e até mesmo a própria música gaúcha.

Estas informações preliminares me levaram a problematizar o potencial desta pesquisa no que tange a questões relacionadas a aspectos que vão além de questões técnico-musicais. Assim sendo, tal pesquisa tem como proposta **investigar a forma a música pampeana está presente no processo de formação dos discentes do curso de música - licenciatura da UFPel.**

Metodologia

Como percurso metodológico, o estudo seguiu uma perspectiva das pesquisas qualitativas. Conforme elucidam Bodgan & Biklen (1982) as pesquisas qualitativas se caracterizam por contemplar descrições de pessoas, de situações, de projetos e de instituições além de envolver a realização de entrevistas. Sendo assim, foi realizada uma pesquisa bibliográfica e entrevistas semiestruturadas.

Para tal estudo, o recorte empírico foi o curso de música na modalidade licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), com o olhar voltado as disciplinas e aos docentes relacionados ao canto.

Indago ainda sobre como as características técnicas da música pampeana, são utilizadas pelos docentes de canto, em disciplinas curriculares, em projetos de ensino, pesquisa e extensão? Se o repertório de canções pampeanas, é uma opção técnica, estética, histórica ou filosófica? E ainda, quais resultados podem ser observados, a partir de uma abordagem musico-pedagógica através das canções pampeanas?

Para tais investidas, tomarei com base autores da educação musical como a já citada autora Marisa Foterrada, Maura Penna, entre outros.

Resultados e Discussão

A partir da pesquisa bibliográfica foi encontrado um número significativo de pesquisas que abordam a música e a cultura pampeana, ainda assim, é possível pontuar que tais estudos apreendem tal forma musical como parte do processo de construção da própria cultura, do espaço geográfico, da paisagem natural, das concepções estéticas, bem como nos modos de ser gaúcho, de pensar, de viver, criar, compor, etc. Porém, é importante ressaltar que não foi encontrado estudos que articulam a música pampeana e a educação musical.

Antes de avançarmos, é necessário reforçar que o Pampa é o recorte espacial ao qual nos referimos nesse trabalho, e dessa forma, além de características geográficas, temos o invólucro cultural ao qual está depositado, e que serve como cenário para inúmeras publicações científicas.

Ainda assim, entendo ser mais efetivo para compreendermos a relação da música pampeana e a EM, irmos além dessa problematização e nos atermos a outros fatores mais sublimes e de igual importância. Dos-Santos (2012, p.51) ressalta que “o Pampa é horizonte do viver e das relações socioculturais de diversos povos que ali se encontraram ao longo dos anos, desde os indígenas até os nossos contemporâneos”. Essa miscigenação e a herança que carregamos de nossas colonizações luso-espanhola, indígena, africana, alemã e italiana constituem de uma forma mais esclarecedora a essa consequência cultural que é o gaúcho.

Entendo ser de vital importância que a multiculturalidade presente na constituição do povo pampeano, também seja expressiva na sua relação e interação com as demais culturas presentes em uma sociedade. O excerto abaixo aponta um olhar do professor desse repertório nas disciplinas:

[...] essas músicas dentro do repertório, dessas disciplinas, apontam e sinalizam para uma formação de perspectiva multicultural e de perspectiva de que, o local não se contrapõe ao universal, e o universal não deve se sobrepor ao local, e sim precisam articular-se [...] (Entrevista, OLIVEIRA, 2017).

A constituição multicultural da cultura gaúcha torna-se evidente, e revela a relação fundamental do local com o universal. Dessa forma, faz-se necessário entendermos esse conceito e a necessidade de alguns possíveis ajustes em sua linguagem e interpretação.

O multiculturalismo através da definição de Gilberto Ferreira da Silva (2003), diz que tal conceito é associado às teorias assimilacionistas, e questionado a partir dos anos 1950, quando é proposto um novo modelo, a coexistência de várias culturas, chamado de ‘pluralismo multicultural’ ou ‘multiculturalismo pluralista’. A metáfora relacionada agora é a do mosaico”.

Entendo que a reflexão sobre a permanência de identidade cultural, seria o ponto de partida para o pertencimento e entendimento do contexto de uma consciência interculturalista, a partir do entendimento das características culturais da pampa, poderemos ter uma compreensão mais clara e consciente de mundo.

Quando a concepção do mundo não é crítica e coerente, mas ocasional e desagregada, pertencemos simultaneamente a uma multiplicidade de homens-massa, (...). Criticar a própria concepção do mundo, portanto, significa torná-la unitária e coerente e elevá-la ao ponto atingido pelo pensamento mundial mais desenvolvido. O início da elaboração crítica é a consciência daquilo que somos realmente, isto é, conhece-te a ti mesmo como produto do processo histórico que até hoje é desenvolvido, que deixou em ti uma infinidade de traços recebidos sem benefícios no inventário. Deve-se fazer, inicialmente, este inventário (GRAMSCI, 1995, p. 12).

A atual sociedade gaúcha é uma mescla entre urbanos e rurais. Os gaúchos, assim como os demais brasileiros sofreram influências das novas modas, ou seja, foram modificando devido às modernizações impostas pelas novas tecnologias (PEREIRA E CAMILLO, 2013, p. 54). Ainda assim, algumas características, apontam para algo essencial e comum ao povo pampeano.

Essas peculiares características culturais da Pampa, tais como costumes, gastronomia, música, entre outros, são facilmente percebidas por pessoas que não são desta região do país, muito embora, como uma via de mão dupla, a percepção de tal cultura se estabelece com força quando os habitantes sulinos aqui não estão. Isso foi que aconteceu com o músico e escritor pelotense Vitor Ramil, que pode experimentar tal experiência e a relatou através da proposta de uma estética do frio (2003), uma outra possibilidade de nos constituirmos enquanto sujeito nessa relação entre música e paisagem natural/cultural pampeana. Neste trabalho Ramil (2003), discorre sobre de que forma as características climáticas da pampa contribuem na sua constituição como músico e sujeito pampeano.

A contribuição musical de Ramil a partir deste olhar estético, é de extrema relevância para entendermos a atual conjuntura da música pampeana no Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina. Tamanha foi a profundidade de sua teoria, que desencadeou outras linhas de pensamento que relacionam condições climáticas com a

música e comportamento, como o Templadismo, pensado pelos irmãos Jorge e Daniel Drexler no Uruguai.

Assim como o olhar de Ramil, e os movimentos da estética do frio e o Templadismo, outras pesquisas apontam para a associação da música pampeana e o clima do Pampa.

Podemos verificar tal interesse científico por esta relação, nos escritos de Vieira e Henning (2017). A pesquisa teve como objetivo investigar as relações gaúcho/natureza que se produzem na música pampeana. As autoras, tem muito claramente em sua concepção de pampa, essa associação entre clima e cultura, pois em seu artigo Musica Pampeana, cultura e sociedade: discurso de natureza, tem como proposta compor uma conversa entre música, cultura e sociedade com o objetivo de evidenciar o quanto e como a natureza está presente em canções gaúchas. O artigo aponta para a relação da formação do sujeito e o quanto a música é uma prática importante em tal processo de formação.

Tais relatos, nos aproximam de outras características mais sublimes, que supostamente estão diretamente relacionadas a cultura pampeana, ao modo de ser gaúcho, a sua música e uma perspectiva para a EM musical com um olhar voltado para tais especificidades.

No que tange a música da pampa, podemos observar através das entrevistas, diferentes relações dos docentes entrevistados, tendo-se como referência suas experiências musicais como educadores e performances.

Ainda assim, é comum a intenção dos entrevistados em aproximar seus alunos, futuros docentes, da música pampeana, e todas as adjacências que a acompanham. A justificativa para tal propósito é pautada por pontos bem específicos. O primeiro deles, e talvez o mais importante, é atender as sugestões do Ministério da Educação e Cultura (MEC), de que haja uma apropriação da modernização dos processos produtivos, fruto da evolução científica e tecnológica, assumindo papel tanto de usuário como de produtor de novas tecnologias, no entanto, sem renegar os valores e o cultivo de **bens culturais locais** (BRASIL, 1997, pag. 16).

Tal orientação, também é encontrada nos PCN's relacionados as artes, que apontam para apreciação e reflexão sobre músicas da produção, regional, nacional e internacional consideradas do ponto de vista da diversidade, valorizando as participações em apresentações ao vivo. Entende-se que é papel da escola incluir as informações sobre a arte produzida nos âmbitos regional, nacional e internacio-

nal, compreendendo criticamente também aquelas produzidas pelas mídias para democratizar o conhecimento e ampliar as possibilidades de participação social do aluno.

Assim, os conteúdos gerais do ensino em arte são: a arte como expressão e comunicação dos indivíduos; elementos básicos das formas artísticas, modos de articulação formal, técnicas, materiais e procedimentos na criação em arte; produtores em arte: vidas, épocas e produtos em conexões; diversidade das formas de arte e concepções estéticas da cultura regional, nacional e internacional: produções, reproduções e suas histórias.

Na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) encontramos na Seção I - Disposições Gerais, Art. 26 - o seguinte direcionamento: "Os currículos do ensino fundamental e médio devem ter uma base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características **regionais e locais da sociedade**, da cultura, da economia e da clientela" (BRASIL, 1996, grifos meus).

Poderíamos dar por encerradas as intenções dos docentes nesse momento da pesquisa, simplesmente pelas fortes indicações político-pedagógicas que apontam para a música pampeana em nossa região. Mas esse não é somente o ponto de apoio dos professores entrevistados para relacionar a música pampeana e EM. Durante as entrevistas, foi unânime a referência a qualidade técnica da música pampeana, exigências de qualidade para performance e sua potência como material didático.

Silveira (Entrevista, 2017), chama atenção para o quanto esse repertório ajuda, no sentido de que ele também é extenso, de que pede uma vocalidade bem construída para poder ser executado, fato esse que podemos identificar também na fala de Oliveira (Entrevista, 2017).

Tal referência nos põe em contato direto com a posição de Penna (2015, p. 100) que diz que na medida em que as aulas de música e artes em geral forem capazes de acolher a diversidade cultural presente na sociedade e trabalhar com ela, o multiculturalismo indica que também poderão contribuir para a formação de alunos abertos ao mundo, flexíveis em seus valores, tolerantes e democráticos. Essa visão de abertura ao mundo, partindo da música pampeana, é base filosófica, principalmente no discurso dos entrevistados para a EM e conseqüentemente para a performance de cantores potencialmente qualificados.

Silveira (Entrevista, 2017) diz que é preciso valorizar um cancionero que tem obras belíssimas como o nosso. Ressalta também, que temos obras num nível, teoricamente populares, mas que são de um nível de elaboração melódico, rítmico e poético que não deixa nada para a música de câmara.

Para corroborar com suas falas, algumas ações dentro do curso de licenciatura em música da UFPel, buscaram corresponder a tais intenções. A partir disso, nesse momento o Projeto Político Pedagógico (PPP) do curso vem passando por alguns ajustes.

Esse fato permite alguns direcionamentos, como a escolha do repertório a ser trabalhado, que é de livre escolha dos alunos. Pela experiência musical destes, e pelo fato de alguns atuarem também como compositores, o repertório torna-se bastante amplo. Ainda assim, busca-se um equilíbrio que mostre vários gêneros, que não se restrinja, por exemplo, a um repertório só de milonga. Um repertório que mostre a multiplicidade desse cancionero.

Silveira (entrevista, 2017), diz que esse é um dos papéis da extensão da universidade, devolver ao mercado um profissional mais capacitado e qualificado. Estes são alguns apontamentos que demonstram o engajamento dos professores entrevistados, em desenvolver atividades com a música pampeana juntos aos discentes do curso, que possam surtir resultados futuros em suas atuações dentro das salas de aula.

Na mesma corrente de raciocínio que traz a cultura local como um dos pontos bases para um ensino universal, encontramos o subitem importância de aprender artes na escola. Conforme Brasil (1998, p. 62) o aluno aprende com mais sentido para si mesmo quando estabelece relações entre seus trabalhos artísticos individuais, em grupos, e a produção social de arte, assimilando e percebendo correlações entre o que faz na escola e o que é e foi realizado pelos artistas na sociedade no âmbito local, regional, nacional e internacional.

[...] eu acho que uma das coisas mais importantes num curso de música e no estudo de um aluno é a ampliação de horizontes. Você pode abordar outros repertórios, como o repertório clássico, você pode ensinar Mozart, Brahms e Leonard Bernstein, o que você quiser, Liget, o que você quiser na Universidade, mas nunca perder a ligação com esse repertório materno, esse repertório nativo, primeiro, com a essência do que foi esse músico. Isso para mim não se refere só a técnica, se refere a formação do músico como um todo [...] (Entrevista, SANTOS, 2017).

A fala do entrevistado acima estaria relacionada, ao que Maura Penna (2015) refere-se sobre um dos objetivos da educação musical. Ou seja, para a autora a educação musical tem como objetivo uma mudança na experiência de vida e, especialmente, na forma de se relacionar com a música e a arte no cotidiano.

Considerações Finais

A música pampeana caracteriza-se pela sua constituição no Pampa que compreende a Região fronteira entre Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai carregando consigo uma série de peculiaridades culturais advindas do processo de colonização desse local. Com isso, entende-se que faz parte de um conceito multiculturalista tanto pela sua constituição quanto pela sua coexistência local em meio ao global.

As sugestões do Ministério da Educação e Cultura através de textos basilares da educação brasileira como a Lei de Diretrizes e Bases e os Parâmetros Curriculares Nacionais indicam a importância do acesso ao saber tanto no que diz respeito aos conhecimentos socialmente relevantes da cultura brasileira no âmbito nacional e regional como no que faz parte do patrimônio universal da humanidade.

A partir disso, os docentes incluem a música pampeana no processo de formação dos discentes do curso de música - licenciatura da Universidade Federal de Pelotas através do uso do repertório tanto em suas aulas curriculares quanto em projetos extracurriculares, pois entendem que tal repertório possui uma relevante/importante técnica por sua elaboração melódica, rítmica e poética.

Entendo, porém, que as entrevistas relatadas nesse trabalho, e o referencial bibliográfico ao qual tivemos alcance, apontam para estudos iniciais e periféricos sobre o tema, ficando a reflexão sobre a necessidade de aproximarmos cada vez mais a educação musical da música pampeana, bem como o curso de música - licenciatura da UFPel de tal repertório, expandindo tais inquietações para outras disciplinas que fazem parte dessa graduação.

Referências

- BODGAN, Robert; BIKLEN, Sari. *Investigação qualitativa em educação*. Porto: Porto Editora, 1994. 336p.
- BRASIL. Lei nº. 9.394 de 20 de dezembro de 1996. (1996). Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em <<http://www.mec.gov.br>> Acessado em 02 de dez de 2017.
- BRASIL. Parâmetros curriculares nacionais : terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: introdução aos parâmetros curriculares nacionais. Brasília : MEC/SEF, 1998. 174 p.
- BRASIL. Parâmetros curriculares nacionais: arte. Brasília: MEC/SEF, 1997.
- DOS-SANTOS, José Daniel Telles. Lúcio Yanel e o Violão Pampeano: memórias(s), histórias(s) e identidade(s) de um fazer musical no sul do Brasil. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pelotas, Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Pelotas, 2012.
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira, 1939 – *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 2.ed.. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.
- GRAMSCI, A. *Concepção dialética da história; tradução de Carlos Nelson Coutinho*. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- LUDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E.A.D. *Pesquisa em educação: Abordagens qualitativas*. São Paulo: Pedagogia Universitária, 1986.
- MACIEL, Maria Eunice de Souza. *Apontamentos sobre a figura do gaúcho brasileiro*. In BERND, ZILÁ (org). *Olhares cruzados*. Editora UFRGS. Porto Alegre: 2000.
- NETO, Guilherme Howes. *De bota e bombacha: Um estudo antropológico sobre as identidades gaúchas e o tradicionalismo*. Santa Maria. 2009. 134 p. Tese (mestrado) Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria/RS.
- NETO, Helena Brum; BEZZI, Meri Lourdes. *A região cultural como categoria de análise da materialização da cultura no espaço Gaúcho*. *RAE GA - O Espaço Geográfico em Análise*, n. 17, p. 17-30, 2009.
- PENNA, Maura. *Música (s) e seu ensino*. 2ª Edição. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015.
- PEREIRA, Toni Sidi e CAMILLO, Jeferson. *Danças Folclóricas e tradicionais Gaúchas: Uma proposta pedagógica*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2013.
- SILVA, Gilberto Ferreira da. *Multiculturalismo e educação intercultural: vertentes históricas e repercussões atuais na educação*. In: Fleuri, Reinaldo Matias (Org.). *Educação intercultural: mediações necessárias*. Rio de Janeiro: DP&A. p. 17-52. 2003.
- VIEIRA, Virginia Tavares e HENNING, Paula Corrêa Henning. *Música pampeana, cultura e sociedade: o discurso de natureza na constituição gaúcha*. *Anais do XXIV Seminário Nacional de Arte e Educação: Os desafios do professor de arte no mundo contemporâneo*. Montenegro: Ed. da FUNDARTE, 2014.



EDUCAÇÃO MUSICAL A DISTANCIA: UM ESTUDO COM ALUNOS DO CURSO *MB GUITAR ACADEMY*

Yuri Malta de Souza

Licenciando em Música/UFPel
yurimaltasls@gmail.com

Resumo: O presente trabalho resulta de uma pesquisa em andamento no âmbito do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da Licenciatura em Música da Universidade Federal de Pelotas. Sob a orientação do Prof. Ms. João Alexandre Straub, o trabalho tem como tema o processo de aprendizagem de instrumento musical em um curso de guitarra online. Nas últimas décadas temos observado o avanço da tecnologia e facilidade de acesso à informação. Especialmente com o advento da internet, novas portas se abriram e cada vez mais encontramos possibilidades de vivenciarmos experiências até pouco improváveis. Isso inclui também novas perspectivas para pensarmos a educação musical no mundo contemporâneo. Temos como objetivos realizar uma descrição geral sobre o curso MB Guitar Academy; discutir sobre os processos de ensino formal, informal e não formal no ambiente virtual; contextualizar o perfil dos alunos que buscam um curso online, identificar os fatores elencados com motivos de satisfação quanto ao aprendizado no curso. A metodologia adotada para a pesquisa é o estudo de caso. A principal ferramenta de coleta de dados é um questionário semiestruturado, disponibilizado online para o público alvo. Foram elaboradas questões de múltipla escolha e também questões dissertativas. Este questionário foi respondido por 100 pessoas e os dados serão discutidos com a bibliografia que orienta a pesquisa. Estamos utilizando essencialmente autores que abordam o tema da educação musical a distância, como Daniel Gohn (2010) e Cássia Souza (2006). E também discutimos sobre os diversos contextos de aprendizagem em consonância com as ideias de Maria Gloria (2006) e Libanêo (1999).

PALAVRAS-CHAVE: EDUCAÇÃO MUSICAL, EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA, GUITARRA.

Educação a distância e suas modalidades de ensino

Educação a distância é um termo que utilizamos para conceituar uma modalidade de ensino ocorrente entre pessoas que estão separadas fisicamente ou temporariamente, utilizando tecnologias para servir como ferramenta para o ensino e aprendizagem. No site do Ministério da Educação, encontramos a seguinte definição:

Educação a distância é a modalidade educacional na qual alunos e professores estão separados, física ou temporalmente e, por isso, faz-se necessária a utilização de meios e tecnologias de informação e comunicação. Essa modalidade é regulada por uma legislação específica e pode ser implantada na educação básica (educação de jovens e adultos, educação profissional técnica de nível médio) e na educação superior.

Como podemos ver a educação a distância pode ser implementada em diversos contextos, desde a educação básica até mesmo o ensino não formal.

Esta modalidade de ensino apesar de ser considerada recente, é utilizada desde o século XIX através de outras mídias.

O ensino a distância surge ainda no século XIX, intermediado por rádios, televisão ou até mesmo correspondência. Esta modalidade era utilizada por professores particulares que divulgavam em jornais e rádios seus cursos profissionalizantes de datilografia por correspondência.

Como exemplo deste mecanismo de ensino a distância, podemos citar o programa Telecurso 2000, onde eram feitas aulas em TV aberta sob os mais diversos temas. O programa tinha como objetivo oferecer formação básica (Ensino Fundamental e Ensino Médio) para pessoas que por algum motivo não tiveram a oportunidade de completar seus estudos (NOVO TELECURSO, 2010).

Ressaltamos que a iniciativa não possuía nenhum tipo de curso exclusivamente voltado para a música, porém oferecia a música como uma das disciplinas do Ensino Médio. Atualmente, é possível acessar estas aulas de música pelo YouTube. (WESTERMAN, 2010).

Levamos em conta que assim como o ensino presencial, o ensino a distância também evoluiu. Segundo Maia e Mattar (2007) a educação a distância pode ser dividida em 3 fases temporais. A primeira geração é a dos cursos por correspondência, quando o material Didático é enviado aos alunos através dos Correios. A segunda geração é a das novas mídias quando foi apresentada o uso de mídias como a televisão, o rádio, as fitas de áudio e vídeo e o telefone. Ainda de acordo com os autores, a terceira geração é a da EaD online, quando se introduziu a utilização do videotexto, do microcomputador, da tecnologia de multimídia, do hipertexto e da redes de computadores. Silva (2012) nos diz:

A educação a distância já tem história, mas só agora vive seu boom com a Internet. Mesmo que ainda prevaleçam os suportes tradicionais (o impresso via correio, o rádio e a TV), não há dúvida de que seu futuro promissor é online. (SILVA, 2012, p.11).

Atualmente podemos observar um grande avanço da internet. As maiores mídias naquela época eram a TV e o Rádio, porém com o avanço da tecnologia, a internet já ultrapassou estas mídias e já tenha se tornado o principal meio de comunicação nos dias de hoje. (SILVA, 2012)

Na educação a distância encontramos várias modalidades de ensino. Dentre elas podemos citar o ensino a distância a nível de cursos de graduação e pós-graduações onde instituições oferecem modalidades distintas como semi-presenciais ou totalmente a distância. Na maioria das vezes, na modalidade semi-presencial são realizados alguns encontros previamente propostos pela instituição. Nestes encontros podem ocorrer provas ou até mesmo aulas presenciais. Na modalidade

à distância, é comum algumas instituições realizarem encontros presenciais para poderem aplicar também suas provas com os alunos, porém na maioria das vezes grande parte das aulas são mediadas através vídeo aulas hospedadas em uma plataforma podendo ser acessadas pelos alunos na sua casa ou em algum polo presencial específico da faculdade.

Encontramos nos dias de hoje também, inúmeros cursos que não são à níveis de graduação nas mais diversas áreas disponibilizados gratuitamente ou pagos. A pessoa pode adquiri-lo totalmente online e até mesmo em alguns dos casos são disponibilizados certificados para os participantes que concluírem estes cursos.

Outra modalidade que encontramos são as aulas por Skype, estas se assemelham muito com as aulas presenciais devido a sua interação com o professor. Nesta, os dois participantes estão na maioria das vezes em lugares distintos porém conectados ao vivo. O aluno possui certa interação com o professor durante toda aula, onde o professor pode corrigir erros ou até mesmo dar dicas para que o aluno corrija alguma postura que esteja atrapalhando em sua prática, quando falamos de ensino de instrumento musical. Estas aulas geralmente são vendidas diretamente com o professor, onde ambos combinam um horário em comum para realizá-las.

Quando falamos de educação musical a distância, podemos citar desde as famosas “revistinhas de cifras” facilmente encontradas em bancas de jornais na década de 80/90 antes da popularização da internet. Hoje com o avanço da tecnologia e o acesso à informação mais fácil encontramos vídeos aulas de cursos ou até mesmo aulas particulares realizadas online. Sobre as vídeo-aulas Westerman (2010) diz:

As vídeo-aulas de instrumentos musicais, vendidas em lojas especializadas de instrumentos musicais possuem um lugar bastante importante na formação de músicos amadores e, em muitos casos, até profissionais. Com o advento da internet, muitas destas vídeo-aulas de músicos famosos tiveram seu conteúdo disponibilizado na internet (legal ou ilegalmente) e, atualmente, muitos instrumentistas (profissionais e amadores) acabaram por lançar suas vídeo aulas diretamente na internet. (Westerman, 2010; p. 151)

Como podemos observar muitos professores escolhem disponibilizar suas vídeo aulas em plataformas como o YouTube, onde qualquer pessoa pode gratuitamente anexar seu vídeo, seja ele amador ou profissional e ainda assistir quaisquer vídeo gratuitamente. Podendo servir até mesmo como uma forma de lançar músicas ou divulgar o trabalho destes músicos.

Muitas vezes uma plataforma como esta não teria como objetivo principal servir

como ferramenta pedagógica, porém em alguns casos acabam servindo. Podemos observar um grande aumento de canais sobre educação no já citado Youtube. Existem inúmeros cursos hospedados na plataforma, bem como aulas de curta duração. No que diz respeito a vídeos, João Mattar (2009) nos diz:

Vídeos têm sido cada vez mais utilizados como recurso pedagógico. O uso de vídeos em educação respeita as ideias de múltiplos estilos de aprendizagem e de múltiplas inteligências: muitos alunos aprendem melhor quando submetidos a estímulos visuais e sonoros, em comparação com uma educação tradicional, baseada principalmente em textos. (MATTAR, 2009; p. 3).

Estes vídeos em alguns casos estão hospedados em um site próprio para que as pessoas possam acessá-lo. Isto geralmente acontece nos cursos vendidos online. Esta modalidade está cada vez mais pertinente nos dias de hoje. Logo que o aluno adquire o curso, ele recebe uma senha para ter acesso à plataforma, tendo acesso assim aos materiais disponibilizados. Estas vídeo aulas são acompanhadas por um material de apoio na maioria das vezes, onde o aluno pode utilizá-lo como auxiliar no seu aprendizado.

Plataformas como estas, que são utilizadas para hospedar cursos online ou vídeo aulas, acabam se tornando ambientes de ensino, sejam eles formais, informais e até mesmo não formais. Além disso, pode ocorrer práticas distintas dentro destes ambientes como por exemplo, práticas informais dentro de ambientes formais de ensino.

Ensino formal, informal e não formal

Para entendermos o ensino formal realizamos um paralelo com escolas e instituições. Libâneo (1999) descreve que ensino formal ocorre quando as práticas educativas acontecem em espaços onde os conteúdos são organizados e sistematizados.

Em contrapartida, temos o ensino informal, onde podemos ressaltar a importância da socialização, bem como as experiências vivenciadas servindo como aprendizado para o sujeito. Os indivíduos aprendem durante seu processo de socialização, como por exemplo em suas famílias, seus bairros, amigos. Neste processo de aprendizado, todas as experiências podem ser consideradas como aprendizagem (GOHN, 2006). O ensino informal corresponde a ações e influências exercidas pelo ambiente sociocultural, e que desenvolve por meio das relações entre indivíduos no seu ambiente. Resultando assim, em conhecimento, experiências, práticas, mas que não estejam ligadas especificamente a instituições de ensino e não são

intencionais ou até mesmo organizadas. (LIBÂNEO, 1999).

Existe ainda, um terceira forma de ensino que chamamos de não-formal. GOHN (2006) nos diz que o termo não-formal é utilizado por alguns pesquisadores como sinônimo de informal, porém devemos distingui-los e demarcar suas diferenças. A autora diz que a educação não-formal é aquela que o aprendizado ocorre em espaços e ações coletivos cotidianos.

Segundo GOHN (2006) na educação formal as metodologias são, usualmente, planejadas previamente segundo conteúdos prescritos nas leis. A educação informal tem como método básico a vivência e a reprodução do conhecido, a reprodução da experiência segundo os modos e as formas como foram apreendidas e codificadas. Na educação não-formal, as metodologias operadas no processo de aprendizagem partem da cultura dos indivíduos e dos grupos. O método nasce a partir de problematização da vida cotidiana. Os conteúdos emergem a partir dos temas que se colocam como necessidades, carências, desafios, obstáculos ou ações empreendedoras a serem realizadas.

Pensando na perspectiva de ambientes formais, informais e não formais no ambiente virtual, encontramos os cursos online onde podem ou não ocorrer organizações de conteúdo, apesar de não ser muitas vezes uma instituição de ensino. Nesta linha de pensamento quando falamos de ambientes, podemos dizer que o curso de guitarra MB Guitar Academy é um curso não formal, levando em conta a organização de conteúdo.

Dentro do ambiente não formal ainda podem ocorrer práticas formais, informais e não formais.

MB GUITAR ACADEMY

Podemos encontrar facilmente inúmeros cursos de música online, desde cursos de instrumentos específicos até cursos de teoria musical e harmonia. Um dos cursos online que podemos encontrar é o MB Guitar Academy, um curso de guitarra pago criado pelo professor e músico Marcelo Barbosa.

O curso é dividido em módulos individuais podendo ser adquirido pelo aluno individualmente ou completo com todos os módulos. O curso procura abranger conteúdos diversos do nível básico ao avançado.

Módulo 1	Módulo 2	Modos Gregos	Módulo Técnica	Menor Harmônica
<ul style="list-style-type: none">• Palhetada Alternada• Palhetada Sweep• Palhetada Híbrida• Ligados• Tapping• Notas no Braço• Escala Maior• Escala Pentatônica• Escala de Blues• Tríades e suas aplicações	<ul style="list-style-type: none">• Intervalos (Na prática)• Ritimo• Sistema CAGED• Tríades (Continuação)• Tétrades (Acordes, arpejos e frases)• Campo Harmonico• Pentatônica (Continuação)• Escala Maior/Menor	<ul style="list-style-type: none">• Aplicação na Improvisação• Frases nos modos• Acordes modais• Vamps modais• Teoria do apoio• Pitch axis• Pentatônicas Modais• Backing Tracks de cada modo	<ul style="list-style-type: none">• 4 workouts com treinos completos• Cada workout possui diversos vídeos e uma live gravada explicando cada exercício• Material de apoio em pdf e guitar pro• Palhetada Alternada• Palhetada Sweep• Ligado	<ul style="list-style-type: none">• Fundamentos• Estrutura• Campo Harmônico• Extensões• Shapes• Padrões Melódicos• Arpejos• Emprego da Escala Menor Harmônica• Acorde / Arpejo Diminuto

(Imagem 1 – fonte: MB Guitar Academy)

Além de proporcionar uma plataforma própria onde o aluno pode acessar suas vídeo aulas disponíveis com acesso ilimitado, ou seja o aluno pode assistir quantas vezes quiser, o curso também dispõe de um grupo formado somente por alunos na rede social Facebook. Alunos costumam tirar dúvidas no grupo e interagir tanto com o professor quanto com os colegas de curso, neste grupo o professor costuma realizar transmissões ao vivo para os alunos, com o intuito de sanar dúvidas e até mesmo abordar assuntos específicos da guitarra.

Ao final de cada modulo do curso é disponibilizado um certificado de conclusão digital para que o aluno possa acessá-lo.

Metodologia: Estudo de Caso

A metodologia escolhida para esta pesquisa foi o estudo de caso. Para Yin (2005), estudo de caso é uma investigação empírica, uma metodologia que abrange tudo, desde planejamento, técnicas de coleta de dados até as análise dos mesmos. O estudo de caso contribui para compreendermos melhor os fenômenos individuais, os processos organizacionais e políticos. O estudo de caso é um estudo de uma entidade bem definida como um programa, uma instituição, um sistema educativo, uma pessoa, ou uma unidade social. Neste caso o objeto de estudo foi o curso online, buscando compreender como se dá o ensino e aprendizado de um instrumento musical no âmbito virtual. (FONSECA, 2002)

Esta metodologia nesta pesquisa visou conhecer como se dá o ensino de um instrumento online, qual aluno que busca o curso? Porque buscou esta alternativa online?

Um ponto que a autora busca deixar evidente é que o pesquisador não tem o objetivo de intervir sobre o objeto de pesquisa, mas sim descreve-lo segundo suas perspectivas.

Para a coleta de dados no estudo de caso, foi realizado um questionário via formulário do Google com os alunos do curso MB GUITAR ACADEMY. O mesmo foi aplicado ao grupo em uma rede social restrito somente aos alunos do curso.

Para a organização foram pensadas questões de múltipla escolha e também questões dissertativas, onde os participantes pudessem ter a oportunidade de expressar suas opiniões. O questionário teve 14 questões que tinham como objetivo obter dados relativos ao perfil dos alunos que buscaram o curso, seu grau de satisfação, bem como suas opiniões sobre o curso em si.

Neste artigo será apresentado os resultados referentes ao perfil do aluno que busca o curso, bem como suas motivações para buscar um curso online.

Resultados parciais da pesquisa

De acordo com as respostas do questionário os alunos possuem a idade de 14 a 45 anos, sendo o maior número de alunos com 24 até 35 anos. Este dado é significativo, levando em conta se pensarmos que a geração que cresceu com o avanço da internet, pode ser a geração que mais se utiliza destas ferramentas nos dias de hoje.

Para reforçar esta ideia podemos observar que 62% dos alunos que responderam já participaram de outros cursos online e outros 38% ainda não tinham participado. Este número nos faz refletir sobre as novas possibilidades de pensarmos a educação musical, sendo ela também no âmbito virtual através das aulas virtuais e cursos. Além disso, podemos refletir sobre como os cursos online estão cada vez mais aparecendo nas vidas das pessoas, podendo assim tornar-se uma opção para quem não encontra uma alternativa de professor que agrada seus gostos musicais ou preferências metodológicas na sua cidade. Pessoas como estas podem através de cursos online estudar o seu instrumento com algum profissional que ela admire. Podemos observar este fato em algumas respostas na questão referente à motivação para buscar um curso online. Um aluno respondeu:

Moro em um Estado em que o ensino de guitarra é escasso. Além disso não tenho tempo no horário comercial devido ao meu trabalho (engenheiro civil), portanto um curso online, do guitarrista e dono de umas das maiores escolas de guitarra do país, foi uma grande oportunidade para eu aprimorar os meus conhecimentos no instrumento. (Anônimo)

É de suma importância entender que estes cursos online, pode muitas vezes tornar-se uma alternativa para quem mora em um lugar onde não tenha tantas opções de ensino musical. Muitas vezes também é uma alternativa para quem não pode estudar em horário comercial, devido à sua profissão. Como podemos observar nesta fala de outro aluno:

Nunca soube organizar meus estudos, por isso sempre me desmotivava, mesmo com a abundância de conteúdo que a internet oferece lá não existe uma sequência linear, principalmente por isso o adquiri para poder seguir uma rotina de estudos baseada numa sequência lógica, além de ser ministrado por quem é referência no assunto (Anônimo).

Outra questão presente no questionário era com relação à falta do professor durante a execução do curso. Podemos observar que 76% das pessoas responderam o questionário alegando que não sentiram falta da presença de um professor presencial durante o curso. Somente 24% das pessoas sentiram falta da presença. Pelo fato da pesquisa estar em andamento, estes dados ainda estão sendo discutidos com a bibliografia que orienta a pesquisa.

Considerações finais

Como pesquisa em andamento, este artigo serve como um recorte do trabalho de conclusão de curso. Aqui foram apresentados somente alguns dos dados referentes ao perfil dos alunos que buscam o curso de guitarra online. Podemos concluir que a internet abriu novas portas de ensino e aprendizagem para inúmeras áreas.

Novas possibilidades de pensarmos a educação musical, e a utilização da internet como ferramenta pedagógica no ensino de instrumentos musicais.

A modalidade de ensino a distância está cada vez mais presente no mundo contemporâneo, não somente a nível de graduação.

Referências

FONSECA, J. J. S. *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.

GOHN, Maria. *Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas*. Ensaio, v.14, n.50, p. 27-38, jan. 2006.

LIBÂNEO, J.C. *Pedagogia e pedagogos, para quê?* São Paulo: Cortez, 1999.

MAIA, C.; MATTAR, J. *ABC da EaD: a educação a distância hoje*. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.

NOVO TELECURSO. Histórico do Telecurso. Desenvolvido por Fundação Roberto Marinho, FIESP, SESI, SENAI, IRS. Disponível em: <<http://tinyurl.com/2f9r8ab>>. Acesso em: 17 de set. 2018.

O que é educação a distância? Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/pnlem/355-perguntas-frequentes-911936531/educacao-a-distancia-1651636927/12823-o-que-e-educacao-a-distancia>> Acesso em 10 outubro de 2018.

RIBEIRO, Gian. Educação musical a distância online: Desafios contemporâneos. Revista da ABEM. V 21. n. 30 , pp. 35-48, Jun. 2013.

SILVA, M. Educação online. São Paulo: Loyola, 2012.

SOUZA, Cássia. Conhecimento pedagógico musical, tecnologias e novas abordagens na educação musical. Revista da ABEM. n. 14, pp. 99-107, mar. 2006.

WESTERMANN, Bruno. Sobre o ensino de instrumentos musicais a distância e a autonomia do aluno. In: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro, 2010.

YIN, R.K. Estudo de caso: planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookman, 2005.



PESQUISAS INICIAIS

|||||
POPULAR E ERUDITO: UM OLHAR FEMININO E SEU REFLEXO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA DOS SÉCULOS XIX E XX

Ana Clara Lamonaca

Graduação em Música/UFPe
claralamonaca@outlook.com

Maéli Nunes

Graduação em Música/UFPe
maelinunes_@hotmail.com

Nathalia Lima

Graduação em Música/UFPe
natzhs@gmail.com

Pâmela Paiva

Graduação em Música/UFPe
pamelapaivaps1996@gmail.com

Paula Andrea Garzón

Graduação em Música/UFPe
paulagarzon952@outlook.com

Sabrina Lira

Graduação em Música/UFPe
sabrinateoliveiralira@gmail.com

Resumo: Podemos entender a produção musical de mulheres no Brasil dos séculos XIX e XX contextualizando, histórica e sociologicamente, o ambiente em que elas estavam inseridas e como se deu sua produção. Segundo Freire e Portela (2010), “o período colonial brasileiro (1500-1808) teve o patriarcalismo como uma de suas marcantes características e submeteu a mulher a uma situação de subserviência”. Durante a segunda metade do século XIX, há um relaxamento nessa condição de subserviência, influenciado pelos movimentos incipientemente feministas da Revolução Industrial, que fez das mulheres uma mão de obra bastante procurada - porém menos valorizada. Em virtude da consequente falta de mão de obra feminina para realizar tarefas domésticas, pelo êxodo das mulheres para o setor industrial (RODRIGUES et al, 2015), entre as classes abastadas a educação das mulheres foi diversificada (FREIRE e PORTELA, 2010). Tornou-se imperativo preparar a mulher para os “labores do lar”. Essa formação, embora mais diversificada, não era como a formação voltada aos homens (FREITAS, 2000 apud MELNIKOFF, 2014), tratava-se de uma educação sexista, visando formar moças belas, recatadas e do lar. Dentro de suas casas e salões de festas, tocar piano era considerado sofisticado, fora, temer o preconceito era o que restava (MOITEIRO, 2015). A despeito deste contexto, na virada do século XX, o pioneirismo de mulheres como Chiquinha Gonzaga, Lapinha e outras artistas do século XIX foi fruto e embrião de um movimento de abertura ao feminino. Esse movimento teve reconhecimento durante a Semana de Arte Moderna de 1922, onde mulheres ousaram se reconhecer e exigir reconhecimento como artistas. Neste trabalho, realizado no primeiro semestre de 2018 para a disciplina de História da Música Brasileira I da Graduação em Música da UFPel, discutiremos o papel da mulher compositora e intérprete na história da música brasileira na primeira metade do século XX.

PALAVRAS-CHAVES: MÚSICA E GÊNERO, MULHERES COMpositoras, MODERNISMO.

Gênero feminino na música brasileira dos séculos XIX e XX

Chiquinha Gonzaga

Francisca Edwiges Neves Gonzaga, nascida no Rio de Janeiro em 1847, é, sem dúvida, a maior precursora da música popular brasileira, um dos maiores nomes de nossa história musical. Filha de um militar do Império, José Basileu Neves Gonzaga, com uma filha de escravos alforriada, Rosa Maria de Lima, a menina Chiquinha foi criada para ser uma dama da sociedade, desfrutando da educação disponível às mulheres da época e que incluía, entre outros estudos, a instrução musical, recebendo então aulas de piano. Cabe reiterar que, neste contexto, à época do Segundo Reinado, o que embalava os grandes salões era a música europeia que orbitava em torno da monarquia, se utilizando de gêneros como a valsa vienense. A própria Chiquinha compôs valsas com base em seus conhecimentos - fundamentados nos moldes clássicos no que concerne à forma, a harmonia e a melodia.

No entanto, o seu diferencial foi a capacidade de fundir elementos aparente-

mente opostos, como a música negra local, incluindo os batuques e a umbigada, e ritmos como o maxixe, conferindo à sua obra um aspecto miscigenado, sobretudo, num momento em que, passada a transição entre o Império e a República, o próprio Brasil se vê numa busca por sua identidade.

Outros compositores, em especial influenciados pelos movimentos de independência ao redor do mundo e pelo Romantismo, também buscavam suas raízes em sua produção musical, não obstante, o trabalho de Chiquinha não se embrenha num resgate folclórico: Chiquinha era pioneira e, como tal, procurava misturar música erudita e popular, visionando o que seria chamado de música popular brasileira.

A pianista, compositora e maestrina viveu num momento histórico no qual diversos fatos importantes convergiram para criar uma nova organização social. A assinatura da Lei Áurea, que declarava a extinção da escravidão no Brasil, em 1888 e a Proclamação da República Federativa, em 1889, foram eventos que não passaram despercebidos pela compositora, que lutou pela República e pela abolição - é conhecido o caso de que chegou a vender partituras para comprar cartas de alforria.

A vida da compositora, por si só, revela um espírito inquieto, inconformado com protocolos, uma alma questionadora agitada na busca do seu eu. Qualidades estas encontradas em alguém que está à frente do seu tempo e que abriram o caminho para as musicistas que viriam depois dela.

Numa sociedade em que a mulher tinha pouca ou nenhuma voz, sendo preparada tão somente para a vida dentro de casa, Chiquinha Gonzaga se revela como uma personalidade forte, considerada por alguns até mesmo rebelde, ao optar lutar por sua música.

Após dois divórcios e quatro filhos, dos quais pôde conviver somente com João Gualberto, sendo impedida de ver os demais, tida como vergonha para sua família (o pai que lhe arranhou o primeiro casamento, jamais a perdeu), Chiquinha conhece as rodas boêmias, e nela seus parceiros que tão bem lhe acolheriam.

Além da rejeição por parte de sua família, sua audácia lhe custou o desprezo social e seu trabalho como compositora que, inclusive, recusou-se a assinar sob um pseudônimo masculino afim de esconder seu gênero, era esnobado pela crítica. Entretanto sua ímpar determinação não lhe permitiu a desistência, Chiquinha trabalhava com música, apesar dos desafios da época, dando aulas e vendendo suas partituras.

Como participante ativa da história da música brasileira, Chiquinha Gonzaga contribuiu grandemente para definir o que seria conhecido como música popular, sendo, juntamente com Joaquim Antônio Callado e Ernesto Nazareth, uma das precursoras do choro, consolidado no século XX e considerado genuinamente brasileiro.

Entre os anos de 1902 e 1909, seguiu para a Europa, passando por Portugal e França. Ao retornar ao Brasil, ajudou a fundar a SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), visando a proteção dos direitos autorais no país na época em que a música formal estava bastante associada ao teatro de revista, atitude tomada ao constatar pessoalmente o abuso do uso indiscriminado de suas obras durante sua visita ao continente europeu.

Segundo Diniz (1984), a primeira compositora de que se tem registro, a autora da primeira marcha de Carnaval, cantada alegremente até os dias atuais, Ó Abre Alas, a primeira maestrina a reger uma orquestra no Brasil, Chiquinha deixou aproximadamente duas mil canções e 77 partituras para peças teatrais.

Desde 2012, o dia 17 de outubro, que marca o aniversário de Chiquinha Gonzaga, é dedicado à música popular brasileira. Uma justa homenagem à vanguardista que faleceu em 1935, aos 87 anos.

Lapinha

Joaquina Maria da Conceição da Lapa, mais conhecida como Lapinha, foi uma cantora brasileira do Rio de Janeiro que nasceu na década de 1780, atuou como cantora tanto no Brasil como em Portugal, sendo única referência de cantora brasileira atuando fora do país. Segundo afirma Andrade “foi a única cantora do seu tempo da qual a história guardou o nome” (ANDRADE, 1967 apud LEEUWEN, 2008).

Devido à inexistência de imagens e registros fotográficos na época, não se tem conhecimento do aspecto físico de Lapinha. O viajante sueco Ruders registrou em um texto que ela era uma mulher negra:

A terceira actriz 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, apud BRITO, 1989, p.182).

Considerando o período que ela vivia, o fato de ser mulher e negra faz do sucesso de Lapinha uma quebra de paradigmas. Tais fatores, de gênero e de etnia, são

necessários e relevantes, pois indicam o preconceito ao qual ela foi exposta e apesar do qual obteve sucesso. O preconceito vigente à época obrigou Lapinha a se “embranquecer”: “em vários documentos que contém citações sobre a cantora, há a citação de que Lapinha utilizava “pós de arroz” ou tinta branca no rosto para que fosse mais aceita pela sociedade europeia”.

Sobre seu trabalho musical, podemos constatar, através das notícias da Gazeta de Lisboa, que foi uma cantora muito bem-sucedida em Portugal. Neste documento constam informações sobre as primeiras atuações musicais de Lapinha em Lisboa e Porto entre 1795 e 1796 (PACHECO apud LEEUWEN, 2008). A seguir a transcrição da notícia:

A 24 do corrente mês fará no Real Teatro do S. Carlos um Concerto de Música vocal e instrumental Joaquina Maria da Conceição Lapinha, natural do Brasil, onde se fizeram famosos os seus talentos musicos, que têm já sido admirados pelos melhores avaliadores desta capital. Os bilhetes e chaves dos camarotes se acharão em sua casa na rua dos Ourives da Prata na véspera, e na noite do indicado dia no mesmo Teatro (Suplemento à Gazeta de Lisboa, n. II, 16 de janeiro de 1795).

Apesar de não haver muita informação sobre a vida musical de Lapinha, por conta da pouca importância dada a ela pelos meios de comunicação da época, podemos afirmar que Lapinha demonstrou ser a expoente feminina da música brasileira fora do Brasil, pois lhe foi permitido cantar, por exemplo, em um renomado teatro de Lisboa, privilégio que apenas era dado aos homens - pois as mulheres não podiam apresentar-se em palcos públicos em Portugal naquele tempo. (SOUSA apud Pires e Souza; 2016).

Portanto, o fato de Lapinha ter conseguido permissão para cantar no Renomado teatro lisboeta denota enorme deferência em relação ao seu trabalho, conforme salientou Galante de Sousa: Devia ser cantora de muito mérito, porque, apesar da proibição de que as mulheres tomassem parte em representações nos palcos de Lisboa, obteve permissão para cantar no Teatro de S. Carlos a 24 de janeiro de 1795. (SOUSA, 1960).

Juntamente com Chiquinha Gonzaga e tantas outras mulheres pioneiras do século XVIII e XIX, Lapinha representa uma geração de mulheres que desafiaram os padrões vigentes e romperam paradigmas, abrindo caminho para as novas gerações da música.

Antonietta Rudge

Antonietta Rudge Miller foi uma pianista paulistana, nascida em 13 de junho de 1885. Iniciou seus estudos com o professor Gabriel Giraudon aos quatro anos de idade. Em 1892, aos sete anos, realizou seu primeiro recital, cuja repercussão positiva chama a atenção do professor Luigi Chiaffarelli, que se oferece para dar aulas a Antonietta. Nos anos que se seguiram, Antonietta se desenvolve como pianista, abraçando um repertório bastante avançado, suas apresentações sendo muito elogiadas.

Antonietta era a fascinante sereia dos solos, sublime nos segredos do teclado, meiga nas carícias às cordas, maravilhante na expressão dos cantares e no intuito psicológico das sonoridades, como significativas emanações da alma do estupendo creador (VASCONCELOS, 1916, p. 197 apud LEITE, 2011)

Como pianista, Antonietta foi uma das intérpretes a se apresentar na Semana de Arte Moderna de 1922, segundo Leite:

A postura de Antonietta, como intérprete séria, respeitadora das indicações dos autores e da melhor tradição pianística conferem-lhe uma sensibilidade especial para a interpretação dos autores modernos e, em especial, dos autores nacionais. Amiga de Villa-Lobos, Enrique Oswald, Mario de Andrade, Camargo Guarnieri, e de tantos outros mestres do nacionalismo musical brasileiro, Antonietta era uma intérprete especialmente dotada para a moderna tradição pianística do século XX. (LEITE, 2011)

Após ser acometida pela gripe espanhola, dedicou-se a lecionar, ajudando a fundar o Conservatório Musica de Santos, em 1927, onde lecionou por mais de 40 anos, tendo, entre seus alunos, nomes como José Antonio de Almeida Prado e Gilberto Mendes.

Além de concertista e professora, Antonietta também participou ativamente da vida musical brasileira como intérprete de música de câmara. Juntamente com Paulina D'Ambrozio e Brazilina Bormann, formou o que, possivelmente, foi o primeiro grupo de câmara feminino profissional do Brasil - e que tocava música erudita de compositores brasileiros, entre outras coisas (LEITE, 2011).

Antonietta, segundo Vasconcelos (VASCONCELOS, 1916 apud LEITE, 2011), também era compositora, apesar de existirem poucos registros de suas obras. Em 13 de julho de 1974, em São Paulo, Antonietta falece. Sobre seu falecimento, Menotti del Picchia, seu marido, declarou:

Apagou-se uma das mais claras luzes do mundo cultural brasileiro, uma criatura que se realizou harmoniosamente em música, cujo silêncio se enche agora dos ecos dos seus triunfos nas plateias brasileiras e de várias partes do mundo, trazidos pela memória dos que foram seus discípulos e dos que tiveram o privilégio de ouvir seus recitais e admirar seu gênio. (Menotti Del Picchia, "Antonietta Rudge", O ESTADO DE SÃO PAULO, São Paulo, 21 jul. 1974, p. 6 apud LEITE, 2011).

Carmen Miranda

Maria do Carmo Miranda da Cunha, que adotou o nome artístico Carmen Miranda, nasceu em 09 de fevereiro de 1909, em Marco de Canaveses, Portugal, e emigrou com a família ao Rio de Janeiro com apenas um ano de idade. Cantora e atriz, conhecida por ser um tanto ousada em comparação com as mulheres da época e pelas vestes coloridas e exóticas e chapéus com frutas, foi considerada símbolo internacional do país no exterior. Em 1929, gravou sua primeira música, *Não Vá Simbora*, ao ser descoberta pelo compositor Josué de Barros, e, em seguida *Triste Jandaia* e *Dona Balbina*, na gravadora RCA Victor, onde foi apresentada ao produtor. A partir disto, iniciou sua carreira sendo a primeira artista mulher a assinar contrato de exclusividade com uma rádio, a Mayrink Veiga. Depois dos sucessos *Tai* e *Pra Você Gostar de Mim*, Carmen passou a ser considerada a maior cantora do Brasil, já sendo conhecida como estrela da música popular e do rádio.

Sua carreira cinematográfica foi ligada à musicais como O Carnaval Cantado no Rio, de 1932, Alô, Alô, Brasil e Primavera no Rio. Cresceu tanto na indústria cinematográfica que chamou atenção de norte-americanos como Lee Shubert, produtor dono da *Select Operating Corporation*, o qual administrava metade dos teatros da Broadway e havia ficado impressionado com seu talento, a contratando para seu espetáculo, *The Streets of Paris*. Agradando os norte-americanos, ela também despertou polêmica entre os brasileiros, pois os mesmos pensavam que sua imagem era explorada pelos estúdios, o que causava certo sentimento de inferioridade. Em resposta às críticas, além de revidar com a canção *Disseram que Voltei Americanizada*, a cantora declarou:

Não é certo, nem verdadeiro, que eu tenha afirmado nos Estados Unidos a minha nacionalidade, sou brasileira, porque aqui me encontro desde a idade de um ano; e nesta terra me eduquei e fiz minha carreira artística. É ao povo brasileiro — aos meus patrícios — que devo todo este incentivo, todo este aplauso, todas estas homenagens. E não há, sequer, uma entrevista minha, em qualquer órgão de imprensa, em que não tivesse sempre reafirmado, categoricamente, este meu amor, este meu carinho, esta minha admiração pelo Brasil. (11 de julho de 1940, *Jornal do Brasil*).

Quando uma obra composta por uma mulher faz sucesso, a capacidade feminina de compor é colocada em dúvida. Isso ocorreu com Carmen Miranda, que, em resposta fez uma música em parceria de Pixinguinha, Os Home Implica Comigo, respondendo à implicância e à suposta incapacidade de criação musical das mulheres.

Carmen Miranda, mostrando-se adaptável a todos os meios de comunicação da época, gravou 270 sambas e marchinhas, participou de cinco filmes nacionais, além de ter participado de 14 filmes em Hollywood, se apresentou em rádio e TV e gravou 38 discos, fazendo a maior divulgação da música popular brasileira do período em que viveu - feito que só seria repetido vinte anos depois, com a Bossa Nova.

Grande parte das músicas que Carmen gravou foram tocadas por grupos de músicos montados por Pixinguinha, outro grande ícone do samba, o que fez dela a primeira pop star do Brasil: apequena notável, a artista que mais viajava para fora do Brasil, a embaixatriz do samba. Carmen morre aos quarenta e seis anos, em sua casa nos Estados Unidos com indícios de ataque cardíaco.

Carmen Miranda deixou um legado gigantesco, por mais que tenha tido um fim triste: a disseminação da cultura brasileira e da figura feminina na música popular brasileira - apesar de não ser modernista em termos estéticos, era modernista em discurso.

Conclusão

As mulheres artistas no Brasil enfrentaram um duplo preconceito, como mulheres que subvertiam a sociedade patriarcal e como artistas, área quase exclusivamente masculina. Nota-se que a inserção dessas mulheres em um meio predominantemente masculino foi uma conquista alcançada e advinda de uma necessidade de se fazer ouvir em um mundo que até então só escutava a voz masculina.

Para além do preconceito que existiu e existe, percebemos o pioneirismo, a luta e a obstinação destas mulheres, que viveram e criaram e, muitas vezes, foram reconhecidas tardiamente. Depreende-se que foram brilhantes pelo brilhantismo intrínseco a elas, fizeram bem feito pela ânsia de fazer bem feito - e não por procurar reconhecimento, prêmios ou louros.

As mulheres que ousaram fazer e viver de música no Brasil nos séculos XIX e XX não eram, necessariamente, modernistas em termos estético-musicais: eram

modernistas em discurso, em pioneirismo, em atitude, foram modernistas ao abrir caminho e tornar a música mais acessível e factível para mulheres que vieram depois delas. Não levantavam, necessariamente, bandeira: eram elas mesmas a bandeira. Suas vidas, suas lutas, muitas vezes inglórias, foram bandeira. Cabe a nós, herdeiras das sementes delas, dar continuidade na ocupação dos espaços que, mesmo restritos, nos pertencem.

Referências

As Biografias De Chiquinha Gonzaga: Uma Leitura Crítica. Disponível em: <<http://Chiquinhagonzaga.Com/Wp/Wp-Content/Uploads/2013/12/ChiquinhaGonzaga-Uma-Leitura-Criticaa.Pdf>>

CASTRO, Ruy. Carmen - Uma Biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Chiquinha Gonzaga: pioneira da música popular, contra todas as convenções. Disponível em: <<https://www.nexojournal.com.br/expresso/2017/10/17/Chiquinha-Gonzaga-pioneira-da-m%C3%BA-sica-popular-contra-todas-as-conven%C3%A7%C3%B5es>>

DINIZ, Edinha. Chiquinha Gonzaga: uma história de vida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

FREIRE, Vanda; PORTELLA, Angela. Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). Artigo, Universidad Javeriana, 2010.

Joaquina Maria da Conceição da Lapa ou Lapinha - a primeira cantora lírica do Brasil. Disponível em: <<https://belezablackpower.com.br/2017/10/06/joaquinamaria-da-conceicao-da-lapa-ou-lapinha-a-primeira-cantora-lirica-do-brasil/>>.

KIEFER, Bruno. Villa/Lobos e o Modernismo na Música Brasileira. São Paulo: Movimento, 1986.

LEEUWEN, Alexandra. A Cantora Joaquina Lapinha Sua Contribuição Para O Repertório De Soprano Coloratura No Período Colonial Brasileiro. Dissertação de Mestrado - UNICAMP, Campinas, 2009.

LEITE, Edson. Antonietta, Guiomar e Magdalena: pianistas no Brasil. São Paulo: ACQUERELLO, 2011.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. Revista Eletrônica de Musicologia, vol. XI, 2007.

MELNIKOFF, Ricardo André; MELNIKOFF, Elaine Almeida. Professora, professorinha primeira profissão que legitima a mulher do século XIX. In: IV Congresso Sergipano De História & IV Encontro Estadual De História Da Anpuh/Se, 2014.

MOITEIRO, Rita de Cássia. Compositoras Brasileiras E O Processo De Criação Musical: Uma Análise Aplicada À Musicologia De Gênero. Dissertação (Pós-graduação em Música), Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2015.

NEIVA, Tania Mello. Cinco Mulheres Compositoras na Música Erudita Brasileira Contemporânea. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

O modernismo na música brasileira. Disponível em: <<http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/noticias/interna/454>>.

PIRES, Antonilde Rosa; SOUZA, Ana Guiomar. Cantoras Afro-Brasileiras De Ópera: Uma Reflexão Sobre A Ausência De Cantoras Líricas Negras Nos Livros De História Da Música Brasileira Do Século XIX. 2016. Revolucionárias modernistas. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/revista/2012/02/19/interna_revista_correio,290116/revolucionarias-modernistas.shtml>.

RODRIGUES, Paulo Jorge. Et Al. O trabalho feminino durante a Revolução Industrial. Artigo, Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2015.

SEVERINO, JAIR. Uma História Da Música Popular. São Paulo: Editora 34, 2008.

TRAVASSOS, Elizabeth. Modernismo e Música Brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.



UMA ANÁLISE DA IDENTIDADE NEGRA ATRAVÉS DO SAMBA: NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO NA DÉCADA DE 1980

Paulo Henrique Sevidanes Junior

Estudante de graduação/UFPEL
sevidanes@gmail.com

Resumo: Este ensaio como projeto de pesquisa em andamento pretende analisar como o povo negro se expressou no decorrer da história através desse estilo musical conhecido mundialmente que recebeu o nome de samba, palavra esta que se acredita ter sido derivada da palavra "cemba" que é o mesmo que umbigada. Umbigada é uma dança afro-brasileira praticada nos quilombos, a mesma foi um dos elementos de formação do samba, este estilo teve influências diversas, tanto de matrizes africanas como de jovens burgueses da zona sul do Rio de Janeiro, mas o foco se dará na população negra que foi parte ativa da construção e propagação do mesmo. O samba como conhecemos hoje teve sua origem no morro da Estácio no Rio de Janeiro, e este foi derivado do samba que era feito nas casas das "Tias Baianas" como eram chamadas as baianas que foram, até a então capital federal do Brasil, Rio de Janeiro, em busca de novas oportunidades e através das reuniões e festividades que aconteciam em suas casas nasceu um estilo musical que é símbolo de representação e identificação do povo negro, é possível ver a conexão do negro de uma maneira bem expressiva e presente no samba. Portanto será analisado por meio de aspectos musicais, históricos e sociais a identidade negra através do samba.

PALAVRAS CHAVE: SAMBA, IDENTIDADE, NEGRO.

O Samba principalmente o carioca teve diversas influências musicais e culturais, das musicais podemos citar algumas como o maxixe, lundus e o "cemba" que é o mesmo que umbigada. Essa dança registrada desde o século passado em que os participantes batem os umbigos uns com os outros, foi vista em Angola, Congo e no Brasil, já se pode notar pelo trajeto do continente africano para o Brasil, a relação da população negra com alguns dos elementos formadores do samba.

A origem africana do lundu-dança é ponto pacífico para os pesquisadores brasileiros: assim, reza o DMB, trata-se de uma "dança de origem afro-negra, trazidas pelos escravos bantos da região de Angola e do Congo" (SANDRONI, 2001, p.40)

Tendo sido trazido por escravos, logo se percebe que assim como o negro se relacionou com os elementos formadores do samba, a repressão social também sempre esteve presente junto à manifestação artística do negro no decorrer da história, mas mesmo com dificuldades de enfiamento social, essa expressão social pôde mostrar resiliência para permanecer, estender-se e se desenvolver enquanto prática afirmativa artística e social da vivência dos afro-brasileiros.

O DFB atribuiu a origem à dança do lundu, afirmando que ela "já era tradicional em Portugal no século XVI". Mozart de Araújo mostrou que se trata de um engano, cuja origem é a afirmação do folclorista português Teófilo Braga, segundo a qual a legislação de Dom Miguel, que reinou de 1495 a 1521, era "severíssima contra os bailes ou danças dos pretos como os batuques, charambas, lundu. (SANDRONI, 2001, p. 39)

Desde o Império de Portugal é notado a perseguição das manifestações artísticas do negro, existe uma conexão dessa mesma proibição com o samba, dentro desse elo temos o lundu como uma das fontes formadoras do samba, que é uma dança africana reproduzida em nosso território, o mesmo foi uma das primeiras expressões artísticas de povos oriundos do continente africano a tomar grandes proporções, tanto entre os próprios negros, como também em toda sociedade, apesar da repressão, esse forma de representação artística de um povo específico permaneceu.

Esses dados indicam que, embora não se possa descartar a possibilidade de uma origem africana, o lundu foi no Brasil de fato uma dança "crioula". O próprio Tinhorão (que a inclui em uma parte intitulada "Músicas, danças e cantos de negros" de um livro que se intitula *Os sons dos negros do Brasil*) admite que a dança do lundu será "mais cultivada por brancos e mestiços que por negros" Tal constatação, no entanto, não muda o fato de que o sentido atribuído desde fins do século XVIII ao lundu-dança e transmitido no século XIX ao lundu-canção, chegando até às definições dos pesquisadores modernos, é o de uma representação direta ou velada do universo afro-brasileiro. (SANDRONI, 2001, p.40)

Juntamente com o lundu, dentro dos elementos formadores do samba há o maxixe que teve sua formação e origem dentro de centros urbanos, principalmente na cidade do Rio de Janeiro. O maxixe enquanto fruto da periferia, sendo resultado artístico de um grupo minoritário negro, foi perseguido assim como vários outras expressões artísticas dos negros, mas mesmo assim não deixou de acontecer, o povo sempre se reunia nos "sambas" que era tratado no período como um evento, uma reunião e uma festa popular.

A dança era parte extremamente presente dessa manifestação artística, os ajuntamentos para a festa do maxixe aconteciam na intenção de dançar durante toda a noite. No subúrbio da cidade do Rio de Janeiro o maxixe era realizado e por ter acontecido em uma comunidade carente da cidade, os olhares da sociedade branca e do governo não eram de aprovação para a prática que se realizava nesses locais de festividades.

(...) a dança foi considerada desde o início muito vulgar e de baixa categoria. Sua invenção é atribuída por Raul Pederneiras, em artigo de 1906, aos habitantes da "Cidade Nova". A Cidade Nova é o bairro do Rio de Janeiro surgido por volta de 1860 com o aterro da região pantanosa em torno do Canal do Mangue. Em 1872 já era o bairro mais populoso da cidade e também o bairro dos divertimentos de má fama. (SANDRONI, 2001, p. 64)

O maxixe foi uma derivação do Lundu e o desenvolvimento para algo diferente do que já se fazia e também do que se esperava no momento, com isso nota-se a

familiaridade dos dois segmentos musicais, ambos expressos pela população negra, ambos vulgarizados e ambos conseguiram alcançar um patamar de apreciação por toda sociedade tanto dos negros reais produtores dessa cultura artística como também da sociedade como um todo.

A ideia que o maxixe veio da Cidade Nova pela via dos clubes carnavalescos é consideravelmente reforçada por “uma versão, propaganda por Villa-Lobos, que a teria colhido dum octogenário”, segundo o qual “o maxixe tomou esse nome dum sujeito apelidado de “maxixe” que num carnaval, na sociedade ‘Os Estudantes de Heidelberg’, dançou o lundu numa maneira nova”. A maneira provavelmente aprendida, ou imitada, dos bailes da cidade nova, e transmitida a círculos mais amplos através dos clubes carnavalescos. (SANDRONI, 2001, p. 64)

O Bairro Casa Nova onde o Maxixe nasceu cresceu muito rápido, por uma grande migração de pessoa de todo país e principalmente do nordeste para a até então capital do Brasil, essas pessoas foram em buscas de novas oportunidades de vida, trabalho e como uma tentativa de fugir da fome. Muitas Baianas estabeleceram sua vida no Rio de Janeiro e com isso seus hábitos culturais, que nos mesmos, estava incluso as religiões de matriz africana. Nas casas tias Baianas ocorriam tanto as manifestações religiosas como também o samba, mais uma vez enquanto evento e festa popular. Foi nesse local que nasceu o que foi chamado de samba velho e foi o início do samba enquanto gênero musical.

Cidade administrativa e política, de base escravista, o Rio sofre influência marcante da cultura africana. Em meados do século XIX, a população escrava chega a representar mais da metade da população da corte, enquanto na cidade de São Paulo o contingente de escravos não chegava a atingir 9% da população (Dias apud Velloso, 1990, p. 208).

O momento político em que essas pessoas chegaram ao Rio de Janeiro era complicado, o atual de governo de Pereira Passos queria segregar os recém-chegados com um projeto de higienização que com isso criou novos espaços chamados de “Pequena África”, regiões periféricas onde os negros e indígenas eram isolados e a nova Europa, região essa, em grande parte na zona sul da cidade e mesmo com toda essa articulação política e essa tentativa de colonização moderna, o samba sobreviveu, e alcançou não somente a “Pequena África”, mas todo o mundo.

O fato de que os europeus ocidentais imaginaram ser a culminação de uma trajetória civilizatória desde um estado de natureza, levou-os também a pensar-se como os modernos da humanidade e de sua história, isto é, como o novo e ao mesmo tempo o mais avançado da espécie. Mas já que ao mesmo tempo atribuíam ao restante da espécie o pertencimento a uma categoria,

por natureza, inferior e por isso anterior, isto é, o passado no processo da espécie, os europeus imaginaram também serem não apenas os portadores exclusivos de tal modernidade, mas igualmente seus exclusivos criadores e protagonistas. O notável disso não é que os europeus se imaginaram e pensaram a si mesmos e ao restante da espécie desse modo – isso não é um privilégio dos europeus – mas o fato de que foram capazes de difundir e de estabelecer essa perspectiva histórica como hegemônica dentro do novo universo intersubjetivo do padrão mundial do poder. (QUIJANO apud Woodward apud Silva, 2016, p.298)

Houve uma tentativa de higienização na cidade, os negros se aglomeraram nos morros e foram nascendo as favelas e uma delas foi o morro da Estácio, que nesse mesmo lugar nasceu o samba da Estácio, que é mais próximo que temos do samba como conhecemos hoje se assemelhando ao samba das escolas de samba dos dias atuais. Foi no morro da Estácio que as escolas de samba começaram e logo se espalharam pela cidade do Rio de Janeiro.

Para exemplificar o desenvolvimento do samba até chegar aos anos de 1980 e mostrar como compositores puderam se expressar musicalmente e poeticamente através desse gênero musical que teve que exercer muita luta para que pudesse resistir aos ataques de um sistema que sempre quis, direta e indiretamente, dificultar e banir sua existência enquanto manifestação artística, mas assim como o cemba, lundu e o maxixe, o samba fruto desses estilos musicais nasceu e resisti até hoje, temos uma compositora e compositor que refletiram aspectos parecidos em suas canções contemporâneas entre si.

Sorriso Negro – Dona Ivone Lara (1982)

*Um sorriso negro, um abraço negro traz felicidade
Negro sem emprego, fica sem sossego
Negro é a raiz da liberdade”*

Um dos pontos mais importantes a ser ressaltado no trecho dessa canção é quando a compositora ressalta a falta de emprego do seu povo, mas mesmo assim não deixa de cantar também sobre o orgulho de pertencer ao mesmo, sabendo que negro é a raiz da liberdade.

Na década de 1980 o período econômico era difícil no Brasil, o país estava passando por um período conhecido como década perdida. Uma crise econômica intensa estava instaurada como reflexo da má administração econômica da ditadura. Uma crise econômica afeta a todos, mas em principal a parcela mais baixa da sociedade, que eram os negros e os pobres. Em um caso assim por mais que o negro fosse cor de respeito, também era luto.

Sorriso Negro – Dona Ivone Lara (1982)

*Negro é uma cor de respeito
Negro é inspiração
Negro é silêncio, é luto negro é... a solidão*

Nesse trecho é perceptível que a dualidade entre felicidade em ser negro “Negro é cor de respeito”, mas também nota-se o pesar em ser negro “Negro é silêncio, é luto negro é... a solidão”, demonstrando o que era ser negro nesse período, momentos de felicidade enquanto autoafirmação de sua identidade, mas ao mesmo tempo um reconhecimento da realidade da vida do negro. Concordando com Stuart Hall, ao afirmar que “Ao examinar sistemas de representação, é necessário avaliar a relação entre cultura e significado. (Hall, 1997)”, faz-se necessário refletir sobre como o negro é representado através dessa canção, a dualidade alegria e a tristeza de ser negro, como se dá a vivência cultural do negro no período e como isso se expressa para o negro como significação.

Identidade - Jorge Aragão (1982)

*“Se o preto de alma branca pra você
É o exemplo da dignidade
Não nos ajuda, só nos faz sofrer
Nem resgata nossa identidade”*

O termo racista “negro de alma branca” traz consigo põe a prova a identidade negra, como se ser fosse algo ruim e ser branco fosse algo bom. O autor traz essa reflexão e essa crítica no trecho, dizendo que “nem resgata nossa identidade”, mostrando que para o mesmo é importante o resgate da identidade negra.

Quando todo mundo fala agora sobre “identidade”. A identidade só se torna um problema quando está em crise, quando algo que se supõe ser fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza (Mercer apud Woodward, 2005, p.19)

Identidade - Jorge Aragão (1982)

*Elevador é quase um templo
Exemplo pra minar teu sono
Sai desse compromisso
Não vai no de serviço
Se o social tem dono, não vai...”*

Nesse momento da letra da música o autor referênciava um elevador de serviço e o social e o país estando passando por uma crise econômica e sendo que o povo negro, já segregado em periferias como a pequena África a bastante tempo, é claro qual era a cor da pele das pessoas que precisavam usar o elevador de serviço. O autor instrui na canção a não pegar o elevador de serviço, como uma afirmação de igualdade.

Pode-se levantar questões sobre o poder da representação e sobre como e por que alguns significados são preferidos relativamente a outros. Todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído” (Woodward, 2000, p. 18)

Portanto é visível como a manifestação artística produzida pelo negro sofre segregação social, política e econômica por parte de uma sociedade racista e higienizadora, mas mesmo apesar de todos os percalços, a arte, desse mesmo povo, permaneceu e desenvolveu. E nos anos de 1980 nota-se a relação entre vida no negro, em suas camadas culturais, expressas nessas duas canções escolhidas para exemplificar principalmente os reflexos socioeconômicos da vida do negro nos anos de 1980 no estado do Rio de Janeiro.

Referências

HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Editora Vozes, 2005.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SILVA, Gabriela Tavares Candido da; CUCCO, Marcelo. *A representação afrobrasileira no samba: a construção da identidade negra na música*. Revista Philologus, Ano 22, nº 66, 2016.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: MauadX Editora Ltda, 1998.

VELLOSO, Mônica. *As tias baianas tomam conta do pedaço... Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro*. Revista Estudos Históricos, v. 3, n. 6, p. 207-243, 1990.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

Composto em DIN Pro Light / Regular / Medium e Gotham Bold, entre agosto e setembro de 2019.

**III ENCONTRO
DE PESQUISA
EM MÚSICA
DA UFPEL**

WP.UFPEL.EDU.BR/EPMU

ANAIIS

**VOLUME III / 2019
ISSN 2595-2765**



PPGAnt
Mestrado | Doutorado

DISCO
TECAD
ESCOLA
SCOTI
CÓDICE
ADISC
ÓTECA



L.C.
VINHÓLES

LABET

LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA
CENTRO DE ARTES | UFPEL



MÚSICA
CENTRO DE ARTES | UFPEL



UFPEL