

organizadoras

Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo

Nira Azibeirom Pomar

Carolina Momm de Melo

MusiCS em Perspectivas



fapesc
Fundação de Amparo à
Pesquisa e Inovação do
Estado de Santa Catarina



UDESC
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE
SANTA CATARINA



Programa de Pós-Graduação em Música

MusiCS
MÚSICA, CULTURA
E SOCIEDADE



**pimenta
cultural**

organizadoras

Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo

Nira Azibeirom Pomar

Carolina Momm de Melo

MusiCS em Perspectivas



fapesc
Fundação de Amparo à
Pesquisa e Inovação do
Estado de Santa Catarina



UDESC
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE
SANTA CATARINA



Programa de Pós-Graduação em Música

MusiCS
MÚSICA, CULTURA
E SOCIEDADE



2024
São Paulo

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

M987

MusiCS em Perspectivas / Organização Cristina Moura
Emboaba da Costa Julião de Camargo, Nira Azibeiro
Pomar, Carolina Momm de Melo. – São Paulo: Pimenta
Cultural, 2024.

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-215-1

DOI 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-215-1

1. Composição musical. 2. Análise musical. 3. Estética
musical. 4. História da música. 5. Música e sociedade.
I. Camargo, Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de (Org.).
II. Pomar, Nira Azibeiro (Org.). III. Melo, Carolina Momm
de (Org.). IV. Título.

CDD 780.8

Índice para catálogo sistemático

I. História da música

II. Música e sociedade

Simone Sales – Bibliotecária – CRB: ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2024 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2024 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).
Os termos desta licença estão disponíveis em:
<<https://creativecommons.org/licenses/>>.
Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.
O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Bieging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Júlia Marra Torres
Estagiária editorial	Ana Flávia Pivisan Kobata
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Andressa Karina Voltolini Milena Pereira Mota
Estagiárias em editoração	Raquel de Paula Miranda Stela Tiemi Hashimoto Kanada
Imagens da capa	Freepik.com - Creative_hat - Gerson Watanuki Lorenzato
Tipografias	Acumin, Magno Serif Variable, Belarius Sans
Revisão	Tascieli Feltrin
Organizadoras	Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo Nira Azibeiro Pomar Carolina Momm de Melo

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski

Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt

Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva

Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto

universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosangela Colares Lavand

Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah

Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira

Universidade do Estado do Amapá, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva

Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes

Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadétte Beber

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos

Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos

Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni

Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorensen

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva.

Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein

Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues

Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva

Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro

Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho

Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza

Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabricia Lopes Pinheiro

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehler Pollnow

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa

Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales

Instituto Nacional de Estudos

e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos

Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa

Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges

Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles

Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves

Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa

Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre

Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura

Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini

Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro

Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik

Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastrelí Barbosa

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos

Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi

Centro Federal de Educação Tecnológica

Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva

Instituto Federal do Piauí, Brasil

Mauricio José de Souza Neto

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai

Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Bieging

Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes

Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos

Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares

Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho

Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama

Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles

Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares

Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto

Universidade Estadual de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues

Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima

Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai

Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton

Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite

Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho

Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Elisiane Borges Leal

Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabete de Paula Pacheco

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay

Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior

Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira

Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes

Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo

Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva

Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento

Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza

Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

SUMÁRIO

Profa. Dra. Cristina Emboaba

Profa. doutoranda Nirah Pomar

Profa. Ms. Carolina Melo

MusiCS em Perspectivas 11

CAPÍTULO 1

Camila Werling

Igor Lemos Moreira

Sonoridades Em Passados-Presentes:

relações entre culturas musicais

e a história do tempo presente..... 16

CAPÍTULO 2

Nira Azibei Pomar

Marcos Holler

Atuação do Compositor Catarinense Julio

Barreto (1883-1951) no início do Século XX 39

CAPÍTULO 3

Eduardo Marcel Vidili

A Festa da Penha no pós-abolição:

corporalidades e musicalidades negras

na contestação de um espaço hegemônico..... 61

CAPÍTULO 4

Matheus Rocha Grain

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

A privação como música do Diabo

em Hildegarda de Bingen (1098-1179)

da não emergência do trítone como

diabolus in musica87

CAPÍTULO 5

Carlos Gregório dos Santos Gianelli

Márcia Ramos de Oliveira

Entre a Tradição e a Modernidade:

a música brasileira celebrada nos

20 anos da Rádio Nacional em 1956.....114

CAPÍTULO 6

Nicolau Clarindo Paulo Neto

Breve Panorama Histórico das Jazz

Bands em Santa Catarina (1920- 1940) 142

CAPÍTULO 7

Luiz Sergio Ribeiro da Silva

Márcia Ramos de Oliveira

Capas, Discos e Contextos

breve estudo de caso sobre a identidade

visual e musical na obra de Tania Maria 173

CAPÍTULO 8

Gustavo Guimarães Elias

Silvio Mansani

O Ser ou Não Ser

da Composição Musical

horizontes epistemológicos

na pesquisa em processos criativos 203

CAPÍTULO 9

Marcos Pablo Dalmacio

Luiz Henrique Fiaminghi

Stabat Mater de Pergolesi:

emulação e recepção de uma obra canônica..... 229

CAPÍTULO 10

Leonardo Andrei Marques

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Erwin Leuchter:

notícia sobre um musicólogo alemão

e sua presença na América Latina..... 252

CAPÍTULO 11

Ivan Gonçalves Nabuco

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Sobre o Motivo Musical:

uma discussão a respeito dos parágrafos

iniciais do *Harmonia* de Schenker 291

CAPÍTULO 12

Marília do Espírito Santo Carvalho

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Rebeldia Sem Palavras:

Erik Satie e sua *Gymnopédie n.1* 324

CAPÍTULO 13

Carolina Momm de Melo

Luiz Henrique Fiaminghi

O Violino na Música

Popular Brasileira

implicações históricas

movimentações contemporâneas 359

CAPÍTULO 14

Gabriel Vitor Alves

Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo

Orquestra Experimental do IFSC:

contextualização e estrutura de uma

orquestra de estudantes na região da Grande Florianópolis – SC 382

CAPÍTULO 15

Giovanni de Sousa Vellozo

Márcia Ramos de Oliveira

Sons de Bandoneons:

caminhos do instrumento em depoimentos

de três gerações de músicos do Norte/Nordeste Catarinense 411

Sobre os autores e as autoras 438

Índice remissivo 445

MUSICS EM PERSPECTIVAS

APRESENTAÇÃO

O grupo de pesquisa MusiCS — Música, Cultura e Sociedade (UDESC/CNPq) apresenta nessa edição uma nova coletânea de artigos elaborados pelos docentes e pesquisadores vinculados à linha de pesquisa *Processos Criativos* do Programa de Pós-Graduação em Música, mestrandos(as), doutorandos(as) e egressos(as), bem como docentes do Departamento de Música da UDESC e professores(as) convidados(as) que participam do grupo. Fundado em 2004 por professores do departamento de música da universidade, esse tem sido um espaço importante de discussão crítica e amadurecimento nos estudos histórico-culturais, estéticos, analíticos, composicionais e interpretativos. Nos estudos musicológicos, os pesquisadores do MUSICS realizam conferências, comunicações e demais publicações com enfoque na musicologia geral, especialmente a histórica e a etnomusicologia, e nas áreas diretamente relacionadas, tais como história, antropologia, retórica e filosofia. Nas pesquisas em composição e interpretação, os pesquisadores do MUSICS elaboram composições e realizam concertos e gravações, sendo ambas ações embasadas nas discussões e análises de suas pesquisas. A composição de obras originais é voltada preferencialmente a repertórios experimentais e contemporâneos; já as interpretações e performances musicais englobam vários repertórios, desde a música antiga, música de tradições populares, às seculares e contemporâneas, envolvendo a performance historicamente orientada. Atualmente, o grupo é coordenado pela professora Dra. Cristina Emboaba e pelo professor Dr. Luiz Carlos Mantovani Junior.

MusiCS em Perspectivas compõem-se de quinze artigos demonstrativos da diversidade da pesquisa realizada pelos pesquisadores e pesquisadoras do grupo, contemplando temas transversais e interdisciplinares,

perpassados pelas principais atividades musicais - poética (composição), prática (interpretação e performance) e teoria (musicologia e história) - e pela perspectiva da temporalidade na interação com a cultura e a sociedade.

O texto inicial é um ensaio provocativo de Camila Werling e Igor Lemos Moreira sobre as relações entre culturas musicais e a história do tempo presente, a partir da experiência e diálogo entre uma musicóloga, que se aproximou da história do tempo presente, e um historiador do tempo presente, que pesquisa as culturas sonoras contemporâneas. O segundo capítulo é o resultado da pesquisa documental de Nira Pomar e Dr. Marcos Holler, cujo objetivo é investigar a atuação do compositor lagunense Júlio Barreto (1883-1951) junto às bandas e sociedades musicais catarinenses, bem como parcerias com outros compositores locais, além de elencar composições de sua autoria encontradas nos periódicos e nos acervos das bandas centenárias *União dos Artistas* e *Carlos Gomes*, de Laguna (SC). Seguindo o recorte histórico, o terceiro capítulo, com a autoria do Dr. Eduardo Marcel Vidili, aborda transformações em aspectos profanos da dinâmica da *Festa da Penha*, festividade popular católica, observadas no período do pós-abolição (1890-1920) na cidade do Rio de Janeiro, época em que era considerada a segunda maior festa popular local, com a presença cada vez maior de grupos subalternos, compostos em sua maior parte por negros, contrariando as aspirações civilizatórias das classes dominantes.

O capítulo seguinte, de Matheus Rocha Grain e Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, retoma textos e partituras de uma das autoridades ligadas à imagem que formamos da música medieval e que, desde seus primeiros escritos, se ocupou da questão da queda do Diabo e do problema da irrupção do mal no mundo: a monja Hildegarda de Bingen (1098-1179), tomando a questão da representação sonora do Diabo na Idade Média como pano de fundo.

Já no quinto capítulo é proposta uma análise de Carlos Gregório dos Santos Gianelli e Dra. Márcia Ramos de Oliveira sobre o Festival de Música Brasileira (setembro de 1956), com transmissão ao vivo da emissora carioca para todo o país, em comemoração aos 20 anos da Rádio Nacional, em que se discute as ideias de modernidade propostas para a música brasileira pela organização do festival por meio da escolha do repertório, gêneros

apresentados e roteiro desenvolvido durante o evento, forjando uma identidade da emissora a partir da bricolagem de tradições brasileiras. Seguindo no âmbito da música popular, o sexto capítulo consiste num breve panorama histórico sobre as origens e atuação dos jazz bands catarinenses entre 1920 a 1940, destacando os principais músicos atuantes, compreendendo suas possíveis contribuições para a música popular local e realizando um mapeamento dessas atividades no período, com autoria de Nicolau Clarindo Paulo Neto. O sétimo capítulo, de Luiz Sergio Ribeiro da Silva e Dra. Marcia Ramos de Oliveira, é sobre o álbum musical enquanto documento musicográfico, analisado dentro dos parâmetros de comunicação visual, a imagem do/da artista projetada na capa, o *design* gráfico, os registros internos como ficha técnica, repertório e dados de produção, em três momentos distintos da trajetória artística da pianista, cantora e compositora brasileira Tania Maria.

Discutindo a área da pesquisa em composição, o capítulo oito de Gustavo Guimarães Elias e Silvio Mansani constrói uma crítica epistemológica aos argumentos apresentados no polêmico artigo intitulado *Composition is not research*, de John Croft (2015). Para fundamentar essa crítica estabelece um diálogo com as ideias do epistemólogo austríaco Paul Feyerabend e sua filosofia da ciência. A obra *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi, composta em 1736, é trazida no nono capítulo por Marcos Pablo Dalmacio e Dr. Luiz Henrique Fiaminghi, numa discussão acerca da composição musical como emulação a outros modelos e os sinais de aproximação e afastamento desses mesmos modelos, correspondendo a um modo de pensar, fazer e compor música derivados da retórica, onde a invenção pressupõe um modelo a ser emulado, e não uma invenção nova sem precedentes, traçando-se os possíveis caminhos dessa emulação na construção de uma nova obra e os fatores que contribuíram para tornarem sua recepção uma obra canônica.

O texto do décimo capítulo, de Leonardo Andrei Marques e Dr. Sergio Paulo Ribeiro de Freitas, acompanha a pesquisa e registro de dados biográficos e bibliográficos da vida e obra do professor, maestro e musicólogo germano-argentino Erwin Leuchter (Berlin, 1902 - Buenos Aires, 1973), observando também algo sobre os trânsitos interculturais que, desde finais do século XIX e ao longo do século XX, formaram e informaram perspectivas latino-americanas sobre a teoria musical ocidental e o repertório canônico

da música de concerto europeia. Ainda na perspectiva da teoria musical, o capítulo seguinte, de Ivan Gonçalves Nabuco e Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, propõe uma discussão sobre o conceito de *motivo musical*, tomado como elemento fundamental da transformação da música em arte, que decorre da sua admissão como o conteúdo propriamente musical capaz de estabelecer uma espécie de lógica (ou princípio racional) na música. Enfatiza-se a proximidade entre o posicionamento de Schenker e o de Hanslick no que se refere à aceitação da chamada tese positiva, contida no ensaio *Do Belo Musical* (1854), a qual diz respeito a uma identidade entre forma e conteúdo como elemento distintivo da música em relação a outras manifestações artísticas. No décimo segundo capítulo, a Dra. Marília do Espírito Santo Carvalho e Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas apresentam o ensaio analítico Erik Satie e sua *Gymnopédie n.1* (1888) (re)escutados sob o prisma da rebeldia, onde são investigadas relações entre discursos de transgressão e as escolhas musicais do compositor, as tipologias para as combinações de acordes são revisadas, valores associados ao mote schoenberguiano sucessão *versus* progressão são considerados, e a interpretação de harmonias pelo viés modal é problematizada, sinalizando, por fim, que a composição requer uma escuta atenta às suas sutis provocações à cultura tonal.

Migrando para a perspectiva da prática musical, Carolina Momm de Melo e Dr. Luiz Henrique Fiaminghi discutem no capítulo treze a inserção do violino na música popular brasileira apresentando uma revisão bibliográfica histórico-musicológica partindo de sua gênese nos sécs. XVI e XVII na Itália e passando pelos registros encontrados no século XIX no Rio de Janeiro Imperial, contextualizando a história do violino em camadas sobrepostas de significação, em distintos níveis: sociocultural, estilístico, técnico/idiomático e pedagógico. O músico paulista José Eduardo Gramani (1944-1998) é tomado como exemplo para as práticas violinísticas na música popular brasileira pelo seu trabalho poético/performativo com as rabecas brasileiras e sua perspectiva didática em relação à inserção do violino na música popular brasileira.

O capítulo quatorze, de Gabriel Vitor Alves e Dra. Cristina M. Emboaba da C. J. de Camargo, apresenta um levantamento histórico dos Institutos Federais (IFETs) e, especialmente, do Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC) com o foco na inserção da música nesse ambiente. Esse histórico serve como subsídio para compreender a trajetória e atuações da Orquestra Experimental do IFSC (OEXP IFSC) na região da Grande Florianópolis, bem como fundamentar o relato de experiência autoetnográfica na direção musical da obra *Batuque* nessa orquestra.

Finalmente no último capítulo, Giovanni de Sousa Vellozo e a Dra. Márcia Ramos de Oliveira apresentam distintos contextos de práticas musicais relacionadas ao bandoneon como instrumento presente no Norte/Nordeste de Santa Catarina, baseando-se em três relatos de experiência de músicos da região, de gerações distintas, utilizando metodologia de história oral e análise documental. Destacam-se aqui as articulações entre as narrativas (auto)biográficas e os diferentes contextos de origem, formação e circulação da música instrumental – e do bandoneon –, na região Sul vinculados à memória musical.

Agradecemos à editora Pimenta Cultural e à FAPESC pelo apoio à realização desta edição.

Desejamos uma boa leitura!

Profa. Dra. Cristina Emboaba

Profa. doutoranda Nirah Pomar

Profa. Ms. Carolina Melo

1

*Camila Werling
Igor Lemos Moreira*

**SONORIDADES EM
PASSADOS-PRESENTES:**
RELAÇÕES ENTRE CULTURAS MUSICAIS
E A HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE

SUMÁRIO

Resumo: O capítulo proposto objetiva refletir acerca das possíveis interfaces, conexões e aproximações entre a musicologia e a história do tempo presente. No Brasil, as aproximações entre essas disciplinas remontam à virada do século XX para o XXI, guiadas particularmente por abordagens que constituem os estudos no âmbito da História Cultural e da História Social. Neste sentido, apesar dos trabalhos dedicados à análise de fenômenos marcados por passados-presentes, campos como a História do Tempo Presente ainda figuram enquanto área de interface pouco explorada pela musicologia. Caracterizada pelos estudos acerca da contemporaneidade de fenômenos não-contemporâneos, geralmente explicados pelo jargão de um “passado que não passa”, a História do Tempo Presente visa trabalhar com questões latentes ao tempo vivido e ao mundo contemporâneo, enfatizando os múltiplos estratos de tempo que compõem o chamado “presente”, os usos do passado e a construção de narrativas históricas e políticas de memória. Do ponto de vista da musicologia, compreende-se que os estudos de questões do tempo presente, ou interpeladas no tempo presente, podem estimular a compreensão de práticas e culturas musicais contemporâneas, alargando a dimensão temporal das experiências para além do presentismo, bem como na expansão temática, conceitual e metodológica ao fornecer um novo conjunto de reflexões epistêmicas. Tais relações são o mote central desse artigo que, reconhecendo sua própria limitação, se propõe a explorar possíveis conexões entre estas áreas. Trata-se de um ensaio reflexivo e provocativo, a partir da experiência e diálogo entre uma musicóloga, que se aproximou da história do tempo presente, e um historiador do tempo presente, que pesquisa as culturas sonoras contemporâneas.

Palavras-chave: Musicologia. História do Tempo Presente. Temporalidade. Culturas Sonoras.

As relações entre História e Música podem ser pensadas pelas relações mitológicas entre Clio e Euterpe. Filhas de Zeus com a deusa Mnemósine (memória), Clio era considerada a representação da história enquanto Euterpe representava a música (expressão artística com intimidades profundas com Polímnia, musa da música cerimonial/sacra). Como descendentes da relação entre poder e memória, história e música se apresentavam para a mitologia como figuras inspiradoras e detentoras da capacidade de imortalizar, bem como preservar ou destronar, figuras, personagens e histórias das crônicas gregas. Proféticas e performáticas, as musas inspiravam, mas também resguardavam pessoas do tempo e da vida por meio do som, da palavra e da imaginação. Frequentemente saudadas pelos Aedos antes de seus cantos, possuíam função pedagógica, mítica e protetora por meio de expressões fruto da própria memória articulada ao poder.

A menção inicial a Clio e Euterpe não tem aqui finalidade genealógica ou de saudação a essas figuras míticas. Antes de mais nada, ela ilustra a relação íntima entre música e história, intrincada na memória e na experiência temporal, apesar de, por vezes, a cientificidade acabar por opor musicologia e historiografia. A relação próxima entre os campos, observada desde o mediterrâneo pré-moderno, tendeu a fissurar com o avanço da modernidade e, em particular, da cientificidade das ciências humanas e da profissionalização do fazer artístico (Moraes, 2018). Apesar de, por algum tempo, artifex e polímata serem indivíduos próximos, com grandes interlocuções, com o avançar da modernidade e, em particular, do positivismo e do historicismo, música e história passaram a se aproximar, mas não estavam necessariamente irmanadas.

Nos últimos anos, em particular no Brasil, a aproximação entre história e música tem sido retomada, principalmente através das renovações historiográficas que perpassam a *École des Annales* e hoje se somam a contribuições dos estudos decoloniais e pós-coloniais, da História pública e da Musicologia. Apesar dessa compreensão, é notável que tal aproximação gravita em torno de dois eixos principais. Por um lado, a historiografia tem assumido a música enquanto objeto, tema e campo de análise na constituição de uma “história da música”, como observa Napolitano (2016) e Garcia (2021). Nessa linha, a música - com destaque especial a música popular, segundo Baia (2015) - é analisada enquanto produção sócio-cultural-política

a partir de sua relação texto-contexto, retomando inclusive as contribuições de pesquisadores como Simon Frith (1992). Nestas abordagens, cada vez mais historiadores/as têm reconhecido a importância de se aproximar dos debates e estudos acerca das culturas musicais de forma a aperfeiçoar suas análises.

Por outro, a musicologia tem progressivamente percebido a importância de compreender os processos históricos para expandir seu leque de análise, saindo de análises por vezes bastante voltadas apenas a princípios exclusivamente técnicos da linguagem musical, performáticos ou estilísticos e assumindo uma problemática atenta a música como parte e agente da sociedade (González, 2016). Nessas abordagens, particularmente presentes na etnomusicologia e nos estudos sobre a música popular, é notável a preocupação em compreender as relações entre contexto, produção e trajetórias, mesmo que ainda particularmente pouco adeptos a reconhecer especificidades locais e regionais, como pontua González (2016) para o qual esse processo está, ainda, em desenvolvimento.

No entanto, uma dimensão central ainda parece demandar uma reconexão entre historiadores e musicólogos. Se a questão do método e a preocupação com reconhecer a necessidade da interdisciplinaridade parece consensual, a aproximação epistêmica e reflexiva acerca dos pontos em comum e das possíveis renovações destas relações ainda são desconstruídas e latentes. Entre os pontos centrais para essa reflexão está a forma como a temporalidade (ou uma temporalidade) é encarada por ambas as áreas e, de que modo, uma crítica do “tempo” poderia vir a significar uma discussão mais ampla acerca das formas como a música atua e é produzida em uma temporalidade que é perpassada por diferentes processos históricos e temporalidades passadas (as quais chamaremos de culturas de passado presente).

A reflexão sobre as culturas de passados-presentes - a interlocução e diferentes meios de pensar a temporalidade - é elemento central e estruturante desse processo, o qual poderia reaproximar Clio e Euterpe sem as colocar, novamente, sob a tutela de Mnemósine. Pensar o tempo “presente”, ou seja, um tempo do vivido que não é somente o hoje e o agora, mas o encontro entre passados, presentes e futuros, é parte estruturante

tanto da musicologia quanto da historiografia, mas que, por vezes, pode ser naturalizado e/ou pouco explorado em suas potencialidades pelas áreas. Partir deste ponto, implica em compreender que a forma como interpretamos o tempo está relacionada ao conceito moderno de "história", o qual pautado em preceitos eurocêntricos impôs uma dicotomia entre passado, presente e futuro. A noção de culturas de passados-presentes, ou apenas de culturas de passado, implica em reconhecer "a diversidade de formas de se experienciar as relações humanas com os tempos já transcorridos" (Nicolazzi, 2019, p. 224).

Pensar como música e história se encontram no tempo presente, assim como, pelo, e através do tempo presente, significa deste modo colocar no centro dos debates a relação entre arte, linguagem, ciência e temporalidade. Desse modo, essa postura rompe com a chamada ambiguidade do passado (Koselleck, 2021) ao problematizá-lo, tirando-o de ser uma terra imaginada e trazendo para o centro do presente e suas interpretações na cultura histórica. Conforme indica Moraes (2018), a música ocupa papel central nessa operação tendo em vista tanto sua potencialidade de representação, presentificação e ação, quanto por viabilizar a própria contradição e relação destas culturas de passado-presente por meio de performances, sonoridades e construções simbólicas. A música pode ser entendida, deste modo, como um elemento central das experiências humanas com o tempo, atuando em nossa cultura histórica e na nossa relação com o passado de modo a ser parte e não somente objeto do tempo vivido. Não se trata apenas de produções que recorrem a «passados práticos», mas construções em sociedade com implicações gerais na cultura, sociedade, política e economia.

O presente capítulo é fruto deste amplo leque de discussões sobre as relações entre música e historiografia aos olhos, ouvidos e análises do tempo presente. Sua proposta partiu do encontro entre dois pesquisadores que realizaram caminhos opostos: um historiador que se dedica a analisar as culturas sonoras e visuais, com ênfase na música no tempo presente e uma musicóloga voltada às relações entre música, cidades e identidades na interface com o tempo presente. Partindo de dois lócus de enunciação distintos e complementares (da história para a música e da música para a história), ambos os pesquisadores se propuseram a elaborar este capítulo,

que é fruto de uma série de diálogos, trocas, discordâncias e debates específicos na interface entre musicologia e historiografia tendo o tempo como ponto nevrálgico.

Neste sentido, nas páginas seguintes, apresenta-se uma reflexão em costura - tal qual operam os/as pesquisadores/as frequentemente ao conectar os fios que tramam o presente (Rodrigues, Cubas, Oliveira, Conedera, 2022) - sobre possibilidades de aproximação entre música e historiografia através, no e pelo tempo presente. Mais que respostas conclusivas, trata-se de um ensaio reflexivo e introdutório que se dispõe a lançar questões e provocações de forma a fomentar o debate e a crítica ao nosso tempo vivido.

A MÚSICA PELO TEMPO PRESENTE

Nosso presente não limita a efemeridade do vivido. Considerado no senso comum como uma transição entre o passado e futuro, o “presente” se apresenta, cada vez mais, como a confluência de múltiplas temporalidades (Koselleck, 2014), um tempo em camadas ou estratos múltiplos. Nessa compreensão, o presente dá lugar a noção de “tempo vivido” no qual habitam diferentes passados, futuros e experiências do, no e através do “presente”. Uma possível saída dessa aporia seria compreender o presente não mais enquanto uma temporalidade fixada, estabelecida, imóvel e delimitada ao instante, mas como uma cotemporalidade. A partir desta percepção, o vivido seria uma forma de experiência marcada pela multiplicidade de tempos que se entrecruzam sem um centro específico. Essa postura, na perspectiva do historiador Rodrigo Turin (2019, p. 12), “implica, [...] refletir sobre as dimensões políticas do tempo, desvendar as assimetrias estruturais das condições que os indivíduos e os grupos sociais têm para temporalizar-se e, assim, fazer-se contemporâneo do próprio tempo”.

Pensar o tempo presente é, deste modo, analisar a contemporaneidade de nosso tempo na interface com diferentes experiências temporais. Reinhart Koselleck (2014), por exemplo, utiliza a metáfora das formações geológicas para exemplificar uma operação semelhante de análise (definida como estratos de tempo), onde cada camada implicaria em temporalidades

desconformes que se entrecruzam, articularam e chocariam. A contemporaneidade é, nessa compreensão, marcada pelo não-contemporâneo. Pelo passado inconcluso, aquele que não passa e não cessa de pressionar o presente. Revoluções, traumas, escravidões e violências são algumas dessas experiências que ecoam no presente mesmo que não mais “presentes”, como defende Rousso (2016). No Brasil, casos como a Escravidão negra violentamente implementada e estruturante entre o século XVI e XIX seria um exemplo de passado-presente: uma experiência traumática que segue pressionando o vivido. A ditadura civil-militar instaurada em 1964 seria um outro exemplo possível, no qual processos inconclusos se fariam vivos nas memórias, nas relações e na cultura política.

Investigar o tempo alargado tem sido o desafio de uma geração de historiadores/as dedicados à chamada História do Tempo Presente (HTP). Impulsionada, institucionalmente, no final da década de 1970 pela criação do Instituto de História do Tempo Presente na França, a HTP tem se configurado enquanto o campo de investigação dedicado a analisar, compreender e problematizar as múltiplas camadas temporais que compõem o presente. Transitando por diferentes problemáticas e eixos como memória, acontecimento, demandas sociais e traumas, historiadores/as do tempo presente procuram analisar as demandas que surgem *no* tempo presente, bem como aquelas que são oriundas *do* tempo presente ou que demanda posicionamentos e problemática *para* o tempo presente.

No caso brasileiro, a História do Tempo Presente passou a se estruturar em um contexto próximo ao francês, mas com um pilar diferencial importante: a vinculação profunda com a História Oral. Conforme aponta Ferreira (2018), o *boom* da História Oral no Brasil, e sua institucionalização a partir dos anos 1990, demandou a estruturação de arcabouços teórico-metodológicos que viabilizassem a análise das fontes orais e entrevistas. Neste contexto, a História do Tempo Presente passou a se apresentar enquanto um campo particularmente singular para reflexões, inclusive entorno das experiências traumáticas como as ditaduras e golpes do período republicano no país, razão pela qual houve uma imediata aproximação com as perspectivas francesas e pelas quais o clássico *Usos e Abusos da História Oral* (publicado originalmente em 1996) apresentou, entre suas seções, uma dedicada a História do Tempo Presente. Conforme aponta Müller e legelski (2022, p. 14),

Depois de um período de “militância” por sua existência, nesse contexto dos anos 1970, 1980 e 1990, em que seus praticantes se identificavam quase que pela autodeclaração, foi no início dos anos 2000 que a história do tempo presente se estabeleceu com mais força em nosso cenário historiográfico. Enfim, nessa situação já marcada pelo processo de redemocratização do país, essa produção se voltou para os estudos sobre a ditadura militar brasileira, um passado presente em nossa vida política. Uma vasta e frutífera agenda historiográfica foi então produzida, abarcando temas que vão desde as resistências, passando pelos consensos e apoios da sociedade civil, à ditadura, até os estudos sobre as estruturas e práticas dos governos militares que acabaram por gerar um debate sobre a natureza do regime.

Impulsionada por experiências traumáticas diferentes - na França a II Guerra Mundial e no Brasil a Ditadura Civil-Militar iniciada em 1964 - é possível afirmar que a História do Tempo Presente tem particular papel nos estudos sobre o trauma na sociedade contemporânea, mas não se limita exclusivamente a essa possibilidade. Com a consolidação do campo no Brasil, progressivamente diferentes temas passaram a se apresentar enquanto latentes, a exemplo dos estudos sobre políticas de memória, narrativas históricas, mídias e culturas midiáticas, linguagens e expressões artísticas, formas de sociabilidade, ensino e educação. Nesse processo, o tempo presente se apresentava mais enquanto cotemporalidade de análise e não tanto como um recorte específico, iniciado a partir de uma única última catástrofe traumática, como defende Henry Rousso (2016). Nessa cotemporalidade, outros recortes e problemáticas se tornam estruturantes, como os usos do passado, a circulação de narrativas sobre o tempo, as diferentes experiências temporais, as performances sobre o vivido e o não vivido, entre outros.

Mais aberta a questões e problemáticas do que um recorte fechado em uma metodologia e epistemologia estática, a História do Tempo Presente tem como característica central a:

dimensão temporal. Algumas de suas características definidoras decorrem dessa matriz nuclear. Existe um marco de início do tempo presente? Como as mudanças e o movimento da história interferem em sua delimitação temporal? Tais elementos interferem na metodologia de sua pesquisa e na seleção das fontes que

serão investigadas e produzidas? Essas são questões que o pesquisador do tempo presente não pode desconsiderar, pois são definidoras do campo constitutivo da história do tempo presente (Delgado, Ferreira, 2014, p. 8).

Conforme citado anteriormente, e reforçado por Delgado e Ferreira (2014), a dimensão temporal do presente - entendido principalmente como uma cotemporalidade - torna-se o epicentro reflexivo, analítico e problemático para a história do tempo presente. Seria possível, desta forma, considerar que uma razoável definição para a História do Tempo Presente seria a que se trata, em suma, de um campo preocupado com a relação do vivido com as múltiplas camadas temporais. No entanto, essa afirmação complexa e não conclusiva demanda, cada vez mais, como argumenta Ramalho (2023, p. 02), o "reconhecimento da multiplicidade e heterogeneidade da experiência temporal e do caráter performativo das fronteiras que separam o "tempo presente" e os "tempos ausentes" (passados e futuros). Para tal reconhecimento, é preciso compreender a experiência temporal como uma dimensão estruturante da vida estabelecida por marcos sociais, políticos e culturais, mas sempre relacional e que demanda diferentes formas de compreensão e análise.

Neste capítulo, defendemos que a discussão sobre as experiências temporais no presente permitiria aproximar a Historiografia do tempo presente da Musicologia. A partir das últimas décadas do século XX, é possível perceber que tanto a Musicologia como a História da Música têm expandido significativamente seus campos de análise, bem como suas perspectivas epistemológicas e suas abordagens. A nova musicologia, emergente nos anos 1980, foi central para tal processo na área de música, em particular pela crítica a documentação escrita, a perspectiva eurocentrada e o recuo temporal excessivo, por vezes, como parâmetro de cientificidade (Beard, Gloag, 2016). Tais críticas, no entanto, não se limitaram exclusivamente a musicologia, tendo perpassado também a historiografia, mesmo que seus debates acerca desse processo tenham iniciado ainda antes, no início do século, através das primeiras gerações dos *Annales*.

Fosse no campo da Musicologia ou da Historiografia, era notória uma preocupação com a incorporação de outras dimensões e problemáticas acerca das experiências em sociedade, sendo no caso da música

um particular interesse pelas recepções, as subjetividades e as circularidades envolvidas (González, 2016). Conforme indica Chymenes (2007), apesar dos estudos em história da música ainda não serem volumosos nas produções historiográficas, era notável que aqueles que se ocupavam desse universo já partiam dessas problemáticas, como Eric Hobsbawm em sua *História social do Jazz*. As discussões encampadas pela História Social e pela História Cultural foram centrais para uma parcela da renovação na Musicologia, ao viabilizar um conjunto de reflexões iniciais e provocativas sobre a canção e a música do ponto de vista historiográfico.

Neste processo, nota-se uma progressiva aproximação entre Historiografia e Musicologia. Tal relação começou a colocar o “presente” como um elemento central para ambos os campos de análise, em uma perspectiva “guiada pela noção de apropriação e coloca no presente o centro de gravidade do temporal. A musicologia passa a entender-se como um agir no presente” (Scandarolli, 2016, p. 234). Com esse processo, as articulações e mobilizações temporais das canções (e da música enquanto produção artística e linguagem de forma geral), passaram a ganhar maior espaço e fôlego (González, 2016), coexistindo e provocando as análises voltadas principalmente às análises poéticas, de letras, ou às visões cronistas acerca das relações entre produção e contexto (Napolitano, 2016).

Ao reconhecer essa coexistência de abordagens e a emergência da análise sobre a dimensão temporal (a exemplo das representações do passado), é importante ressaltar que não se renuncia a parâmetros poéticos e melódicos, por exemplo. Trata-se, em particular, de abordagens que reconheçam que

é preciso estabelecer relações entre o valor e a análise interna da obra (a criação, o foco tradicional da história da música, p. ex.), com as histórias do suporte físico que as mantém (partituras, instrumentos, disco, rádio etc.), que supõem e determinam inúmeras dinâmicas culturais e práticas sociais (tanto as individuais como as coletivas), que se manifestam em um universo imenso de locais e redes (ruas, salas de concertos, festas, teatros etc.) (Moraes, 2018, p. 131).

Não necessariamente preocupado em se vincular à História do Tempo Presente, Moraes (2018) aponta para as relações entre contextos

de produção, circulação e significação ao passo que reforça a necessidade de compreender suportes, produções, esferas e escalas sociais. Trata-se de uma compreensão da música e da canção enquanto uma obra de um contexto “presente” que dialoga com múltiplos espaços, redes, grupos e representações das quais é resultante e também produtora. Pensemos, por exemplo, em canções *pop* ou *funks* nacionais que ecoam a marginalização de corpos negros ou a liberdade sexual feminina, em suportes alternativos, mas que demandam performances que transitam entre o agora e o passado recente para se ancorarem no vivido de forma a, em especial, projetar um futuro possível. Nesse caso, talvez se torne mais complexo analisar produções de artistas como Gloria Groove e Luisa Sonza para além apenas da relação comercial e/ou de serem cantos geracionais. Trata-se de produções que mobilizam experiências individuais e coletivas em um tempo que demanda usar de referências de passados imaginados (daí a busca por ritmos e sons específicos, por estéticas vintage ou retrô, por menções a figuras medievais como bruxas), para se ancorarem no vivido que atribui significados a essas produções não somente para o “hoje”, mas para algum futuro incerto.

Enquanto provocação, percebe-se que o “tempo presente”, no caso da música, envolve pensar e “mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica.” (Napolitano, 2016, p. 78). Compreender a música a partir da história do tempo presente significa reconhecê-la enquanto uma produção que se inscreve em um tempo fruto de diferentes temporalidades e que produz significações acerca dessas experiências. Como defende Rancière (2021), em um sentido mais amplo de arte, essa compreensão envolve ver na arte (e na música) um veículo para romper dicotomias tradicionais sobre o tempo, em especial em seu regime de historicidade (Hartog, 2013) tripartite - presente, passado e futuro, para percebê-lo enquanto uma produção social relacional no qual a arte rompe barreiras, estabelece relações e produz experiências históricas.

Nesse contexto, cabe retornar às considerações de Sontag (2015) para quem a arte, na contemporaneidade, torna-se um espaço privilegiado de representação dos dramas que agem sob a vida social (individual e coletiva).

A música, assim como outras expressões artísticas, nesta concepção não é apenas o resultado ou uma expressão da condição humana fruto de nossas relações com o tempo, segundo a autora, mas é derivada dela para promover sentido nela mesma. Essa relação, complexa, fica evidente quando em análises rasas e pouco problematizadoras certos críticos musicais ou comentaristas nostálgicos revelam estranhamento com produções recentes quando comparadas a repertórios anteriores. A máxima desse debate, por exemplo, gravita nos debates sobre o *pop* e o *funk* no Brasil contemporâneo contra a canção engajada ou poética dos anos 1960 e 1970, manifestado em colunas de jornais, tweets e conversas de bar (Moreira, 2019). Certa instabilidade promove uma obsessão pelo passado, ou por um tempo mitificado na forma de algo que não se faz presente se não pela representação, como ruínas, "porque elas ainda parecem encerrar uma promessa que desapareceu da nossa era: a promessa de um futuro alternativo" (Huyssen, 2014, p. 93).

Em suma, a música em uma perspectiva da História do Tempo Presente ecoa os passados-presentes que constituem nosso tempo vivido. Enquanto linguagem, expressão ou produção artística e/ou mercadológica, a música pode ser ouvida enquanto parte de um universo sonoro o qual demanda uma análise que extrapole os vícios imediatistas e presentistas, assim como evite o peso memorialista e nostálgico (Chymenes, 2007). Na perspectiva da História do Tempo Presente, a música pode ser problematizada de forma a perceber as múltiplas camadas que compõem a contemporaneidade, assumindo um papel central para analisar as contradições e as principais problemáticas do vivido.

A história do tempo presente contribuiu, desta forma, para que a música seja compreendida para além de sua efemeridade e/ou factualidade, expandido a teia temporal a qual a produção artística se insere. De certo modo, a História do Tempo Presente não é antídoto nem contra-tese ao *presentismo* (Hartog, 2013) da produção musical, mas contribui significativamente para repensar a relação entre música, tempo e sociedade. Ao potencializar uma análise que exceda ao imediatismo ou a factualidade, a música enquanto problemática *no, do e para* o tempo presente se coloca também enquanto catalisadora de representações sobre o passado, recorrendo a seus usos para produzir sentidos e significados que transitam entre os usos

políticos, sociais e culturais da memória na produção e as demandas de um tempo instável e latente não por história, mas por memória (Huyssen, 2014).

Ao trabalhar nessa dupla relação, o *presente* torna-se um tempo alargado de ação do pesquisador, seja musicólogo ou historiador no qual a cotemporalidade é a estrutura de análise, mas também de vida e relação. Perceber a música nessa perspectiva envolve, tal como na arte e na performance, assumir uma posição e colocar-se como sujeito agente e problematizador do tempo vivido (Taylor, 2020) na sua interface com passados e futuros imaginados. Olhar a música pela perspectiva do tempo presente implica assumir uma postura que vai além da epistêmica de pensar as relações com o tempo, conforme citado, mas de repensar a função das culturas sonoras em nossa contemporaneidade, renunciando a impressões subjetivas sujeitos a gostos ou apenas a memória. Trata-se de reconhecer a música *no* e *do* tempo presente como parte de um sistema social, cultural e político, voltando as escutas a problematizar esses processos de forma a romper com presente hipertrofiado e alargado sem, contudo, negá-lo.

O TEMPO PRESENTE PELA MÚSICA

Se enquanto o olhar dos historiadores volta-se para as relações e fenômenos vividos (dentre eles a música) nas múltiplas camadas temporais, os musicólogos podem utilizar-se do contexto histórico, social e cultural em que a música é concebida para examinar a própria prática e o significado do comportamento musical. A complementaridade das disciplinas parece evidente, no entanto a especificidade da linguagem musical por vezes cria empecilhos no diálogo entre esses campos. O historiador que não tem o domínio da leitura musical sente-se coagido ao tomar a música como objeto pela complexidade expressa em sua forma escrita. Já o musicólogo por vezes olha para a História apenas como um lugar de localização temporal da música, voltando-se majoritariamente para a análise da partitura desvinculada de seu contexto. A falta do diálogo acaba por ignorar as implicações da prática musical enquanto ferramenta de compreensão da própria História,

prejudicando um entendimento que poderia ultrapassar a construção das Histórias da Música, caminhando igualmente para uma História por meio e através da música.

Soma-se a essa questão o longo período em que o foco das pesquisas musicológicas permaneceu limitado ao passado da atividade musical, embora o positivismo inicial das pesquisas musicológicas, observado na construção da disciplina, tenha sido repensado e superado por metodologias que inserem uma perspectiva crítica ao objeto musical. Paulo Castagna (2008) aponta que até a década de 1950 as atividades musicológicas centravam-se na publicação musical pré-clássica e na organização evolutiva de eventos históricos “em uma concepção segundo a qual interessava essencialmente a apuração dos fatos, legando-se ao futuro sua interpretação e a eventual determinação das leis que os regiam” (Castagna, 2008, p.12).

Uma possível justificativa para o distanciamento paradigmático entre as áreas pode ser encontrada no apontamento de Maria Alice Volpe (2016) acerca da institucionalização da pesquisa em música no Brasil. A autora pontua o desconforto da musicologia, entre seus primeiros docentes, majoritariamente doutores cuja formação acadêmica advinha de áreas fora do campo musical, em especial da História, Antropologia e Sociologia. Logo, seria então o isolamento da área uma maneira de validar e trazer autonomia e igualdade à disciplina? As hipóteses de restrição em relação à distância entre Música e Historiografia foi indicada também por Chymènes (2007), a qual assinalou iniciativas que apontavam para uma abertura no diálogo da musicologia com outras disciplinas das ciências humanas.

Se o afastamento surge eventualmente, o caminho da Musicologia e da História mostra-se direcionado a um lugar de fronteira que conecta seus métodos e abordagens em favor de uma dimensão holística da pesquisa acadêmica preocupada em relacionar a atividade musical e seu contexto. Essa aproximação entre as disciplinas se dá no campo da musicologia histórica, da análise, das escritas biográficas e muitas outras vertentes do estudo musicológico (seja conectada à uma musicologia histórica, sociológica ou antropológica). Nesse sentido, é necessário que se compreenda a crença ilusória de uma suposta autonomia da música em relação ao meio em que é produzida, sobretudo quando colocamos sob o holofote da pesquisa a música de concerto ocidental. Mesmo que a conexão social, cultural e/ou

histórica possa ser observada de maneira mais evidente em estudos sobre a música popular, ou a partir do olhar de etnomusicólogos, a música de concerto também pode ser pensada sob esta perspectiva vinculante. Nessa orientação de uma prática musicológica consciente de seu papel social:

[...] a liberdade para explorar novas abordagens deve ser equilibrada por uma preocupação para tornar o nosso trabalho [enquanto musicólogos] tão bem argumentado quanto possível, assim como 'responsável' e convincente, especialmente em relação àqueles que possam ser céticos ou àqueles que não partilham de todas as nossas hipóteses de trabalho (Locke, 2015, p. 36)

É a partir da liberdade investigativa relacionada às abordagens musicológicas que se defende a análise da música para além do seu aspecto formal de estruturação ou da essência da composição musical. Considera-se, nesse percurso, a dicotomia entre a música enquanto arte em si mesma e enquanto documento (Tomlinson, 1984), potencialmente capaz de perceber a história e a cultura em diferentes estratos temporais. Retoma-se a ideia já apresentada de que a música dialoga com múltiplos espaços, redes, grupos e representações enquanto parte indissociável de uma cultura histórica e de um contexto presente. Se a especificidade da linguagem musical por inúmeras vezes é colocada como empecilho para a vinculação da música como objeto da historiografia do tempo presente, talvez esse olhar dialógico seja o caminho de encontro das disciplinas.

Considerando a música como produto do pensamento de seus próprios indivíduos, os seus espaços de produção e recepção também ocupam lugares para além da ideia de receptáculo. Os locais, os indivíduos e os suportes pelos quais se dá a circulação e difusão da música fornecem fontes ricas para a compreensão macro da sociedade e do tempo. Inserindo a perspectiva do tempo presente nesta discussão, as escolhas musicais de um indivíduo, de um espaço, ou até mesmo de uma cidade, constituem uma parte significativa da decisão e anúncio não somente do que você "quer ser" [...] mas de quem você é" (Cook, 2021, s.p.). O que Cook pontua diz respeito ao potencial de identificação social e cultural evocado pela prática musical. Ainda nesse sentido, podemos entender que:

A música ajuda a estruturar o espaço (real e simbólico), a criar um senso de identidade entre quem, ao escutá-la ou ao interpretá-la, a compartilha e a criar um sentimento de exclusão entre aqueles que não têm acesso a ela. A música é, portanto, um meio particularmente eficaz não apenas de criar e organizar o espaço, como também de criar o tempo e definir a identidade (Marín, 2014, p.3-4;12, tradução nossa).

O reconhecimento da música e dos espaços de práticas musicais como locais de criação e recriação de identidades se mostram imagens autorreflexivas da concepção do sujeito no tempo em que vive. Assim, “a produção sonora contribui para a construção e definição da identidade urbana, na medida em que também é marcada pela formação da cidade”, dos seus cidadãos “e de seus símbolos” (Werling, 2023). Pensando nas identidades construídas e fixadas *na* e *pela* atividade musical pode entender que estas “parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência”, relacionando-se ainda com a “utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos” (Hall, 2000, p. 108-109).

Observando a importância do papel da música na produção e manutenção de identidades e discursos, vemos que ela “marca os ritos de passagem significativos dos indivíduos e do Estado, preservando ao mesmo tempo a continuidade e tradições, para permitir uma ilusão de permanência frente às incertezas políticas, sociais e até mesmo pessoais de um mundo difícil.” (Carter, 2002, p. 13, tradução nossa). Dessa forma, seu papel pode atuar na direção de localização social e cultural, para organizar a identidade civil.

A mobilização desse potencial localizador encontra em espaços de sociabilidade, nas plataformas digitais, nas mídias e nas linguagens, onde a música encontra-se como prática social, cultural, política e econômica, formando lugares de memória, narrativas históricas, jogos de identificação e pertencimento que ativam tempos passados-presentes no vivido. Ricoeur pontua que “no plano mais profundo, o das mediações simbólicas da ação, a memória é incorporada à constituição da identidade por meio da função narrativa” (Ricoeur, 2007, p. 98). Dentro desse processo de negociação,

a construção de identidade e memória encontram na compreensão de culturas de passado (Nicolazzi, 2019) ou de Lugares de Memória (Nora, 1993), um espaço profícuo de aproximação entre historiografia e musicologia. Ambas as perspectivas, possibilitam compreender a música como ocupar um lugar de memória surge a partir da dimensão simbólica que carrega, na medida em que:

Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada da lembrança (Nora, 1993, p. 22).

Nesse sentido, uma canção de protesto composta em 1964, utilizada como veículo de crítica e resistência à ditadura militar brasileira, pode ser analisada por musicólogos pela perspectiva de um lugar de memória. Da mesma forma, a catarse da performance de um *hit* de sucesso em um grande festival musical, nos dias atuais, pode ser observada pelas relações entre temporalidade, narrativa e experiência humana. Essas discussões, tomadas como exemplo, são fecundas pela aproximação entre procedimentos e abordagens metodológicas complementares entre Musicologia e História do Tempo Presente.

O que procuramos afirmar é que a problematização da contemporaneidade da relação entre a música, seus criadores, suas instituições e espaços de prática e entre o público que a recebe e consome passa pelas construções de memória e identidade que ela evoca. À vista dessa relação, as diferentes identidades culturais, em um tempo e sociedade determinados, são estabelecidas, preservadas e reformuladas a partir da memória, tanto no âmbito individual quanto coletivo, por aspectos simbólicos, como a prática musical. A preservação dessa memória, dada tanto pela escrita em partituras e documentos diversos, quanto pela via oral, pela lembrança de experiências vividas.

A lembrança, nos aponta Ricoeur (2007, p.71) “designa o fato de que a memória é exercitada.” O exercício dessas memórias – de passados traumáticos, como o da ditadura militar; ou de experiências de catarse como um show memorável de um festival de música *pop* – pode fazer da música também uma prática de memória. Conforme escreve a musicóloga Susan Ana Reily,

O momento do canto, portanto, evoca memórias diversas referentes ao contexto, como experiências passadas em que cantamos esta ou outra música ou em que ouvimos outra pessoa cantar como um meio dinâmico de articular o passado ao presente, mobilizado por agentes sociais nas suas interações cotidianas. Estas abordagens, portanto, estão em sintonia com uma visão que entende o fazer musical como uma prática da memória (Reily, 2014, p.1).

A memória, utilizada como um meio de associar passado e presente, mobiliza pela atividade musical significados que se constroem a partir da interação dos sujeitos com essas temporalidades distintas e complementares. A temporalidade do tempo histórico reflete e é refletida na atividade musical. Nesse sentido, a articulação entre tempo, memória e narrativa, dadas pela prática musical, localiza na música as estruturas que compõem a sociedade na medida em que encontra na sociedade os fundamentos que constroem a música (Blacking, 2007).

É nessa encruzilhada que musicologia e historiografia se encontram para compreender a dimensão cultural de uma obra, de um compositor, ou até mesmo da sonoridade de uma cidade. Nesse processo de compreensão estrutural da música na organização de um indivíduo, ou de uma sociedade, a localização dessa dimensão cultural pela perspectiva da História do Tempo Presente possibilita que se percebam outras camadas da atividade musical. Mais do que localizar a música em seu contexto, a intencionalidade e as relações da atividade musical entre seus produtores e receptores é despida pela compreensão dos passados contidos no presente.

Quando olhamos do ponto de vista epistemológico, o encontro com a História do Tempo Presente ilumina as possibilidades de conexão contidas no discurso musical. Os traumas e conflitos, frutos de um “passado que não passa”, expressam-se por inúmeras vezes em canções, festivais de música

ou ainda em associações e sociedades que cultivam a atividade musical. Esses espaços expressam pela música as sociabilidades, anseios e angústias de um “futuro [que] ainda não é”, e de um “passado [que] já não é mais” (Koselleck, 2014, p. 231). O flerte da musicologia com paradigmas dessa historiografia alarga então as fronteiras entre a efemeridade da música e a perenidade do tempo histórico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tempo não é simplesmente uma linha tensionada entre dois pontos, passado e futuro, linha essa que podemos carregar de promessas ou despir, remetendo-a à própria nudez (Rancière, 2021, p. 18).

A frase de Jacques Rancière ilustra a complexidade de pensarmos o sentido do conceito de tempo (e de temporalidade) em meio às angústias despertadas pela iminência da pós-modernidade, pela pós-verdade e a sensação de hipertrofia do presente. A ideia de um tempo que não se mede em uma linha única, progressiva e sem solavancos estende-se também ao modo como progressivamente, musicologia e historiografia têm sido desafiadas a pensar seus campos de investigação. Como Clio e Euterpe, historiografia e musicologia cada vez mais encontram-se a partir das provocações suscitadas pelo vivido, dançando, performando e/ou conflitando-se em meio a um caleidoscópio labiríntico de demandas, traumas, crises e expectativas.

Mesmo com as diferenças de abordagem do ponto de vista epistemológico, metodológico e investigativo, que por vezes são reivindicados para afastar ambas as áreas de pesquisa, é notável a intersecção possível que envolve, seduz e provoca pesquisadores que se colocam sensíveis, atentos e ouvir seu próprio tempo. Ao longo deste capítulo, o objetivo principal não foi apresentar uma proposta teórico-metodológica, ou mesmo um manifesto sobre as relações possíveis entre música e historiografia através, no e a partir do tempo presente. Nosso objetivo principal foi reforçar um diálogo tortuoso, potente e complexo, necessário em tempos pujantes pela intervenção pública em nossa sociedade contemporânea. O tempo presente é, desta forma,

mais que mera discussão teórica ou marco metodológico. Trata-se de uma forma de produção autorreflexiva sensível a perceber as culturas históricas e sonoras que nos habitam e/ou que não cessa de ecoar no contexto vivido, de forma a torná-la parte indissociável do fazer e da operação investigativa, reconhecendo nessas cotemporalidade a potencialidade das práticas musicais no tempo. Nessa linha argumentativa, torna-se central uma historiografia do tempo presente que se ocupe das culturas musicais enquanto fenômenos culturais, sociais, políticos e econômicos no tempo, e uma musicologia que vislumbra no e pelo tempo presente, a complexidade da sua prática e campo.

REFERÊNCIAS

BAIA, Silvano. **A historiografia da música popular no Brasil**: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2015.

BAKER, Geoffrey. The Resounding City. In: BAKER, Geoffrey; Knighton, Tess (orgs.) **Music and Urban Society in Colonial Latin America**. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2011. p.1-20.

Baker, Geoffrey.; Knighton, Tess (orgs.) **Music and Urban Society in Colonial Latin America**. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2011.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. **Musicology**: the key concepts. London; New York, NY: Routledge, 2016.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. **Cadernos de pesquisa**, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007.

BOMBI, Andrea; CARRERAS, Juan José; MARÍN, Miguel. **Música y cultura urbana em la edad moderna**. Valencia: Universitat de València, 2005.

CARTER, Tim. The sound of silence: models for an urban musicology. **Urban History**. v. 29, 2002. p. 8-18.

CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. **Revista do Conservatório de Música UFPel**, nº1, p. 32-57. Pelotas: UFPel, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/2431>. Acesso em: 03 fev 2024.

CHIMÈNES Myriam . Musicologia e história. Fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas?. **Revista de História**. 2007, (157), 15-29. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285022050002>. Acesso em: 30 mar. 2024.

COOK, Nicholas. **Music**: A very short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2. ed. 2021.

DELGADO, Lucilia; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **História do tempo presente**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Notas iniciais sobre a história do tempo presente e a historiografia no Brasil. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 80–108, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180310232018080>. Acesso em: 30 mar. 2024.

FERREIRA, Marieta de Moraes. DELGADO, Lucilia de Almeida (orgs.). **História do tempo presente**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

FRITH, Simon. The industrialization of popular music. In: LULL, James (org.). **Popular music and communication**. Londres: Sage, 1992.

GARCIA, Tânia Costa. **Do folclore à militância**: a canção latino-americana no século XX. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensando a música a partir da América Latina**: problemas e questões. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismo, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz T.; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (orgs.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade**: Presentismo e Experiências do Tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo**: estudos sobre história. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

KOSELLECK, Reinhart.; Gumbercht, Hans Ulrich; Rodrigues, Thamara de Oliveira (org.). **Uma latente filosofia do tempo**. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

LOCKE, Ralph P. Musicologia e/ou como preocupação social. **Per Musi**. Belo Horizonte, n. 32, 2015, p. 8–52. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/permusi2015b3201>. Acesso em: 30 mar. 2024.

MARÍN, Miguel Ángel. Música y ciudad desde la musicología urbana. **Neuma: Revista de Música y Docencia Musical**. Talca, Chile, ano 7, v. 2, 2014. p. 10–30. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas>. Acesso em: 30 mar. 2024.

MORAES, José Geraldo Vinci. Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música. **Topoi**, v. 19, p. 109-139, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-101X01903805>. Acesso em: 30 mar. 2024.

MOREIRA, Igor Lemos. História do Tempo Presente e Indústria Fonográfica: Questões sobre música pop e temporalidades. **Expedições: Teoria da História e Historiografia**, v. 10, p. 73-86, 2019. Disponível em: https://www.revista.ueg.br/index.php/revista_geth/article/view/9365. Acesso em 30 mar 2024.

MÜLLER, Angélica; IEGELSKI, Francine (org.). **História do tempo presente**: mutações e reflexões. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2022.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música**: história cultural da música popular. 3. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

NICOLAZZI, Fernando. Culturas de passado e eurocentrismo: o périplo de Tlálóc. In: ÁVILA, Arthur Lima de; NICOLAZZI, Fernando; TURIN, Rodrigo. (org.). **A história (in)disciplinada. Teoria, ensino e difusão do conhecimento histórico**. Vitória/ES: Milfontes, 2019, p. 211-244.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. 1993. Disponível: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 30 mar. 2024.

RAMALHO, Walderez. Sobre os limites do tempo: história do tempo presente, policronia e performatividade. **História** (São Paulo), v. 42, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2023036>. Acesso em: 30 mar. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. **Tempos Modernos**: Arte, tempo, política. São Paulo: n-1, 2021.

REILY, Ana Suzel. A música e a prática da memória: uma abordagem etnomusicológica. **Música e Cultura**. v. 9, 2014. p. 1-18.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Rogéria Rosa; CUBAS, Caroline Jaques; OLIVEIRA, Fernanda; CONEDERA, Leonardo (Org.). **Fio que se faz trama**: a história do tempo presente e a responsabilidade na pesquisa histórica. Vitória: Milfontes, 2022.

ROUSSO, Henry. **A Última catástrofe**: a história, o presente, o contemporâneo. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2016

SCANDAROLLI, Denise. História e Musicologia: duas apropriações do passado. **História Da Historiografia**, v. 22, p. 225-237, 2016. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1050>. Acesso em: 26 mar. 2024.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TAYLOR, Diana. **¡Presente!: The Politics of Presence**. Durham: Duke University Press, 2020.

TOMLINSON, Gary. La Red de la Cultura: um contexto para la musicologia. **Resonancias** vol. 23, n°45, julio-noviembre 1984, p. 241-258. Disponível em: <https://resonancias.uc.cl/n-45/la-red-de-la-cultura-un-contexto-para-la-musicologia-1984/>. Acesso em: 30 mar. 2024.

TURIN, Rodrigo. **Tempos precários: aceleração, historicidade e semântica neoliberal**. Dansk: Zazie Edições, 2019.

VOLPE, Maria Alice. Musicologia em contextos institucionais interdisciplinares: desafios intergerações, um testemunho brasileiro. *In*: ROCHA, Edite; ZILLE, José Antônio Baêta. (Org.). **Musicologia[s]**. v. 3. Barbacena: EdUEMG, 2016, v. 3, p. 159-172.

WERLING, Camila. **Música, cidade e significações: práticas musicais Blumenauenses na segunda metade do século XX**. 2023. Tese (Doutorado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.

2

*Nira Azibeiro Pomar
Marcos Holler*

ATUAÇÃO DO COMPOSITOR CATARINENSE JULIO BARRETO (1883-1951) NO INÍCIO DO SÉCULO XX

SUMÁRIO

Resumo: Júlio Barreto foi um compositor e instrumentista catarinense que atuou principalmente em Joinville, Itajaí e Laguna no início do século XX, tendo deixado diversas composições como contribuição à música catarinense. O presente trabalho é resultado de uma pesquisa documental com o objetivo de investigar a atuação de Júlio Barreto junto às bandas e sociedades musicais catarinenses. As informações acerca do compositor e sua obra foram obtidas por meio de busca na Hemeroteca Digital Catarinense, principalmente nos jornais *A Cidade*, *A Phenix*, *A Tribuna*, *Commercio de Joinville*, *D. Quixote*, *Jornal de Laguna*, *O Democrata*, *O Dever*, *O Estado*, *O Pharol de Itajahy*, *Polyanthéa* e *Republica*. Barreto participou ativamente das Sociedades Musicais *Guarany* e *28 de Setembro*, em Joinville. Até o momento, foram encontradas quinze composições suas nas sociedades musicais União dos Artistas e Carlos Gomes, de Laguna. Entre as composições relacionadas nos jornais pesquisados e o material que foi encontrado nos acervos das bandas, pode-se afirmar que Barreto compôs pelo menos 54 obras, entre valsas, dobrados, hinos e marchas.

Palavras-chave: Júlio Barreto. Compositor catarinense. Música em Santa Catarina. Historiografia da Música.

INTRODUÇÃO

Durante pesquisa nos acervos musicográficos das bandas centenárias União dos Artistas e Carlos Gomes, de Laguna (SC), chamou atenção a quantidade de composições de autoria de Júlio Barreto, nome que até então desconhecíamos. São valsas, marchas, dobrados e hinos, a maioria em partituras autógrafas do compositor, fora arranjos elaborados por ele sobre composições de outros músicos.

A única referência em livro encontrada sobre Júlio Barreto é um verbete do *Dicionário da música em Santa Catarina*, de Hélio Teixeira da Rosa (2002, p. 30), que traz apenas a seguinte informação: "BARRETO, Júlio (*Laguna, SC) - Compositor. Entre outras: Marcha do Tiro 137, de Tubarão, SC". Nos bancos de teses e dissertações e nos periódicos da Capes, não foi obtido resultado algum sobre o músico.

Conforme já havia observado Tiago Pereira, em artigo publicado em 2020, os estudos musicológicos realizados até o momento em Santa Catarina não alcançaram o sul do estado. A partir dos trabalhos de Holler (2007, 2008) sobre a música na imprensa em Desterro no séc. XIX e fontes sobre a história da música em Desterro, surgiram estudos sobre a atuação de compositores em Desterro (atual Florianópolis): Gonçalves e Holler (2010), Pires Ferreira (2011), Gonçalves (2012), Gutjahr e Holler (2013) e Gutjahr (2018). Saindo da capital catarinense, temos ainda os trabalhos de Batista (2009) e Mezzalira (2014) sobre compositores em Lages; Pereira (2014) em Blumenau; e Damaceno (2022) em Joinville.

Não obstante a obviedade, surgiu a questão que motivou este trabalho: quem foi Júlio Barreto e qual foi a sua contribuição para a música em Santa Catarina? Assim, foi definido como objetivo geral investigar a atuação de Júlio Barreto junto às bandas e sociedades musicais catarinenses e, como objetivos específicos, investigar parcerias de Barreto com outros compositores e elencar composições de sua autoria encontradas nos acervos e periódicos.

Para levantar e complementar informações acerca do compositor, foi empreendida uma busca na Hemeroteca Digital Catarinense, onde foram obtidas informações relevantes sobre Júlio Barreto nos jornais *A Cidade*, *A Phenix*, *A Tribuna*, *Commercio de Joinville*, *D. Quixote*, *Jornal de Laguna*, *O Democrata*, *O Dever*, *O Estado*, *O Pharol de Itajahy*, *Polyanthéa* e *Republica*. Outrossim, foi encontrado e consultado o romance biográfico *A cigana da casa 13*, escrito pela neta de Júlio Barreto, Vitória Líbia Barreto de Faria (2022), sobre Julíbia Jupira Barreto de Faria, filha do compositor.

Este texto está organizado em três seções principais: a primeira apresenta informações sobre suas composições encontradas nos acervos musicográficos das bandas, a segunda traz informações obtidas a partir do levantamento realizado sobre Júlio Barreto nos periódicos e a terceira traz uma compilação das informações encontradas sobre suas composições.

JÚLIO BARRETO NAS BANDAS DE LAGUNA

Júlio Dácia Barreto nasceu em Laguna, em 31 de outubro de 1883 (Igreja Católica, 1915).¹ O músico lagunense dedicou com apreço muitas de suas composições às bandas de sua cidade natal. Da mesma maneira, as duas bandas apreciavam as obras de sua autoria e tocavam nas retretas pela cidade.

Não se pretende aqui fazer um trabalho exaustivo ou mesmo um catálogo das obras de Júlio Barreto, apenas relacionar o que se encontrou nos acervos das duas bandas centenárias de Laguna, fornecendo subsídios iniciais para estudos futuros.

Por ocasião de reformas ocorridas nas sedes de ambas as bandas em anos recentes, os respectivos acervos haviam sido empacotados e assim permaneceram até o início da pesquisa. Quando se iniciou o desempacotamento, não havia ordem alguma na guarda do material, de modo que o primeiro passo foi abrir as embalagens para saber o que continham.

¹ Conforme consta em sua certidão de casamento, datada de 29 de maio de 1915: "Julio Dacia Barreto [...] com 31 anos de idade, filho legítimo de Manoel Luiz Dacia Barreto e Francelina Dacia Barreto, nascido e batizado em Laguna [...] (Igreja Católica, 1915).

Foi durante esse trabalho inicial que o nome de Júlio Barreto despertou atenção, justamente pela frequência com que aparecia, dentre tantas composições. No acervo da Sociedade Musical União dos Artistas, fundada em 3 de maio de 1860, ainda há muitas embalagens que não foram conferidas. Entre as obras encontradas neste acervo até o momento, pode-se elencar:

- partes de uma composição intitulada *Blondin Carnavalesco*, com letra e música de Júlio Barreto, escrita em Laguna, em 6 de fevereiro de 1918;
- partes de um dobrado em 6/8 intitulado *Giocondo Tasso*, composto por Júlio Barreto e copiado por um de seus filhos, Pery Barreto, na cidade de Laguna, em 11 de janeiro de 1930;
- partes de um dobrado em 2/4 intitulado *Silvio Moreira Filho*, composto por Júlio Barreto, em Laguna, 17 de novembro de 1942.

A Sociedade Musical Carlos Gomes foi fundada em 8 de abril de 1882. Parte do seu acervo foi perdido ou deteriorado em função de fortes chuvas que atingiram a sede da banda antes da reforma custeada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan. O material que constitui o acervo permanente, ou seja, aquele que está sendo preservado em função de seu valor histórico, atualmente está alocado em armários metálicos com gavetas, também chamados de arquivos.

Durante a pesquisa, foram contabilizados 389 envelopes com partituras ou partes cavadas de diferentes obras, de diferentes compositores, no acervo da banda Carlos Gomes. Cada envelope está identificado por uma etiqueta que contém o nome da obra e, eventualmente, o nome do autor. Ou seja, não é possível verificar a autoria ou mesmo a data de todas as obras do acervo. Além dos envelopes, há uma grande quantidade de folhas soltas, que ainda não foram examinadas. As obras de Júlio Barreto identificadas até o momento neste acervo são:

- envelope com partes do *Hymno do Mestre*, escrito em Laguna, 17 de março de 1927;

SUMÁRIO

- partes da composição *A victoria da Alliança Liberal*, dedicada ao insigne Sr. Ernesto Lacombe, digno Governador do Sul, escrita em Laguna, 24 de outubro de 1930;
- envelope com partes do dobrado *Cincoentenario da Carlos Gomes*, "oferecido pelo autor à distinta sociedade musical Carlos Gomes, por motivo do seu aniversario quinquagenario", em Laguna, 24 de abril de 1932;
- partes da *Marcha da Veronica*, escrita em Laguna, 30 de março de 1933;
- envelope com partes da marcha-canção *Rodolfo Luciano*, escrita em Laguna, 5 de dezembro de 1935;
- envelope com partes do *Hymno da Loja Maçonica Fraternidade Lagunense*, com letra de José Brasilício de Souza e música de Júlio Barreto, copiado em Laguna, 4 de junho de 1936;
- envelope contendo partes da *Valsa Renezite Marline Rosa*, composição de Júlio Barreto copiada por Raul Magdalena em Laguna, 25 de novembro de 1936;
- partes do Dobrado *Gratidão*, "dedicado ao distinto Sr. Paulo Carneiro", em Laguna, 9 de junho de 1941;
- partes da marcha *Canção do Aviador*, arranjo de Júlio Barreto para a música de Lauro Moreira, em Laguna, 1º de setembro de 1941;
- envelope contendo partes do *Hymno João Pessoa*;
- envelope contendo partes do *Hymno Almirante Lamego*;
- envelope contendo partes do dobrado *Defeza de Imbituba*;
- envelope contendo partes do dobrado *Francisco Pestana*.

Não se descarta a possibilidade de encontrar outras obras de Júlio Barreto nos acervos das duas bandas em estudos futuros, bem como nos acervos de outras bandas catarinenses, especialmente nas cidades onde Barreto morou, Joinville e Itajaí.

NOTÍCIAS SOBRE JÚLIO BARRETO

Na biografia de Julíbia Barreto de Faria, Júlio Barreto é descrito como maestro, compositor e instrumentista. Colhemos nas memórias da filha que seu pai:

nunca frequentou uma universidade, entretanto escrevia muito bem, com um português impecável. Conhecia latim, sabia falar francês e alemão e tocava diversos instrumentos. Compôs o Hino Farroupilha por ocasião do centenário da Guerra dos Farrapos. Suas músicas foram ouvidas no Brasil e em alguns países como Itália, Alemanha e Estados Unidos. Durante a guerra, fez uma música denominada Virgem Loira da Alemanha. Por essa razão, quase chegou a ser preso por acharem que era nazista. Compunha por inspiração e por encomenda, mas nunca ganhou dinheiro com isso. Apenas recebia alguns trocados que gastava nos bares com os amigos (*apud* Barreto de Faria, 2022, p. 18-19).

O nome de Júlio Barreto começa a aparecer na imprensa catari-nense a partir de 1906, quando ele estava morando e atuando na cidade de Joinville (SC), no norte do estado. Em anúncio publicado na edição n. 69 do jornal *Commercio de Joinville*, de 25 de agosto de 1906, Barreto oferece aulas de “todos os instrumentos de sopro, violão e bandolim e ensina os princípios elementares da musica theorica e pratica”, além de vender “musicas partituras para piano, cithara, flauta, violino e bandolim e instrumentadas para banda”. Além de música, Barreto leciona português, geografia, história e aritmética e pode ser procurado no edifício onde funciona a Sociedade Musical Guarany (*Commercio de Joinville*, 1906, n. 69, p. 3).

Em dezembro do mesmo ano, Barreto anuncia a venda de partituras para diversos instrumentos e banda, além de “Um lindo exemplar de musica para piano impresso nas Lithographias de Porto Alegre” e “um vasto repertorio de peças, as mais modernas tocadas actualmente no Rio, S. Paulo e P. Alegre” (*Commercio de Joinville*, 1906, n. 85, p. 4).

Em 1907, a revista ilustrada *O Malho*, do Rio de Janeiro, em uma seção de “Musicas”, faz referência ao “*Hymno da S. M. Guarany*, de Joinville, musica de Julio Barreto” (*O Malho*, 1907, n. 266, p. 14).

Seu nome torna a aparecer em 1908, na edição 158 do *Commercio de Joinville*, do dia 16 de maio, como secretário da Sociedade Musical 28 de Setembro, anunciando aulas de música com o regente da banda, Felipe Rosa, “a todas as pessoas que quizerem aprender qualquer instrumento para tocar na banda desta sociedade” (*Commercio de Joinville*, 1908, n. 158, p. 3). Em 6 de junho, na edição n. 161, Barreto aparece como um dos idealizadores de uma orquestra de cordas que levaria o nome de “Patappio Silva”, em homenagem ao flautista falecido em Florianópolis em 24 de abril do ano anterior (*Commercio de Joinville*, 1908, n. 161, p. 2).

A edição 178 do *Commercio de Joinville*, de 3 de outubro de 1908, dá a notícia que o dobrado *Abdon Batista*, de Júlio Barreto, está sendo ensaiado pela banda musical 28 de Setembro (*Commercio de Joinville*, 1908, n. 178, p. 2). No ano seguinte, no dia 3 de abril, a edição 204 do mesmo periódico anuncia que “A banda musical da sociedade 28 de Setembro está tocando uma valsa intitulada *Fitando Estrellas...*”, composição do Sr. Julio Dacia Barreto (*Commercio de Joinville*, 1909, n. 204, p. 3).

Em 2 de abril de 1910, na edição 257 do *Commercio de Joinville*, em nota assinada por Júlio Barreto enquanto secretário da Sociedade Musical 28 de Setembro, é anunciada a “extração de um concurso em benefício da caixa” da dita sociedade para o dia 1º de maio (*Commercio de Joinville*, 1910, n. 257, p. 4). Duas semanas depois, em 16 de abril, na edição 259 do mesmo jornal, aparece então a publicação do “Programma da musica” da anunciada grande festa de 1º de maio. Dividido em quatro partes, o programa contempla desde Anacleto de Medeiros até árias de óperas de Verdi e Puccini, aventando ainda a possibilidade de execução de outras tantas “Valsas, Mazurkas, Polkas, Habaneiras e Tangos” (*Commercio de Joinville*, 1910, n. 259, p. 3).

Passam-se cinco anos sem notícias de Barreto, até que seu nome aparece no jornal *O Pharol de Itajahy*, na edição 561, de 30 de abril de 1915, apresentando-o como advogado na cidade de Itajaí (SC) e noticiando que ele “compoz um hymno em homenagem à heroína Catharinense Annita Garibaldi e offereceu ao governo do Estado para ser adoptado nos grupos escolares e escolas izoladas” (*O Pharol de Itajahy*, 1915, n. 561, p. 2). A edição seguinte do mesmo jornal trouxe a letra escrita por Horacio Nunes para o hino composto por Barreto.

Em 27 de maio de 1915, a edição n. 12 do jornal *O Estado* traz a notícia do casamento da “senhorita Lybia Vieira com o sr. Julio Dacia Barreto, conhecido guarda-livro da Empresa Fontes, de Itajahy” (*O Estado*, 1915, n. 12, p. 2).

Ainda em 1915, a edição 594, de 17 de dezembro, traz a letra de outro hino de autoria de Júlio Barreto, desta vez em homenagem ao Bispo D. Joaquim Domingues de Oliveira, “por ocasião da sua visita pastoral à villa de Camboriú” (*O Pharol de Itajahy*, 1915, n. 594, p. 4).

Em abril de 1916, a revista *O Malho* traz, em sua “Secção Musical”, o anúncio de “*A virgem loura da Allemanha*, valsa de Julio Barreto (Itajahy)” (*O Malho*, 1916, n. 707, p. 9), cuja partitura foi publicada nas páginas 16 e 17 da edição 723, de 22 de julho do mesmo ano (*O Malho*, 1916, n. 723, p. 16-17).

A edição 388 de 22 de agosto de 1916 do jornal *O Estado* traz a notícia da estreia da companhia *Los Cosmopolitas* no Teatro Sete de Setembro, em Laguna, acompanhada de uma pequena orquestra, da qual fazia parte Júlio Barreto (*O Estado*, 1916, n. 388, p. 2). Também em 1916, o jornal *A Phenix* publica, na edição 33, a letra da *Marcha do Tiro 137* (*A Phenix*, 1916, n. 033, p. 10), única composição de Barreto que consta no *Dicionário da música em Santa Catarina*, citado anteriormente (Rosa, 2002, p. 30).

Outra composição de Júlio Barreto, a valsa *Libynha*, foi publicada em 25 de maio de 1918 no *D. Quixote*. De acordo com a publicação, essa valsa, dedicada à sua então noiva, Libya Vieira, foi composta em Itajaí, em 12 de abril de 1915 (*D. Quixote*, 1918, n. 20, p. 2).

Já em 1919, em 23 de janeiro, o jornal *A Tribuna* anuncia a chegada do *Album Musical* de Júlio Barreto, “Uma obra patriótica”, dedicada ao governador Hercilio Luz: “Nesse trabalho, que é um conjunto de hynnos e canções patrioticos, a alma do artista e do musico vibra entusiastamente de patriotismo. A confecção do Album não pode ser mais artística e elegante, e insere o livro mais de vinte hynnos e canções [...]” (*A Tribuna*, 1919, n. 4, p. 2).

A edição n. 3 do jornal *O Democrata*, de 1º de fevereiro de 1919, também comenta o assunto: “Temos sobre a nossa tenda de trabalho o nr. 79 do collega ‘A Netta’, que se publica em Laguna, onde faz merecidos

elogios ao nosso presado amigo Julio Barreto, pela a apresentação do seu aprimorado trabalho 'Album Musical'. Nossos parabens ao autor." (O Democrata, 1919, n. 3, p. 4).

O semanário independente *O Dever*, de Laguna, publica na edição 37, de 2 de março de 1919, uma nota a respeito do festival promovido em benefício do Club de Natação e Regatas Lauro Carneiro, onde os presentes "entoaram o hymno do Club, musica do sr. Julio Barreto e letra do sr. Lucas Bainha" (O Dever, 1919, n. 37, p. 2).

Em 4 de junho de 1919, *O Dever* estampa na primeira página uma seção nomeada "Novidades Musicaes de Julio Barreto", um rol de suas composições: "Flor do Campo, Lybia, Evelino, Lybinha, Fitando estrellas, Dininha, Eliza, Jupy, Gazolina, Tres de Maio, Torcedoras do Martinelli, Tristezas do Martinelli, Lygia e Recordações de Leonor Ulysséa" (O Dever, 1919, n. 50, p. 1). Logo abaixo, estão elencadas, sob o título de Músicas Cívicas:

Marcha do Recreio, Marcha do Tiro Brasileiro, Marcha dos Escoteiros, letra e musica de Julio Barreto; *Terra de Santa Cruz*, letra de João de Oliveira e musica de Julio Barreto; *Hymno Escolar*, letra de João de Oliveira e musica de Julio Barreto; *Os marujos e Hymno do Club Lauro Carneiro*, letras de Lucas Bainha e musica de Julio Barreto; *As flôres*, letra de d. Delminda Silveira e musica de Julio Barreto; *Hymno à Pátria*, letra de Francisco Vianna e musica de Julio Barreto; *Hymno Annita Garibaldi*, letra de Horacio Nunes e musica de Julio Barreto (O Dever, 1919, n. 50, p. 1).

Na página seguinte da mesma edição, após abundantes elogios, é anunciada a vindoura publicação do *Album Musical* de canções patrióticas do compositor:

Julio Barreto, que vive entre nós, que de nós é o alvo da nossa admiração, porque é um espírito translucido de artista, fecundo e inteligente, de um apostolo da Musica, tirando da flauta de Euterpe as mais sentimentaes notas; tangendo com gosto apurado as lyras de Polymnia e de Calliope, nunca recebeu os premios de seu engenho intellectual, talvez porque, o meio onde seu pensamento volita, seja ainda estreito de mais a ponto de não poder colher os écos, sempre cheios de sonoridades, do seu cerebro de compositor musical de uma fertilidade a toda prova.

Seus trabalhos ahi estão, muito acima da nossa crítica, atestando a exuberancia de uma intelligencia vivida, cheia de vitalidade, que aos poucos se esvairá sem ser aproveitada! (O Dever, 1919, n. 50, p. 2).

Em resposta à citada publicação, Júlio Barreto enviou uma carta à redação do jornal, datada de 8 de junho e publicada na edição n. 51, de 15 de junho de 1919, onde diz ter lido com prazer e surpresa a notícia sobre ele, pois “Nesta época de paixões de inveja, e de malidecencia, — em que a mediocridade de mãos dadas com a burguezia, procuram menosprezar o artista que luta pelo ideal, — admira que alguém haja ainda que nos traga palavras de conforto e de incitamento!” (O Dever, 1919, n. 51, p. 3).

Ainda em 1919, na edição 065, do dia 5 de outubro, no mesmo jornal, é publicada uma foto de Júlio Barreto, sob a qual se lê:

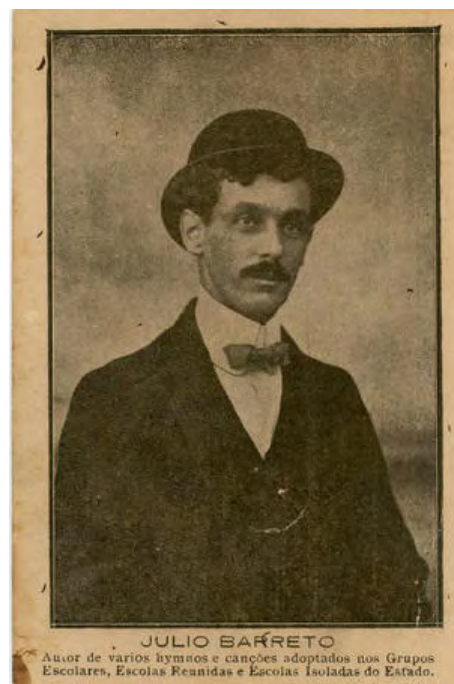
Julio Barreto é o conterraneo intelligente, que nos honra pelo seu apurado gosto pela musica. Podemos intitular-o de — maestro — dada a sua reconhecida competencia de musico e de compositor. Ao lado, porém, das suas inumeras produções musicas, tão apreciadas pelos entendidos, figuram diversos trabalhos poeticos de real merecimento, entre os quaes diversos hymnos patrioticos. Julio Barreto, breve, vae publicar um livro de todas as suas produções, e certos estamos terá sua obra franca acceitação do publico e melhor acolhida da crítica. Ao amigo bondoso, dotado de uma grande energia de espírito e de uma alma pura e bôa, não podíamos deixar de offerecer esta homenagem fraca, mas sincera (O Dever, 1919, n. 65, p. 2).

A mesma fotografia publicada no jornal foi encontrada no acervo iconográfico do Arquivo Público do Estado de Santa Catarina (Figura 1), com a seguinte descrição:

DESCRIÇÃO FÍSICA: 8x12cm, p&b, 1 ex.; CONSERVAÇÃO: manchada, amarelada; LEGIBILIDADE: Regular; OBSERVAÇÕES: Consta no verso: “Ao benemérito catharinense Dr. José Boiteux, ao distinto homem de letras, honra de sua terra e gloria de sua patria./ Julio Barreto visita e abraça-o desejando que o novo ano vos seja propicio em venturas e felicidades. Extensivo à excelentíssima familia/ Laguna, 1º de janeiro 1920”; RESUMO: Músico e compositor. Autor de vários hinos e canções adotados

nos Grupos Escolares, escolas Reunidas e Escolas Isoladas do Estado de Santa Catarina.

Figura 1 - Júlio Barreto



Fonte: Arquivo Público do Estado de Santa Catarina (1920).

Fechando o ano de 1919, no dia 28 de dezembro, *O Dever* publica duas pequenas notas anunciando novas composições de Barreto: o "tango jocoso" *Géca-Tatu*, com letra e música de Júlio Barreto, e o *Hymno Hercílio Luz*, com letra do Dr. Hollanda Cavalcanti. Conforme o jornal, o hino, "moldado em estilo Wagneriano, de accordo com a escola moderna, (mais harmonia que melodia), é dividido em quatro vozes" (*O Dever*, 1919, n. 76, p. 2).

Refere-se da mesma forma a publicação do jornal *O Estado*, na edição 1403 de 7 de janeiro de 1920: "O maestro catharinense Julio Barreto, da Laguna enviou ao dr. Hercilio Luz, governador do Estado, o lindo hymno que acaba de compor. O hymno compõe-se de quatro vozes, na nova escola Wagneriana." (*O Estado*, 1920, n. 1403, p. 8).

Pela primeira vez, as publicações jornalísticas trazem termos e conceitos musicais para falar da obra de Júlio Barreto. Entretanto, seria necessária uma análise atenta da composição para verificar a coerência e veracidade do que está sendo dito nos jornais. A letra do *Hymno Hercílio Luz* foi publicada em setembro de 1919 no *Polyanthéa*, um folheto em homenagem ao então governador do estado de Santa Catarina, Hercílio Pedro da Luz (*Polyanthéa*, 1919).

Em 1º de março de 1920, *O Estado* noticia que Júlio Barreto veio de Laguna à capital catarinense tratar da publicação do seu *Album Musical*, com todas as músicas cívicas e patrióticas do Estado e menciona ainda que o *Hymno Hercílio Luz* seria oficialmente adotado em Santa Catarina (*O Estado*, 1920, n. 1448, p. 1). No mês seguinte, em 16 de abril, o mesmo jornal traz na primeira página outra composição de Júlio Barreto, o *Hymno do Lauro Carneiro*, com letra de Lucas Bainha (*O Estado*, 1920, n. 1486, p. 1).

Em 24 de julho de 1920, o jornal *Republica* tece elogios ao trabalho de impressão realizado pelo clichê no exemplar do *Hymno Hercílio Luz* apresentado à redação (*Republica*, 1920, n. 537, p. 2). Seria hoje o equivalente a elogiar o trabalho do *designer* gráfico.

Novamente ocorre um hiato sem notícias de Júlio Barreto. Somente em 1926 seu nome torna a aparecer. A edição 466 do jornal *A Cidade*, de 12 de novembro, traz o programa de uma retreta da banda Carlos Gomes que se daria no domingo, dia 14, no Jardim Teophilo Nolasco, onde seria executado o dobrado *A Cidade*, de autoria de Júlio Barreto (*A Cidade*, 1926, n. 466, p. 2). Em 8 de dezembro do mesmo ano, o jornal *Republica* noticia que "A banda de musica Carlos Gomes executou, pela primeira vez, o dobrado *Marfizio Menezes*, da autoria do sr. Julio Barreto" (*Republica*, 1926, n. 058, p. 2).

Em 1930, o jornal *O Estado* traz a notícia de um Terno de Reis organizado pelo musicista Julio Barreto, composto de uma afinada orquestra de cordas "com musicos escolhidos da mocidade lagunense e de distintas senhorinhas que tomarão parte no canto" (*O Estado*, 1930, n. 5170, p. 1).

A última ocorrência encontrada na imprensa catarinense sobre a atuação de Júlio Barreto é de 12 de maio de 1931, na recepção ao Dr. Nereu Ramos em Laguna “ao som da bella marcha *A victoria da Alliança Liberal*, da autoria do nosso intelligente conterraneo Julio Barreto” (Republica, 1931, n. 164, p. 1).

Júlio Barreto viveu seus últimos anos na cidade de Curitiba, capital do Paraná. Em janeiro de 1937, já em clima de carnaval, o jornal *O Dia* publica a letra da marcha-carnavalesca *Batuca Morena*, letra e música de Júlio Barreto (O Dia, 1937, n. 4101, p. 7).

Em 1939, a edição 4866 de 11 de junho do jornal *O Dia* reproduz um extenso artigo do “brilhante jornalista catarinense” Júlio Barreto a respeito do Hino Nacional, que teria sido recém-publicado no *Correio do Sul*, em Laguna. Em seu texto, Barreto perpassa o caloroso debate que se dava na época em torno da tonalidade em que deveria ser executado o Hino Nacional² e defende a necessidade sumária de educação musical nas escolas (O Dia, 1939, n. 4866, p. 3). Em 10 de agosto de 1946, a edição 7014 do jornal *O Dia* noticia que “O conhecido maestro catarinense, sr. Júlio Barreto, executou a marcha cívica *Ideal Trabalhista*, dedicada ao Partido Trabalhista Brasileiro, secção do Paraná” (O Dia, 1946, n. 7014, p. 3).

A última notícia sobre Júlio Barreto na imprensa paranaense data de 27 de março de 1951, na edição 8663 do jornal *O Dia* (1951, n. 8663, p. 5), comunicando o falecimento do músico na cidade de Curitiba. De acordo com o obituário, Barreto “era um espírito culto e desde tenros anos se dedicara às lides da imprensa em seu Estado natal, [...] tendo exercido vários cargos públicos de relevo, entre eles o de prefeito municipal de Laguna”, informação que não foi confirmada até o momento.

Diz ainda que: “Era um autor musical de incontestáveis méritos, tendo, mercê de seu talento de escol, conquistado fulgurantes laureas como compositor, sendo de notar que obteve o primeiro lugar no concurso de composições do Hino Farroupilha [...]” (O Dia, 1951, n. 8663, p. 5), informação que tampouco pode ser confirmada, embora seja reafirmada por sua família em outros momentos.

2

A respeito da disputa em torno da tonalidade oficial do Hino Nacional, a Lei n. 259 de 1/10/1936 determina que sejam adotadas, para a execução do Hino Nacional, de Francisco Manoel da Silva, a orquestração de Leopoldo Miguez e a instrumentação, para bandas, do 2º tenente Antonio Pinto Junior, do Corpo de Bombeiros do Distrito Federal, no tom original: de si-bemol; e, para canto, em fá, trabalho de Alberto Nepomuceno (Brasil, 1936).

Vários anos mais tarde, em texto publicado em 1996 no *Jornal de Laguna*, Julíbia Jupira, filha do compositor, comentou que o último desejo do músico era que seu corpo fosse levado para Laguna:

[...] meu pai, o compositor Júlio Barreto, autor do hino Farroupilha. Ele, que antes de tudo, pertenceu a esta terra à qual amou e dedicou suas canções. E como homem de grande sensibilidade artística e humana, ao se aproximar da morte, chamou todos os seus filhos e disse: "Sei que vou morrer amanhã. Por favor me prometam que meu corpo será levado para minha querida Laguna". Este seu desejo foi atendido (Barreto de Faria, 1996, p. 2).

COMPOSIÇÕES DE JÚLIO BARRETO

Do período em que Júlio Barreto viveu na cidade de Joinville, constam nos periódicos notícias das seguintes composições: *Hymno da S. M. Guarany*; dobrado *Abdon Batista*; valsa *Fitando Estrellas*. Nos anos de 1915 e 1916, temos notícias da atuação de Júlio Barreto na cidade de Itajaí como advogado e guarda-livros, mas sem deixar de compor: hino *A alma de Annita*; *Hymno ao Bispo*; valsa *Libynha*; valsa *A virgem loura da Allemanha*.

Ainda em 1916, Júlio Barreto retorna à sua cidade natal e participa de uma pequena orquestra que acompanhava o espetáculo da companhia *Los Cosmopolitas*. Neste ano também é publicada a letra de sua composição *Marcha do Tiro 137*. Com data de 6 de fevereiro de 1918, consta no acervo da banda União dos Artistas partes da composição *Blondin Carnavalesco*.

Durante praticamente todo o ano de 1919, foi noticiada a publicação do *Album Musical* de Júlio Barreto, uma coleção de hinos e canções cívicas e patrióticas que ele pretendia distribuir nas escolas catarinenses. Infelizmente, até o momento, não foi possível encontrar nenhum exemplar e, portanto, tampouco se comprovou a materialização deste projeto.

Para além do tal *Album Musical*, 1919 foi um ano de grande destaque para o compositor Júlio Barreto. As seguintes composições foram noticiadas nos jornais no decorrer do ano: *Flor do Campo*; *Lybia*; *Evelino*; *Lybinha*;

Fitando estrelas; Dininha; Eliza; Jupy; Gazolina; Tres de Maio; Torcedoras do Martinelli; Tristezas do Martinelli; Lygia; Recordações de Leonor Ulysséa; Marcha do Recreio; Marcha do Tiro Brasileiro; Marcha dos Escoteiros; Terra de Santa Cruz, letra de João de Oliveira e música de Júlio Barreto; Hymno Escolar, letra de João de Oliveira e música de Júlio Barreto; Os marujos, letra de Lucas Bainha e música de Júlio Barreto; Hymno do Club Lauro Carneiro, letra de Lucas Bainha e música de Júlio Barreto; As flôres, letra de dona Delminda Silveira e música de Júlio Barreto; Hymno à Pátria, letra de Francisco Vianna e música de Júlio Barreto; Hymno Annita Garibaldi, letra de Horacio Nunes e música de Júlio Barreto; Géca-Tatu, letra e música de Júlio Barreto; Hymno Hercílio Luz, com letra do Dr. Hollanda Cavalcanti.

As composições de Júlio Barreto tornam a aparecer nos jornais somente em 1926: o dobrado *A Cidade* e o dobrado *Marfizio Menezes*. Com data de 17 de março de 1927, consta no acervo da banda Carlos Gomes o *Hymno do Mestre*.

No acervo da banda União dos Artistas, consta o dobrado *Giocondo Tasso*, copiado em 11 de janeiro de 1930 em Laguna, por Pery Barreto, filho de Júlio. Também é de 1930 a marcha dedicada ao insigne Sr. Ernesto Lacombe, digno Governador do Sul, escrita em Laguna, em 24 de outubro, que também aparece nos jornais: *A victoria da Alliança Liberal*.

Ainda da década de 1930, estão também no acervo da banda Carlos Gomes as seguintes composições de Barreto: dobrado *Cincoentenario da Carlos Gomes* (24 de abril de 1932); *Marcha da Veronica* (30 de março de 1933); marcha-canção *Rodolfo Luciano* (5 de dezembro de 1935); *Hymno da Loja Maçonica Fraternidade Lagunense*, com letra de José Brasilício de Souza e música de Júlio Barreto (4 de junho de 1936); *Valsa Renezite Marline Rosa* (25 de novembro de 1936).

Também fazem parte do acervo da Carlos Gomes o dobrado *Gratidão*, de 9 de junho de 1941; um arranjo de Júlio Barreto para a *Canção do Aviador*, marcha de Lauro Moreira, com data de 1º de setembro de 1941; e as seguintes composições, sem data: *Hymno João Pessoa*; *Hymno Almirante Lamego*; dobrado *Defeza de Imbituba*; dobrado *Francisco Pestana*.

As últimas composições de Júlio Barreto que aparecem nos jornais de Curitiba, nas décadas de 1930 e 1940, são a marcha-carnavalesca *Batuca Morena* e a marcha cívica *Ideal Trabalhista*. Por fim, consta no acervo da União dos Artistas, com data de 17 de novembro de 1942, o dobrado *Silvio Moreira Filho*.

Dentre as composições citadas anteriormente nos jornais, podemos destacar a parceria de Júlio Barreto com sete outros compositores, em nove músicas suas que tiveram letras de: José Brasilício de Souza – *Hymno da Loja Maçonica Fraternidade Lagunense*; João de Oliveira – *Terra de Santa Cruz* e *Hymno Escolar*; Lucas Bainha – *Os marujos* e *Hymno do Club Lauro Carneiro*; Delminda Silveira – *As flôres*; Francisco Vianna – *Hymno à Pátria*; Horacio Nunes – *Hymno Annita Garibaldi*; e Hollanda Cavalcanti – *Hymno Hercílio Luz*.

Apenas nesta breve compilação, foram elencadas 54 composições e 1 arranjo de Júlio Barreto, sendo ao menos onze hinos, nove dobrados, cinco marchas e quatro valsas. Não foi possível identificar o gênero de todas as composições referenciadas nos periódicos. Sua produção ocorreu essencialmente entre os anos de 1907 e 1946.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa documental contribui para o preenchimento de lacunas historiográficas. Conforme mencionado anteriormente, ainda é muito pequena a quantidade de trabalhos musicológicos em Santa Catarina.

A combinação da pesquisa nos acervos e nos periódicos permite complementar informações. Ainda assim, algumas peças do quebra-cabeça não foram encontradas. Vale mencionar que algumas informações noticiadas nos periódicos não puderam ser confirmadas por outras fontes, como a hipótese de Júlio Barreto ter sido prefeito da cidade de Laguna e ter obtido primeiro lugar no concurso de composições do Hino Farroupilha. Ambas as informações constam em seu obituário.

Através das publicações nos periódicos, foi possível constatar que Júlio Barreto atuou profissionalmente como músico nas cidades catarinenses onde morou – Joinville, Itajaí e Laguna –, bem como na capital paranaense, Curitiba, onde viveu seus últimos anos. Tocava e dava aula de vários instrumentos – sopros, violão e bandolim, além de vender partituras, compor e fazer arranjos.

Além da música, Barreto também atuou como professor de diversas matérias, como jornalista e advogado – um rábula (advogado sem formação), segundo sua filha. Em 1915, quando se casou com Lybia, atuava na cidade de Itajaí como guarda-livros – expressão que costumava ser utilizada no passado para se referir aos contadores.

Na cidade de Joinville, onde viveu pelo menos de 1906 a 1910, atuou junto às bandas *Guarany* e *28 de Setembro*, inclusive fazendo parte da diretoria dessas sociedades. Já nas bandas de Laguna, não constam evidências de sua participação direta, mas foram encontradas, até o momento, quinze composições suas, inclusive em partituras autógrafas, nas sociedades musicais *União dos Artistas* e *Carlos Gomes*.

Quanto às parcerias de Barreto com outros compositores, podemos citar José Brasilício de Souza, João de Oliveira, Lucas Bainha, a escritora Delminda Silveira, Francisco Vianna, Horacio Nunes e Hollanda Cavalcanti.

Apesar das numerosas notícias em 1919 sobre a publicação do *Album Musical* de Júlio Barreto, que seria distribuído nas escolas catarinenses, até o momento não foi encontrado nenhum exemplar, tampouco evidências de sua materialidade.

Entre as composições relacionadas nos jornais pesquisados e o material encontrado nos acervos das bandas lagunenses *União dos Artistas* e *Carlos Gomes*, pode-se afirmar que Júlio Barreto compôs, entre os anos de 1907 e 1946, pelo menos 54 obras, entre valsas, dobrados, hinos e marchas – parte de sua contribuição para a música em Santa Catarina.

REFERÊNCIAS

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SANTA CATARINA. Acervo Iconográfico. **Júlio Barreto**. 1920. 1 fotografia. Disponível em: <https://acervo.arquivopublico.sc.gov.br/index.php/julio-barreto>. Acesso em: 24 mar. 2024.

A CIDADE: Diário da manhã, Laguna, ano 2, n. 466, 12 de novembro de 1926. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/882844/10>. Acesso em: 20 mar. 2024.

A PHENIX, Florianópolis, ano 1, n. 033, 3 de dezembro de 1916. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/883930/252>. Acesso em: 24 mar. 2024.

A TRIBUNA: semanário popular e noticioso, Tubarão, ano 1, n. 4, 23 de janeiro de 1919. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/884243/16>. Acesso em: 22 mar. 2024.

BARRETO DE FARIA, Julíbia Jupira. 320 anos: Laguna no tempo e no coração. **Jornal de Laguna**, Laguna, ano 2, n. 81, p. 2, 26 jul. 1996. Disponível em: <https://hemeroteca2.cultura.sc.gov.br/docreader/898678/1256>. Acesso em: 12 mar. 2024.

BARRETO DE FARIA, Vitória Líbia. **A cigana da casa 13**. Belo Horizonte: Crivo, 2022.

BATISTA, Andrey Garcia. **Frei Bernardino Bortolotti (1896-1966) e a cena musical em Lages**: uma contribuição para a historiografia da música na serra catarinense. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

COMMERCIO DE JOINVILLE, Joinville, ano 2, n. 069, 25 de agosto de 1906. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/886173/131>. Acesso em: 24 mar. 2024.

COMMERCIO DE JOINVILLE, Joinville, ano 2, n. 085, 15 de dezembro de 1906. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/886173/188>. Acesso em: 24 mar. 2024.

COMMERCIO DE JOINVILLE, Joinville, ano 4, n. 158, 16 de maio de 1908. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/886173/451>. Acesso em: 24 mar. 2024.

COMMERCIO DE JOINVILLE, Joinville, ano 4, n. 161, 06 de junho de 1908. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/886173/462>. Acesso em: 24 mar. 2024.

COMMERCIO DE JOINVILLE, Joinville, ano 5, n. 204, 03 de abril de 1909. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/886173/629>. Acesso em: 24 mar. 2024.

COMMERCIO DE JOINVILLE, Joinville, ano 6, n. 257, 02 de abril de 1910. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/886173/845>. Acesso em: 24 mar. 2024.

COMMERCIO DE JOINVILLE, Joinville, ano 6, n. 259, 16 de abril de 1910. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/886173/852>. Acesso em: 24 mar. 2024.

COMMERCIO DE JOINVILLE, Joinville, ano 6, n. 265, 28 de maio de 1910. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/886173/875>. Acesso em: 24 mar. 2024.

DAMACENO, Cristiano. **Ópera Yara de Josef Prantl (1895-1951) e Otto Adolf Nohel (? - 1932):** contribuições para a história cultural de Joinville-SC na década de 1930. 2022. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

D. QUIXOTE, Laguna, ano 1, n. 20, 25 de maio de 1918. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/886882/1>. Acesso em: 20 mar. 2024.

GONÇALVES, Pedro Loch. **Músicos em Desterro na segunda metade do século XIX.** 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Departamento de Música, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

GONÇALVES, Pedro Loch; HOLLER, Marcos Tadeu. A atuação de compositores em Desterro no século XIX. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 5, n. 7, p. 363–371, 2010.

GUTJAHR, Simone. **A música em Desterro (Florianópolis) nos períodos colonial e imperial.** Florianópolis: edição da autora, 2018.

GUTJAHR, Simone; HOLLER, Marcos Tadeu. Um *Te Deum* em Desterro no Século XIX. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 67-77, 2013.

HOLLER, Marcos Tadeu. A música na imprensa em Desterro no séc. XIX. *In*: Congresso Da Associação Nacional De Pesquisa E Pós-Graduação Em Música, 17, São Paulo, 2007. **Anais [...]**. São Paulo: Unesp, 2007. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_MTHoller.pdf

HOLLER, Marcos Tadeu. Fontes sobre a história da música em Desterro. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 3 n. 5, p. 787-797, 2008.

IGREJA CATÓLICA. Registros de Casamento, 1714-1977. Entry for Julio Dacia Barreto and Manoel Luiz Dacia Barreto, 29 de maio de 1915. **FamilySearch**. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QGRT-4L3C>. Acesso em: 29 mar. 2024.

JORNAL DE LAGUNA, Laguna, ano 2, n. 81, p. 2, 26 jul. 1996. Disponível em: <https://hemeroteca2.cultura.sc.gov.br/docreader/898678/1256>. Acesso em: 12 mar. 2024.

MEZZALIRA, José Claudio. **Manoel José de Mello e Virgílio José Godinho**: dois compositores de Lages – estudo a partir de fontes do museu Thiago de Castro. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Departamento de Música, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

O DEMOCRATA, Camboriu, ano 1, n. 3, 1º de fevereiro de 1919. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/885622/14>. Acesso em: 19 mar. 2024.

O DEVER, Laguna, ano 1, n. 37, 2 de março de 1919. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/885690/46>. Acesso em: 19 mar. 2024.

O DEVER, Laguna, ano 1, n. 50, 4 de junho de 1919. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/885690/93>. Acesso em: 19 mar. 2024.

O DEVER, Laguna, ano 1, n. 51, 15 de junho de 1919. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/885690/99>. Acesso em: 19 mar. 2024.

O DEVER, Laguna, ano 1, n. 65, 5 de outubro de 1919. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/885690/154>. Acesso em: 19 mar. 2024.

O DEVER, Laguna, ano 1, n. 76, 28 de dezembro de 1919. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/885690/190>. Acesso em: 19 mar. 2024.

O DIA, Curitiba, ano 14, n. 4101, 19 de janeiro de 1937. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/092932/33159>. Acesso em: 19 mar. 2024.

O DIA, Curitiba, ano 16, n. 4866, 11 de junho de 1939. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/092932/38741>. Acesso em: 19 mar. 2024.

O DIA, Curitiba, ano 23, n. 7014, 10 de agosto de 1946. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/092932/58506>. Acesso em: 19 mar. 2024.

O DIA, Curitiba, ano 27, n. 8663, 27 de março de 1951. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/092932/71745>. Acesso em: 19 mar. 2024.

O ESTADO, Florianópolis, ano 1, n. 12, 27 de maio de 1915. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/098027_01/46. Acesso em: 19 mar. 2024.

O ESTADO, Florianópolis, ano 2, n. 388, 22 de agosto de 1916. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/098027_01/972. Acesso em: 19 mar. 2024.

O ESTADO, Florianópolis, ano 5, n. 1403, 7 de janeiro de 1920. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/098027_02/62. Acesso em: 19 mar. 2024.

O ESTADO, Florianópolis, ano 5, n. 1448, 1º de março de 1920. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/098027_02/431. Acesso em: 19 mar. 2024.

O MALHO, Rio de Janeiro, ano 6, n. 266, 19 de outubro de 1907. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/116300/10213>. Acesso em: 10 mar. 2024.

O MALHO, Rio de Janeiro, ano 15, n. 707, 1º de abril de 1916. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/116300/31731>. Acesso em: 10 mar. 2024.

O MALHO, Rio de Janeiro, ano 15, n. 723, 22 de julho de 1916. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/116300/32406>. Acesso em: 10 mar. 2024.

O PHAROL DE ITAJAHY, Itajahy, ano 12, n. 561, 30 de abril de 1915. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/890332/2525>. Acesso em: 15 mar. 2024.

O PHAROL DE ITAJAHY, Itajahy, ano 12, n. 594, 17 de dezembro de 1915. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/890332/2693>. Acesso em: 15 mar. 2024.

PEREIRA, Tiago. Os estudos sobre a história da música em Santa Catarina: um panorama da produção acadêmica à luz da musicologia. **Orfeu**, v. 5, n. 3, p. 534-577, dez. 2020.

PEREIRA, Tiago. **Pela escuta de Heinz Geyer na “cidade ressoante”**: música e campanha de nacionalização no cotidiano urbano de Blumenau - SC (1921-1945). 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

PIRES FERREIRA, Júlio Córdoba. A música em Desterro/Florianópolis: da colônia aos tempos do rádio. **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 11, p. 39-53, 2011.

POLYANTHÉA: Homenagem a Hercílio Pedro da Luz. Florianópolis, 1919. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/895962/4>. Acesso em: 23 mar. 2024.

REPUBLICA, Florianópolis, ano 1, n. 164, 12 de maio de 1931. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/711497x/32133>. Acesso em: 23 mar. 2024.

REPUBLICA: Órgão do Partido Republicano Catharinense, Florianópolis, ano 15, n. 537, 24 de julho de 1920. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/892319/15625>. Acesso em: 23 mar. 2024.

REPUBLICA: Órgão do Partido Republicano Catharinense, Florianópolis, ano 1, n. 58, 8 de dezembro de 1926. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/711497x/21691>. Acesso em: 23 mar. 2024.

ROSA, Hélio Teixeira da. **Dicionário da música em Santa Catarina**. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 2002.

Eduardo Marcel Vidili

A FESTA DA PENHA NO PÓS-ABOLIÇÃO: CORPORALIDADES E MUSICALIDADES NEGRAS NA CONTESTAÇÃO DE UM ESPAÇO HEGEMÔNICO³

3 *Uma versão preliminar deste texto foi apresentada, oralmente, no evento "7th Biennial Yale Graduate Music Symposium", em fevereiro de 2020, na Universidade de Yale, New Haven, Estados Unidos. A participação nesse evento foi uma das atividades desenvolvidas durante o estágio de doutorado sanduíche realizado na Universidade do Texas em Austin, viabilizada por bolsa de fomento concedida pela Capes via Edital PDSE-2019. Agradeço à professora Lorraine Leu, cujo seminário de pós-graduação "Urban Brazil", que cursei durante minha estadia em Austin, suscitou a pesquisa e as reflexões sobre o assunto aqui discutido, bem como propiciou contato com a maior parte da bibliografia citada.*

SUMÁRIO

Resumo: A Festa da Penha é uma festividade popular católica que ocorre no Rio de Janeiro desde fins do século XVIII e cuja celebração inclui aspectos religiosos e profanos. Este texto aborda transformações em aspectos profanos da dinâmica da festa observadas no período do pós-abolição (1890-1920), época em que era considerada a segunda maior festa popular daquela cidade. A presença cada vez maior de grupos subalternos, compostos em sua maior parte por negros, contrariava as aspirações civilizatórias das classes dominantes, que procuravam disciplinar aqueles indivíduos indesejados por meio do controle de determinadas práticas culturais a eles associadas. Apoiado pelos conceitos de “geografias desviantes” (Leu, 2014) e de “tática” (Certeau, 1998), este estudo analisa notícias de periódicos da época relacionados à festa, reportando a repressão a certas práticas musicais e corporais por parte das autoridades. As tensões entre os grupos sociais são refletidas nessas proibições, para as quais a alegação oficial era a manutenção da ordem, mas que, conforme eu argumento, eram tentativas de disciplinar as presenças daqueles corpos e corporalidades indesejados. Porém, as repressões geravam formas de resistência, legíveis nas táticas populares para contestá-las ou contorná-las. A Festa da Penha constituiu um lócus privilegiado de performance social para grupos negros marginalizados, que instrumentalizavam a música e outras manifestações culturais como forma de afirmar seu direito ao espaço e à visibilidade.

Palavras-chave: Festa da Penha. Geografias Desviantes. Repressão a Práticas Musicais. Corporalidade Negra. Resistência Negra.

INTRODUÇÃO

Em um sábado, 3 de outubro de 1914, o *Jornal do Brasil* publicou uma matéria trazendo as expectativas para o dia seguinte, que seria o primeiro dos quatro domingos dedicados à edição da Festa da Penha daquele ano. O texto informava uma interdição e trazia um questionamento: “Por ordem do Dr. Chefe de Polícia, não serão permitidos o samba e o batuque, que representam dois divertimentos tradicionais na festa da Penha. Por que motivo?”⁴

Na segunda-feira seguinte, o jornal *A Notícia* comentava o efeito provocado por essa proibição no evento ocorrido no dia anterior: “A festa correu com pouca animação e não houve muita alegria, devido às providências da polícia, evitando a dança do maxixe, batuque e samba”⁵

Dois dias depois, o *Jornal do Brasil* era otimista quanto ao desdobramento dessa questão no domingo seguinte, quando ocorreria o segundo dia da festa:

O segundo domingo, indubitavelmente, terá muito mais animação. [...] O Sr. Dr. Francisco Valladares [chefe de polícia] declarou que sua ordem não havia sido bem compreendida. [...] O *Jornal do Brasil*, que há muito vem clamando contra a proibição do samba e do batuque na festa da Penha, folga em registrar que o Chefe de Polícia resolveu restituir a esta tradicional festa a sua nota alegre e vibrante.⁶

De acordo com o relato do *Jornal do Brasil* sobre o último domingo da festa naquele ano, a proibição foi, de fato, revogada. Samba e batuque foram livremente praticados, até mesmo em presença das autoridades:

O arraial estava magnífico, soberbo! Reinava completa alegria. Os romeiros alegres e satisfeitos entregavam-se aos variados divertimentos. Um dia festivo e feliz! Aqui notava-se um samba, ali um batuque [...]. Os amantes do “samba” organizaram um grupo e foram cumprimentar o Delegado e os repórteres quando almoçavam lautamente [...].⁷

4 Festa da Penha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 out. 1914, p. 9.

5 A Festa da Penha. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 05 out. 1914, p. 3.

6 Festa da Penha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 out. 1914, p. 6.

7 Festa da Penha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 out. 1914, p. 4.

Esse tipo de oscilação, entre interdições e tolerâncias a determinadas manifestações de música e dança, caracterizou diversas edições da Festa da Penha no período do pós-abolição, época em que o evento era considerado a segunda maior festa popular do Rio de Janeiro.

O presente texto aborda essas interdições a músicas e danças populares durante o período, bem como os conflitos e negociações decorrentes delas. Meu argumento é que as medidas de controle de práticas sonoro-corporais tinham como objetivo disciplinar as próprias presenças de corpos e corporalidades considerados indesejados na festa – sobretudo, de pessoas negras. As maneiras como esses corpos indesejados insistiam em se manter presentes na celebração, resistindo àquelas interdições por meio de táticas (Certeau, 1998), permitem ler a Festa da Penha como um dos espaços constituintes de uma geografia desviante negra (Leu, 2014) no Rio de Janeiro do pós-abolição.

A fonte principal para este estudo são matérias publicadas em periódicos do Rio de Janeiro ao longo de três décadas, entre 1890 e 1919, acessadas por meio da Hemeroteca Digital Brasileira.⁸ Os textos, quando transcritos, foram adaptados para as normas gramaticais atualmente vigentes; os nomes dos periódicos foram mantidos conforme as grafias originais.

A FESTA DA PENHA NO ESPAÇO E NO TEMPO

A Festa da Penha é uma festividade tradicional do Rio de Janeiro, ligada, em suas origens, à religiosidade portuguesa. A devoção local a Nossa Senhora da Penha de França iniciou-se a partir de um milagre que teria ocorrido no século XVII e ao qual, em agradecimento, um devoto fez erguer, no local do milagre, uma ermida (capela). As romarias à Penha se iniciaram em 1791. Ao longo do tempo, a festa cresceu e se estabeleceu no

8

Portal de periódicos disponibilizado para consulta on-line pela Fundação Biblioteca Nacional desde julho de 2012, o acervo da Hemeroteca Digital é composto por todos os periódicos impressos do século XIX existentes nessa biblioteca, assim como jornais brasileiros do século XX já extintos ou que não circulam mais na forma impressa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>

calendário da cidade do Rio de Janeiro. A antiga ermida foi substituída por uma igreja que é administrada por uma Irmandade, associação que também organiza os eventos ligados a essa devoção. A festa continua sendo celebrada até os dias presentes, ocorrendo nos fins de semana do mês de outubro (Menezes, 2000).

A Igreja de Nossa Senhora da Penha situa-se no bairro da Penha, Zona Norte do Rio de Janeiro, no topo de um penhasco que é acessado por uma escadaria de 365 degraus esculpidos na rocha. A parte mais alta do rochedo é ocupada apenas pela igreja; as partes inferiores, distribuídas em diversos níveis até descer ao nível da rua, constituem o que os periódicos da época chamavam de "arraial", o espaço constitutivo da Festa da Penha, possuindo algumas edificações (como a casa da Irmandade, o coreto, a casa dos romeiros e das promessas) e uma imensa área externa arborizada (Figura 1).

Figura 1 - Fiéis à entrada do arraial da Penha, ao nível da rua, com a igreja no topo do rochedo



Fonte: Fon Fon, Rio de Janeiro, 16 out. 1909, p. 12-13. Hemeroteca Digital Brasileira.

No período do pós-abolição, a festa já tinha bem estabelecidas suas duas dimensões fundamentais, que podem ser classificadas como "sagrada" e "profana", e que eram vivenciadas sem demarcação rígida pelos populares (Soihet, 2008). O âmbito sagrado compreendia as funções

oficiais, como missas solenes e procissões, e as manifestações espontâneas do catolicismo popular, como o pagamento de promessas (por exemplo, a tradicional subida de joelhos da escadaria esculpida na rocha). A dimensão profana incluía atividades oficiais organizadas pela Irmandade, como almoços, concertos da banda de música no coreto, barraquinhas de prendas, e também as atividades populares espontâneas, como piqueniques, barracas de comida, práticas diversas de música e dança.

Desde seus primórdios, quando se tratava de uma romaria estritamente associada à tradição católica portuguesa, a festa já incluía aspectos extra religiosos de sociabilidade, como as comidas e bebidas, dança e música (Menezes, 2000). Porém, as manifestações populares, sobretudo aquelas ligadas à música e dança, sofreriam grandes transformações no período do pós-abolição.

A concorrência de fiéis aumentou muito a partir da década de 1880, graças à expansão do sistema de transporte ferroviário, que facilitou o acesso ao então distante bairro (Facina; Palombini, 2016). Era notório o afluxo cada vez maior de pessoas negras, que, mesmo antes da abolição da escravidão, já constituíam boa parte da população da cidade (Moreira *et al.*, 2006). Elas marcavam suas presenças com barracas de comida (como a comida baiana) e com músicas como batuque, samba e maxixe, acompanhadas das danças correspondentes.

A música popular praticada na Penha ganhou bastante importância durante as décadas do pós-abolição. Em uma época em que ainda não havia rádio no Brasil, a festa passou a funcionar como divulgadora informal de novas composições, que, a depender da receptividade do público, eventualmente fariam sucesso no Carnaval do ano seguinte. No início do século XX, a popularidade da festa já era instrumentalizada para a exploração comercial da música (Moura, 1995). De acordo com Rachel Soihet, que considera a festa como uma *avant-première* do Carnaval, em 1917 foi realizado na Penha o 1º Concurso de Músicas Carnavalescas (Soihet, 2008, p. 51).

As edições anuais da festa eram acompanhadas com grande interesse pela imprensa, que sempre demonstrava ansiedade em relação a dois temas: a oferta e condição geral das linhas de trem e o policiamento.

Nas semanas anteriores a cada edição da festa, eram divulgados os horários extras de composições ferroviárias que buscariam atender à crescente demanda de público. Porém, são recorrentes os relatos de acidentes, às vezes fatais, atribuídos à superlotação e ao descuido e afobação dos fiéis.

Sobre o policiamento, a imprensa destacava o contingente encarregado de manter a ordem, uma vez que eram frequentes os casos de roubo e os conflitos entre populares. Esses eram, até mesmo, naturalizados pelos relatos, como este, de 1892: “como de costume, deram-se vários conflitos, felizmente sem maior importância, e a alegria dos foliões foi perturbada por algumas cabeças quebradas, narizes esmurrados e outros contratempos.”⁹ Ou este, de 1895: “A ordem nem foi alterada, apenas houve algumas cabeças quebradas devido a excessos de bebidas entre aqueles foliões.”¹⁰ Curiosamente, para se referir ao público presente, ambos os textos utilizam a palavra “foliões”, que está no campo lexical associado à diversão, não a um evento religioso. Isso corrobora a grande relevância que o aspecto secular da Festa da Penha, relacionado ao divertimento, já possuía no fim do século XIX.

Essa violência recorrente entrava em choque com os valores buscados pela recém-instalada República brasileira, como os de civilidade e modernidade, inspirados em concepções europeias, sobretudo francesas. O Rio de Janeiro, à época Capital Federal, iria passar nas décadas seguintes por transformações urbanísticas radicais. No início do século XX, a política de remodelação do centro da cidade ficaria conhecida como “era do bota-abaixo”, quando uma quantidade enorme de habitações populares foi demolida (a partir de alegações higienistas) e o traçado das ruas foi reconfigurado, com destaque para a abertura da Avenida Central. “O Rio civiliza-se” era o *slogan* típico da época. As populações negras e pobres foram expulsas para áreas periféricas e para os morros – situação que daria origem às favelas.

Estava em curso, no país, um projeto nacional de branqueamento fundamentado por teorias raciais pseudocientíficas, negando-se uma perspectiva de futuro que incorporasse os negros como cidadãos, como evidenciavam as políticas de incentivo à imigração de brancos europeus para substituir a mão de obra dos outrora escravizados.

9 Festa da Penha. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 24 out. 1892, p. 2.

10 Oitavário da Festa da Penha. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 out. 1895, p. 2.

Havia um interesse oficial, ecoado por intelectuais da época, em depurar o Rio de Janeiro de práticas entendidas como bárbaras e atrasadas, incompatíveis com os valores civilizatórios que se propunha. A Festa da Penha assumiu um simbolismo grande nesse sentido, devido à sua importância crescente no calendário da cidade, e ao desafio que representava a manutenção da ordem e dos bons costumes na festividade. Ela deveria ser “civilizada”.

A programação oficial da edição de 1899 da festa, divulgada pela Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Penha, enquadra-se perfeitamente nesse espírito de época que almejava um modelo europeu de civilidade. Informa o *Jornal do Commercio* que, após uma “brilhante *ouverture*” executada pela orquestra sob a direção do maestro A. de Padua Monteiro, teria início a missa solene, celebrada pelo Reverendíssimo Vigário, auxiliado por “distintos sacerdotes”. A missa seria repleta de peças musicais em latim (*Credo, Domine Deus, Ave Maria, Te Deum* etc.), interpretadas por barítonos, tenores e “Excelentíssimas Senhoras”. Após a missa, uma “excelente banda de música” tocaria na casa dos romeiros, seguida de um “leilão de ricas prendas e joias para esse fim ofertadas à Virgem Senhora da Penha”¹¹

Porém, nem sempre o espaço concebido corresponde ao espaço que, de fato, é vivido (Lefebvre, 1991). Fora desse âmbito oficial (“distinto”, europeu) da celebração, o quadro era completamente diferente. No arraial, conforme mencionado, eram frequentes os conflitos violentos, potencializados pelo consumo excessivo de álcool – este, já tão característico da festa, que cronistas do período o citam como uma de suas “tradições”, sobretudo quando se tratava do vinho consumido por meio de chifres.¹² As práticas sonoras e corporais eram também muito diversas daquelas legitimadas pelas elites: periódicos da época citam abundantemente sambas e batuques, além de maxixes e choros. Todos esses aspectos – bebedeiras, comilança, músicas e danças – eram, de modo geral, vistos pelas elites e intelectuais como obscenos e atentatórios à moral, devendo, portanto, ser depurados.

11 Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Penha. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 27 set. 1899, p. 7.

12 *Eu sei tudo*, n. 29, out. 1919, p. 1-2.

Porém, se o consumo de álcool podia ser apontado como potencializador dos conflitos, não era ele o objeto maior de preocupação das autoridades, mas sim as práticas musicais associadas às populações negras, sob a alegação de que eram elas a grande ameaça à ordem. Era incerto, a cada ano, se essas manifestações seriam proibidas ou toleradas – medidas que dependiam tanto do padre que estivesse à frente da Igreja naquele momento, quanto do chefe de polícia em exercício (Soihet, 2008).

Havia uma campanha contra sambas e batuques, como sugere este texto: “Franqueadas as danças ao ar livre, não houve a menor alteração da ordem, desmentindo-se portanto os tais boatos espalhados pelos terroristas [sic] de que a permissão de tais danças seria transformar a Penha em um mar de sangue”³. Este exemplo, colhido no *Jornal do Brasil* de 1916, é bem eloquente em demonstrar como era disseminada (e exagerada) a noção de que a prática sonora e corporal de sambas, batuques e afins constituía o grande desencadeador de convulsão social na festa. O periódico contesta essa noção, testemunhando que tudo transcorreria pacificamente.

No presente texto, examinaremos algumas formas pelas quais os corpos negros insistiram em ocupar esse território, não obstante as repressões. Como ponto de partida para essa análise, argumentarei que a Festa da Penha no pós-abolição pode ser entendida como um território negro em meio a um território hegemônico branco – como propõe Lorraine Leu (2014), uma “geografia desviante negra”. Conforme Lefebvre (1991, p. 26), o espaço, meio de produção, é também um meio de controle e dominação. No entanto, as forças políticas que engendram esse espaço falham em sua tentativa de dominá-lo completamente.

A FESTA DA PENHA COMO GEOGRAFIA DESVIANTE NEGRA

O presente texto tem muitos pontos de contato com o de Soihet (2008), que analisa a “dialética dominação/resistência” da Festa da Penha no pós-abolição a partir da ótica da História Cultural, e que também faz

ampla utilização de periódicos da época como fontes primárias. A autora não ignora a motivação racial por trás das proibições a músicas e danças, mas não é esse o foco de seu estudo. As análises aqui desenvolvidas enfatizam os vieses de raça e corporalidade, procurando ler a Festa da Penha no pós-abolição como a construção de uma espacialidade negra dentro de um espaço hegemônico branco. A partir disso, é possível compreender com mais propriedade as motivações da produção de proibições por parte da elite. Como já questionava o *Jornal do Brasil* na primeira matéria mencionada no presente texto: por que motivo samba e batuque não eram permitidos?

Um território urbano, conforme Raquel Rolnik, é um “espaço vivido, obra coletiva construída peça a peça por um certo grupo social” (1989, p. 30). É importante ressaltar que quando se fala, aqui, de espacialidades negras, não se trata de reputar tais espaços como exclusivamente negros. Como aponta a autora, desde os tempos da escravidão, os territórios negros interseccionavam raça e classe, misturando pessoas pobres de variados grupos étnicos. Essa observação é pertinente a sucessivos períodos da história brasileira, como observa João Costa Vargas, citando dados de 2010 do IBGE: nos dez bairros mais pobres do Rio de Janeiro, a população relativa de pretos e pardos era 17% superior à média da cidade. Portanto, pretos e pardos são super-representados nas áreas de privação econômica, o que evidencia, segundo o autor, a inter-relação entre raça, classe social e território (Vargas, 2013, p. 281).

Lorraine Leu (2014) sustenta que raça e classe estão interligadas nas relações de poder e subordinação. Não se pode analisar as lógicas de classe no Brasil, em qualquer época, sem levar em consideração as dinâmicas da racialização. Os sujeitos dominados são produzidos não apenas por sua classe, mas também por sua raça. Portanto, raça tem que ser compreendida como princípio estruturador, tanto dos esforços oficiais para organizar o espaço, quanto das formas alternativas de produzi-lo.

Leu chama de “geografias desviantes negras” (*deviant black geographies*) as ocupações efêmeras, porém persistentes, por parte das populações negras, de territórios tidos ou conceituados como brancos, observadas no período da Primeira República (1889-1930) no Rio de Janeiro. Naquela época, como já mencionado, havia um esforço em erradicar a presença

negra do centro da cidade (e também, pode-se acrescentar, em suprimi-la das representações da cidade e da própria Nação).

Colocadas em prática sobretudo por meio de expressões culturais, essas geografias desviantes, ao mesmo tempo em que contradiziam as geografias “tradicionais” brancas e eurocêtricas, conseguiam encontrar formas de inserção e articulação. Portanto, os espaços produzidos por tais práticas culturais eram desafiadores, uma vez que foram capazes de criar significados e espacialidades que se chocavam contra aqueles sancionados pelos grupos sociais hegemônicos (Leu, 2014, p. 179-180).

Para Lefebvre (1991), a prática social do espaço pressupõe o uso do corpo. Logo, para compreender essas práticas culturais que desafiavam espaços hegemônicos, criando geografias negras alternativas, é fundamental considerar a importância do corpo. Rolnik (1989, p. 30) afirma que, desde a época da senzala, quando o negro escravizado era trazido ao Brasil “despossuído de qualquer bem ou artefato”, o corpo foi um dos suportes mais sólidos de seu repertório cultural – ainda que, na condição de escravizado, o negro não fosse o proprietário desse corpo, mas apenas seu “portador”. Por meio do corpo, o negro afirmava sua ligação comunitária e transmitia a memória de seu grupo. Dessa forma, o corpo representa um suporte por meio do qual essa memória coletiva é atualizada pela performance.

Suzel Reily (2014) aponta que o corpo constitui um lugar de contestação da memória social hegemônica – esta entendida, a partir de Connerton (1989), como um repertório de imagens do passado que um grupo opta por preservar, sendo uma força conservadora e fundamental para a sustentação do *status quo*. Para Reily, o corpo é um lugar de construção de contra-memória, e contextos envolvendo música e dança são particularmente eficazes na performance de memórias (e, portanto, narrativas) contestatórias, desviantes. A autora observa que os afrodescendentes no Brasil oferecem exemplos particularmente ricos de formas ritualizadas de incorporação de memórias sociais anti-hegemônicas (2014, p. 11).

A presença negra na Festa da Penha é documentada por meio de fotos, como esta, publicada em 1910, que mostra mulheres, homens e crianças junto à barraca de comidas Sultana da Bahia (Figura 2). Todas as pessoas parecem bem à vontade; algumas estão sentadas no gramado. As mulheres usam saias longas e algumas têm um colar de flores. Nas mãos de alguns homens e no chão, veem-se garrafas de bebidas.

Figura 2 - Grupo de pessoas em frente à barraca de comida Sultana da Bahia



Fonte: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1910, p. 41. Hemeroteca Digital Brasileira.

As barracas de comida baiana recebem certo destaque na literatura sobre a festa (Moura, 1995; Soihet, 2008). Funcionavam como um polo de sociabilidade para grupos de negros, que, eventualmente, ali organizavam um samba para depois percorrer o arraial cantando, como relata o *Jornal do Brasil* em 1916.¹⁴ A foto a seguir, de 1913, mostra um grupo de homens negros em movimento, fazendo música. Um deles traz um pandeiro na mão, outro bate palmas (Figura 3).

Figura 3 - Grupo de homens caminha pela Festa da Penha fazendo música



Fonte: O Malho, Rio de Janeiro, 25 out. 1913, p. 2. Hemeroteca Digital Brasileira.

Compare-se essas pessoas com o chefe de polícia, membros da Irmandade da Penha e representantes da imprensa, retratados nesta foto de 1911 (Figura 4). Todos eles são homens, “distintos”, brancos, vestidos em seus trajes de gala. Autoridades religiosas e seculares, produtoras de normas de controle e/ou de discursos sobre os populares retratados nas fotos anteriores. Como esses homens olhavam para aquela presença negra que se reunia e se movimentava pelo espaço da festa?

Figura 4 - Autoridades religiosas e seculares na Festa da Penha



Fonte: Revista da Semana, Rio de Janeiro, 11 out. 1913, p. 19. Hemeroteca Digital Brasileira.

O olhar é colonizador. Como afirma Judith Butler, “o campo visual não é neutro à questão de raça; é por si só uma formação racial, uma episteme, hegemônica e violenta” (1993 *apud* Leu, 2022, p. 224). A construção racializada do corpo negro, por parte da ordem hegemônica branca, se constitui pelo olhar, que, muitas vezes, é transposto para a forma do discurso escrito.

Algumas matérias da imprensa no período em estudo evidenciam as construções raciais estereotipadas daqueles corpos que circulavam, dançavam e faziam música na Festa da Penha. Em 1899, um cronista descreve a presença de grupos que eram “verdadeiros cordões carnavalescos, inteiramente semelhantes aos que nos atordoam nos dias de carnaval. [...] Os foliões eram na sua maioria *gente de cor, vestida de um modo pitoresco e disparatado*” (grifo meu).¹⁵ Outro texto, de 1911, informa que “à frente de uma barraca um *grupo de pretas descalças* cantava e dançava batendo palmas e *sacudindo o corpo desengonçadamente*” (grifos meus).¹⁶

A revelação mais contundente do tipo de construção racista das corporalidades negras na Festa da Penha provém de uma matéria, publicada em 1919, na revista *Eu Sei Tudo*.¹⁷ No texto, não assinado, o autor lamenta que “a Festa da Penha transforma-se a olhos vistos”, pois ela, até quinze ou vinte anos antes, “era a festa dos portugueses modestos, trabalhadores”. Se esses portugueses ainda se fazem presentes, de acordo com o autor, passaram a ser minoria, pois “desaparecem na multidão de capadócios [malandros] brasileiros, que adotaram a festa e, adotando-a, deram-lhe outro caráter [...]”; impuseram-lhe o *pitoresco gingado* e desordeiro do popular carioca” (grifo meu).

Aqui, já transparece um aspecto que incomoda fortemente o autor: a corporalidade daqueles que ele chama de capadócios, cujo “pitoresco gingado” indica a transformação que ele não aceita e que, segundo ele, é perceptível a “olhos vistos”. Ele prossegue: se a romaria, vinte ou trinta anos antes, “era feita quase exclusivamente por famílias”, agora predomina,

15 A Festa da Penha. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 02 out. 1899, p. 2.

16 **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 19 out. 1911. *Apud* Soihet, 2008, p. 30.

17 **Eu sei tudo**, n. 29, out. 1919, p. 1-2.

no arraial, “uma legião de meretrizes das mais reles, seminuas, ostentando o mais possível, a *plástica escura*; bulhentas [agressivas] e acanalhadas [desavergonhadas], *no andar, na voz, nos gestos*” (grifos meus).

Neste ponto, fica explícito o que mais incomoda o autor: a cor daqueles corpos e a maneira como eles agem no espaço; ou seja, a linguagem daqueles corpos. Quanto à menção à tal “legião de meretrizes”, não foi localizado qualquer relato sobre ocorrência de prostituição no espaço da festa na pesquisa realizada em periódicos, tampouco na literatura consultada. Isso leva à conclusão de que o autor atribui o termo para desqualificar aquelas mulheres que, para seu escândalo, ostentam (e não escondem, como ele preferiria) sua pele escura, e cuja linguagem corporal, para ele, configura falta de vergonha, obscenidade, agressão.

Como observa Raquel Rolnik, a marginalidade do negro é associada a um conjunto de gestos corporais. Para a comunidade negra, a linguagem corporal é um elo, um elemento de sustentação codificada desta comunidade. Já para a classe dominante branca, o modo e a frequência com que se dança e requebra publicamente desafia os padrões morais (Rolnik, 1989, p. 35). O distanciamento entre corpos, imposto pelo padrão de comportamento burguês, era confrontado pela liberdade corporal característica de culturas negras (Rolnik, 1999 *apud* Ramos, 2007).

Ao final dessa mesma matéria jornalística, o autor conecta aqueles corpos que despreza (reduzidos a capadócios e meretrizes) às suas práticas de música e dança, que também seriam reprováveis: “O que se vê por toda parte é o violão e o que mais se dança é o maxixe, que ali, com capadócios e hetairas [prostitutas] de carapinha, desce à mais torpe abjeção”. Aqui, aparece mais um indexador dos aspectos que incomodam o autor: a carapinha, tipo de cabelo enrolado, também chamado de pixaim.

João Costa Vargas afirma que a presença negra em público, assertiva e autônoma, é desafiadora, portanto, indesejada: ela é ruído (Vargas, 2016, p. 9). Esse último termo, metafórico, ganhava também sentido literal quando se proibia sambas e batuques na Festa da Penha. Afinal, não se tratava de depurar somente o espaço sonoro, mas o próprio espaço físico, livrando-o daqueles corpos – e corporalidades – inadequados para o projeto hegemônico da Nação.

A RESISTÊNCIA NEGRA: TÁTICAS

Ana Lucia Araujo (2012) aponta que, na década de 1990, consolidou-se uma importante ação afirmativa por parte do movimento negro brasileiro: a celebração do aniversário de morte de Zumbi, líder do histórico quilombo dos Palmares, a maior e mais longeva comunidade de escravizados fugitivos, estabelecida ainda durante o Brasil colonial. Zumbi, argumenta a autora, acabaria corporificando a memória pública da resistência dos escravizados ao cativeiro. A partir das ações do movimento negro, as celebrações do dia da morte de Zumbi acabariam por substituir as do dia da assinatura da Lei Áurea, que aboliu oficialmente a escravidão no Brasil. Isso significa uma mudança no foco narrativo do assunto: afro-brasileiros são representados como homens e mulheres que lutaram por sua libertação, e não mais como vítimas passivas que receberam sua liberdade como um presente da princesa que assinou aquela lei (Araujo, 2012, p. 98).

Se a Festa da Penha constituiu uma geografia desviante negra, essa condição somente se sustentou ao longo dos anos graças às diversas formas de resistência popular às repressões de práticas de música e dança, que, conforme argumentado, tinham como alvo a própria corporalidade negra. Para analisar eventos ocorridos em edições da festa que sinalizam essas formas de resistência, utilizaremos o conceito de “tática” de Michel de Certeau (1998).

Certeau estabelece distinção entre tática e estratégia, ambas conectadas à noção de lugar. A estratégia é atributo do poder dominante, da autoridade. Ela se manifesta fisicamente, ocupando um lugar autônomo, do qual exerce controle por meio da vigilância ou “prática panóptica”. Esse espaço físico é articulado por “lugares teóricos” - sistemas e discursos. Uma vez que mobiliza uma quantidade grande de recursos e investimentos, a estratégia é pouco flexível e ágil.

A tática, por sua vez, é a “arte do fraco”, ou seja, é adotada por quem não detém o poder. Ela confronta a estratégia dominante com o intuito de burlá-la. Tem por lugar o espaço adversário, controlado pelo poder, atuando

"dentro do campo de visão do inimigo". É caracterizada pela astúcia, pela utilização de falhas pontuais que conjunturas particulares, eventualmente, abrem na "vigilância do poder proprietário". Por atuar de acordo com cada situação, a tática não se caracteriza por planejamento prévio: de caráter espontâneo, ela surpreende, podendo operar rapidamente, "golpe por golpe, lance por lance" (Certeau, 1989, p. 97-102).

Veremos alguns relatos de jornais sobre a Festa da Penha no início do século XX em que transparece o emprego de táticas populares contra a repressão a formas de música e dança.

Em 1904, um soldado de polícia tentou levar preso "um indivíduo que estava tocando violão, e que não tinha outro crime. Opuseram-se à injustiça alguns homens do povo e o soldado viu-se obrigado a pedir socorro".¹⁸

Aqui, temos a tática do confronto aberto. Um policial foi pressionado pelos populares a desistir de levar preso um homem que apenas tocava violão. A redação do texto não deixa claro de que forma isto ocorreu, mas é provável que o policial tenha sido cercado e ameaçado pelos populares, que acusaram a injustiça. O texto também não menciona se a prisão se efetuou, mas tudo indica que não: segundo o relato, no desdobramento da situação, após o soldado pedir reforços, acudiram ao local a força policial e também um regimento de cavalaria do Exército. Ocorreu um incidente entre as duas forças, resultando em um soldado ferido a sabre (espada).

Situações deste tipo aconteciam com frequência. Devido à ansiedade das elites pela manutenção da ordem na festa, não somente a polícia era solicitada, mas também regimentos de outras instituições, como Exército, Marinha e Corpo de Bombeiros. Paradoxalmente, essas forças, muitas vezes, eram responsáveis pelo surgimento dos conflitos que supostamente deveriam evitar, "devido às rivalidades entre elas e aos excessos que cometiam" (Soihet, 2008, p. 36).

Outro tipo de contestação popular, mais sutil e criativa, é observada em 1908. Irritados com a determinação do chefe de polícia, Dr. Mello

Tamborim,¹⁹ de que a prática dos sambas fosse vigiada pelos praças da polícia “para não haver desordem”, os “sambeiros [sic] vingaram-se”, cantando:

Já estou zangado,
Não sei pra que vim.
Estou amolado
Com “seu” Tamborim...²⁰

O improviso de letras de sambas com finalidades políticas não era utilizado somente como forma de enfrentamento, como nesse caso. Havia ocasiões em que os sambistas improvisavam letras para mostrar sua satisfação com autoridades, afirmando uma espécie de aliança pública com elas. Em 1916, um grupo ligado à barraca de comidas “O macaco é outro”, comandada pela famosa Tia Ciata, importante líder da comunidade baiana migrada ao Rio de Janeiro,²¹ enaltece o chefe de polícia, Aurelino Leal, que “permitiu que os romeiros se divertissem à vontade”. Em frente à barraca, os sambistas cantaram:

O Doutor Chefe de Polícia
Mandou me chamar
Só para me dizer
Que já se pode sambar.
Samba, minha gente
Aqui neste arraial
Vamos dar o nosso viva
Ao Dr. Aurelino Leal.²²

Esta letra é particularmente interessante por ser uma paródia daquele que viria a ser o primeiro samba de sucesso da fonografia brasileira, *Pelo Telefone* (lançado no Carnaval do ano seguinte, 1917). Seus autores são Mauro de Almeida e Donga, o qual solicitou o registro da música no mês seguinte à publicação da matéria mencionada acima. Essa autoria seria contestada pelo referido grupo de baianos reunidos em torno de Tia Ciata,

- 19 Por irônica coincidência, tamborim é também o nome do pequeno tambor característico do samba carioca.
20 A Festa da Penha. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 12 out. 1908, p. 3.
21 A respeito de Tia Ciata, e da importância da comunidade baiana migrada ao Rio para o desenvolvimento do samba carioca, cf. Moura (1995).
22 A Festa da Penha. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 out. 1916, p. 6.

que alegavam que a composição era de autoria coletiva. A primeira versão conhecida da letra da canção (que sofreria modificações no momento de sua primeira gravação) dizia: "O chefe da polícia pelo telefone mandou avisar/ Que na Carioca tem uma roleta para se jogar". Esse "chefe da polícia" era o Dr. Aurelino Leal, o mesmo que o grupo de baianos elogia na paródia cantada durante a Festa da Penha (cf. Moura, 1995, p. 116-127).

Outro exemplo de letra de samba improvisada para demonstrar contentamento é registrado em 1914. Naquele ano, ocorreu a edição da festa referenciada na introdução do presente texto, em que o *Jornal do Brasil*, após questionar o motivo das interdições a algumas práticas de música e dança, declarou que "há muito vem clamando contra a proibição do samba e do batuque na Festa da Penha."²³ Quando, enfim, a proibição foi revogada, assim cantaram os sambistas, segundo o mesmo jornal:

Vamos dançar, vamos folgar,
O prazer nisto se resume
Viva o "Jornal do Brasil"
Viva também o "Vagalume"²⁴

Francisco Guimarães, o Vagalume, era um conhecido cronista e grande entusiasta das pequenas sociedades carnavalescas, das quais era também participante. Eduardo Coutinho considera que sua atuação na imprensa o constituiu em "um mediador empenhado em legitimar e dar visibilidade às manifestações populares, tratando de moldar uma cultura popular passível de ser aceita pelas elites" (2006, p. 96). Já o *Jornal do Brasil*, veículo para o qual Vagalume escrevia àquela época, posicionou-se, em diversas ocasiões, em defesa das práticas populares. Os sambistas, ao improvisarem os versos citados, afirmam publicamente sua aliança com o jornalista e o jornal que os defendiam; o próprio jornal demonstra sua aprovação, ao publicar a letra em seu relato sobre a festa.

A postura do *Jornal do Brasil* era compartilhada por outros veículos da época. O *Correio da Manhã*, em 1910, denunciou de maneira contundente as violentas ações policiais na festa ("o que se fez ontem na Penha não foi

23 Festa da Penha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 out. 1914, p. 6.

24 Festa da Penha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 out. 1914, p. 4.

policar, foi despolicar [sic]”), e fez um apelo às autoridades: “O que pedimos é compostura, é respeito aos direitos do cidadão.”²⁵ *A Imprensa*, em 1909, registrou com simpatia os sambas e batuques praticados, nos quais “o pessoal portou-se dignamente”,²⁶ e, em 1911, mandou ao chefe de polícia o seguinte recado: “o único culpado dos conflitos e desordens na Penha é o ‘álcool’ e não os divertimentos dos rapazes dos Ranchos e Grupos Carnavalescos, que ali vão dar a nota alegre dos festejos.”²⁷

A visão desses periódicos contrabalançava aquela adotada pelos “segmentos dominantes”, nos quais se observa “uma tendência majoritária disposta a suprimir esse tipo de manifestação considerada atrasada e vulgar” (Soihet, 2008, p. 48). As posturas conflitantes entre veículos de imprensa a respeito das músicas e danças demonstram que a Festa da Penha constituiu também, dentre várias outras coisas, uma disputa de narrativas.

Conforme Certeau (1998), a tática opera de surpresa, aproveitando brechas em conjunturas particulares. Finalizando os exemplos de táticas populares com fins de resistência, observados nos periódicos, houve duas edições da festa em que, embora sambas e batuques fossem tolerados, os instrumentos musicais eram confiscados. Os populares não desistiram, fazendo música da maneira que era possível. Em 1908: “Como os pandeiros estavam sendo apreendidos à entrada do arraial, os amantes do samba arranjaram garrafas, nas quais batiam com pedaços de pau.”²⁸ Em 1912: dançou-se o samba “acompanhado com as palmas das mãos, porque os pandeiros e os instrumentos próprios a polícia tinha proibido.”²⁹

Na falta de instrumentos musicais para marcar o ritmo da dança, utilizou-se as palmas das mãos. Na privação dos artefatos, o corpo foi, ele próprio, o instrumento usado para operacionalizar a transmissão de sua memória cultural, em uma prática inventiva e afirmativa.

25 O segundo domingo da romaria da Penha teve uma concorrência de mais de vinte mil pessoas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10 out. 1910, p. 3.

26 Penha! **A Imprensa**, Rio de Janeiro, 11 out. 1909, p. 3.

27 Penha! **A Imprensa**, Rio de Janeiro, 01 out. 1911, p. 4.

28 A Festa da Penha. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 05 out. 1908, p. 2.

29 Festa da Penha. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 14 out. 1912, p. 2.

As táticas populares examinadas enfatizam aquilo que Lorraine Leu aponta: uma característica fundamental das geografias desviantes negras era sua capacidade criativa e contínua de inventar e adaptar práticas espaciais, que “persistentemente introduziram corpos e subjetividades afrodescendentes em espaços proibidos” (2014, p. 180).

ANTECEDENTES HISTÓRICOS: ESCRAVIZADOS URBANOS NO RIO DE JANEIRO E NA BAHIA

Relatos de dois historiadores, que examinaremos a seguir, evidenciam que as repressões e táticas de resistência, observadas no contexto da Festa da Penha, ecoam situações vividas por escravizados da cidade do Rio de Janeiro e da Bahia durante a primeira metade do século XIX.

Mary Karasch (1987) traz alguns exemplos vividos por escravizados urbanos na cidade do Rio de Janeiro. Em 1833, um juiz de paz da cidade requisitou que os escravizados da cidade fossem proibidos de tocar tambores; a partir daí, quando isso ocorria, a polícia passou a prendê-los. Um caso desse tipo ocorreu em 1849, com a prisão de mais de 200 negros. Para evitar riscos, seus companheiros passaram a “usar quase qualquer objeto próximo como instrumento de percussão, como pedaços de cerâmica e ferro, conchas, pedras, latas e pedaços de madeira” (Karasch, 1987, p. 233, tradução minha).³⁰ Em outra situação que também revela o uso de artefatos para fins musicais, trabalhadores brancos e negros comemoraram a elevação das primeiras vigas de uma construção percutindo com pés-de-cabra e martelos nas tábuas e vigas (Karasch, 1987, p. 233).

A prática dos escravizados de bater ritmos nas palmas da mão para acompanhar danças era comum, independentemente de haver, ou não, a presença de tambores, conforme relataram pintores europeus que viveram por alguns anos no Rio de Janeiro, como Rugendas e Debret (Karasch, 1987, p. 233).

30

No original: “other slaves used almost any nearby object for a percussion instrument, such as pieces of pottery and iron, seashells, stones, tins, and pieces of wood”.

Karasch também comenta, naquele contexto, a proibição à dança do batuque, que podia ocasionar a prisão de negros. No entanto, “a polícia, frequentemente, encontrava resistência armada quando tentava interromper uma dança” (Karasch, 1987, p. 243, tradução minha).³¹

Em seu estudo sobre os sentidos políticos dos festejos de escravizados da primeira metade do século XIX na Bahia, João José Reis afirma que o “caráter polimorfo e polissêmico da festa negra confundia os responsáveis por seu controle”, causando temores de que a festa pudesse insuflar rebeliões negras, comuns naquele local e período (Reis, 2002, p. 101). Esse entendimento não era unânime, uma vez que alguns poderosos viam essas festas como instrumento de diminuição da tensão social naquela sociedade escravocrata. Já os negros “precisaram negociar concessões ou desafiar a soberba dos detentores de pequenos e grandes poderes” (Reis, 2002, p. 102); uma vez que a festa era atividade constante do tempo livre do escravizado, “o esforço deste pela sua preservação e ampliação representou um componente importante da resistência escrava” (Reis, 2002, p. 113).

Reis traz, como exemplo de tal resistência, um confronto entre escravizados da Vila de Santo Amaro, que celebravam o Natal de 1808 “à moda africana”, e Ignacio dos Santos, padre do local, que os pressionou a interromper aquelas danças que, em sua visão, contrariavam o “modo cristão” de celebrar a festa. Segundo relato da época, o esforço do padre foi “inútil, pois os ditos pretos não o atenderam, respondendo-lhe com palavras menos decentes, e que afinal lhe disseram que seus senhores tinham toda semana para se divertirem, e que eles tinham nela um só dia, e que se retirasse” (*apud* Reis, 2002, p. 107).

De acordo com Reis, o maior exemplo de reivindicação do direito à festa, na história da escravidão baiana, ocorreu ainda no fim do século XVIII, em uma rebelião em um engenho de Ilhéus:

No extraordinário documento que os rebeldes escreveram a título de “tratado de paz”, após fazerem longa lista de reivindicações sobre condições de trabalho no engenho, eles terminaram com a seguinte reivindicação: “Poderemos brincar, folgar, e cantar em todos os tempos que quisermos sem que nos impeça e nem seja preciso licença” (Reis, 2002, p. 113).

O potencial subversivo dos batuques e danças dos negros era temido por autoridades como o Conde da Ponte, governador da Bahia no início do século XIX. Em 1807, ele chegou a afirmar que os negros “odiavam os senhores” que oprimiam os batuques, “até ameaçando-os com a morte” (*apud* Reis, 2002, p. 108).

A famosa revolta dos malês, ocorrida no início de 1835 em Salvador, coincidiu com um fim de semana de festas do Senhor do Bonfim, em que os escravizados estavam de folga. Isso, somado ao fato de os revoltosos terem saído às ruas tocando tambores, fez com que se fortalecesse a associação, por parte das classes dominantes, entre as festas e musicalidades negras e as insurreições, levando, por parte das posturas municipais e editais da polícia, a uma série de proibições aos batuques. Alguns proprietários de escravizados, no entanto, não aderiram a esse alarmismo, lidando de outra maneira com a situação: “Apesar da revolta [dos malês] acontecida havia pouco em Salvador, o senhor daquele engenho [em Cachoeira, no Recôncavo Baiano] confiava que era melhor deixar seus escravos batucarem em dias de folga, como já era costume, do que provocá-los tirando-lhes este direito” (Reis, 2002, p. 117). Muitas vezes, os donos de escravizados acabavam por acobertá-los em certas situações, como quando eles não obedeciam ao toque noturno de recolher (instituído pela polícia também em 1835), chegando esses proprietários até mesmo a confrontar os agentes da lei. Reis interpreta isso como “o resultado de conquistas dos escravos em suas negociações cotidianas com senhores desejosos de um sono tranquilo” (Reis, 2002, p. 120).

Interessantemente, uma matéria de periódico local indica que a questão tinha significações para além do temor de que os tambores prenunciasssem, ou insuflassem, os sentimentos de revolta dos escravizados. Em 1841, o *Correio Mercantil* deplorava a presença de grupos de negros espalhados pela cidade de Salvador, durante os oito dias de celebrações da coroação de Pedro II – um desses grupos, na praça da Piedade, reuniu “mais de 500 negros”. O texto do jornal fala nos “multiplicados batuques que em todas as praças e lugares públicos, de dia, e às vezes até alta noite, feriam as vistas e as pobres orelhas dos que dispunham a gozar belas festas”. Note-se que a queixa do periódico não diz respeito somente ao elemento sonoro, mas à presença pura e simples de negros que “feriam as vistas” daquele que, em outro trecho do texto, é chamado de “pacífico habitante”

e que, “horrorizado”, tem de “apressar o passo e ganhar a casa” (Reis, 2002, p. 124-5). Ou seja, a questão também dizia respeito a uma disputa pelo espaço público e pelo direito à visibilidade. A presença negra, sonora e corporal, era vista como uma ameaça ruidosa ao “pacífico habitante” escravista – um *ethos* que, conforme examinamos, permaneceu defendido por várias vezes durante a Festa da Penha no pós-abolição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo procurou ler a Festa da Penha, no período do pós-abolição, como uma geografia desviante negra na cidade do Rio de Janeiro. Um território negro efêmero, presente ao longo de várias edições anuais da festa, buscando se articular em meio a um espaço concebido como branco e resistindo às tentativas de depuração.

O espaço é vivido, ocupado e praticado por meio do corpo, que possui grande importância como lugar de performance e articulação do repertório cultural. Argumentei que a corporalidade negra, visível e ostensiva na ocupação do espaço, era a grande razão por trás das proibições de práticas de música e dança determinadas em várias edições da Festa da Penha.

Essas interdições eram enfrentadas por meio de táticas diversas. Uma delas era o enfrentamento, puro e simples, aos agentes de repressão. Porém, por várias vezes, essas táticas foram operadas por meio de modificações criativas nas formas, visíveis e audíveis, que música e dança assumiam: improviso de letras de canções, com finalidade tanto de contestação quanto de publicização de alianças com autoridades ou veículos de comunicação; contorno à proibição do uso de instrumentos, por meio do uso improvisado de artefatos para fins sonoros, ou pelo uso do próprio corpo para esses fins.

Como observa Lorraine Leu (2014), nas geografias negras moldaram-se formas e noções que, posteriormente, foram incorporadas àquilo que passou a ser entendido como cultura brasileira. Se, por um lado, elas resultaram em apropriações, por parte das narrativas oficiais, que procuraram atenuar a presença e importância da contribuição negra, por outro, há de se

ressaltar a persistência dessas geografias ao longo do tempo. A insistência de pessoas e comunidades negras em se fazerem presentes em território hostil evidencia que elas, por óbvio, não aceitam menos que sua visibilidade. Ocupando o espaço, com seus corpos e modos de ser e de fazer, elas legitimamente reivindicaram, como ainda reivindicam, sua cidadania – o direito à pólis –, que não pode ser, como jamais poderia ter sido, interditada.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Ana Lucia. Zumbi and the Voices of the Emergent Public Memory of Slavery and Resistance in Brazil. **Comparativ**, v. 22, n. 2, p. 95-111, 2012.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- CONNERTON, Paul. **How societies remember**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Os cronistas de Momo**: imprensa e carnaval na Primeira República. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- FACINA, Adriana; PALOMBINI, Carlos. 2016. O Patrão e a Padroeira: festas populares, criminalização e sobrevivências na Penha, Rio de Janeiro. *In*: MATTOS, Hebe (ed.). **História oral e comunidade**: reparações e culturas negras. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 113-137.
- HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>
- LEFEBVRE, Henri. **The Production of Space**. Oxford: Blackwell, 1991.
- KARASCH, Mary C. **Slave life in Rio de Janeiro 1808-1850**. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- LEU, Lorraine. Deviant geographies: black spaces of cultural expression in early 20th century Rio de Janeiro. **Journal of Latin American and Caribbean Ethnicities**, v. 9, n. 2, p. 177-194, 2014.
- LEU, Lorraine. Raza, género, y visualidad en Brasil. *In*: LOZANO, Ríán; DOROTINSKY, Deborah (eds.). **Culturas Visuales desde América Latina**. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2022. p. 221-236.
- MENEZES, Renata de Castro. Um episódio e algumas lições: A Festa da Penha no ano de 1994. **Numen**, v. 3, n. 2, p. 91-116, 2000.

MOREIRA, Carlos Eduardo; SOARES, Carlos Eugênio Líbano; GOMES, Flávio dos Santos; FARIAS, Juliana Barreto. Números e pessoas. *In*: MOREIRA, Carlos Eduardo *et al.* **Cidades negras: africanos, crioulos e espaços urbanos no Brasil escravista do século XIX**. São Paulo: Alameda, 2006. p. 9-14.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

RAMOS, Maria Estela Rocha. Origens da segregação espacial da população afrodescendente em cidades brasileiras. *In*: CUNHA JÚNIOR, Henrique; RAMOS, Maria Estela Rocha (eds.) **Espaço urbano e afrodescendência: estudos da espacialidade negra urbana para o debate das políticas públicas**. Fortaleza: UFC Edições, 2007. p. 97-120.

REILY, Suzel. A música e a prática da memória: uma abordagem etnomusicológica. **Música e Cultura**, v. 9, n. 1, 2014.

REIS, João José. Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. *In*: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). **Carnaval e outras f(r)estas: ensaios de História Social da Cultura**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002. p. 101-155.

ROLNIK, Raquel. Territórios negros nas cidades brasileiras: etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro. **Estudos Afro-Asiáticos**, n. 17, p. 29-41, 1989.

SOIHET, Rachel. **A Subversão pelo Riso: Estudos sobre o Carnaval Carioca da Belle Époque ao Tempo de Vargas**. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2008.

VARGAS, João H. Costa. Black disidentification: the 2013 protests, rolezinhos, and racial antagonism in post-Lula Brazil. **Critical Sociology**, v. 42, n. 4-5, p. 1-15, jul. 2016.

VARGAS, João H. Costa. Taking Back the Land: Police Operations and Sport Megaevents in Rio de Janeiro. **Souls**, v. 15, n. 4, p. 275-303, 2013.

4

*Matheus Rocha Grain
Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas*

A PRIVAÇÃO COMO MÚSICA DO DIABO EM HILDEGARDA DE BINGEN (1098-1179)

**DA NÃO EMERGÊNCIA
DO TRÍTONO COMO
*DIABOLUS IN MUSICA*³²**

³² O subtítulo deste capítulo baseia-se livremente em Smith (1979).

SUMÁRIO

Resumo: Tomando a questão da representação sonora do Diabo na Idade Média como pano de fundo, o presente capítulo retoma textos e partituras de uma das autoridades ligadas à imagem que formamos da música medieval e que, desde seus primeiros escritos, se ocupou da questão da queda do Diabo e do problema da irrupção do mal no mundo: a monja Hildegarda de Bingen (1098-1179). Através de revisão bibliográfica, recorda-se a posição teológica de Hildegarda segundo a qual o Diabo, em virtude de sua própria escolha, foi expulso dos Céus, e com isso tornou-se incapaz de fazer música, foi privado da participação na sociedade coral da Jerusalém Celestial e foi desapossado de uma arte que permite o contato entre criatura e Criador. O apóstata se comunica com estrépito e grunhidos, e os homens e mulheres que são impedidos de cantar se identificam com inimigo ao se afastarem do louvor a Deus. Ilustrando esse afastamento, recupera-se o drama musical *Ordo Virtutum*, de autoria de Hildegarda, em que o Diabo é tratado como criatura decaída e incapaz de cantar, ao contrário das Virtudes que emanam da mente de Deus. Segue-se com o estudo de outros cantos de autoria de Hildegarda, nos quais os intervalos de trítone ornamentam o texto, mas não se associam a Satanás e sua horda. Conclui-se que a representação artístico-musical do Diabo na obra de Hildegarda se dá, justamente, pela ausência de música, o não ser, o destituído de *logos*.

Palavras-chave: Música medieval. *Mi contra fa est diabolus in musica*. Música sacra. Consonância e dissonância.

O presente capítulo deriva do estudo de doutorado (Grain, 2023) que tem como um dos pontos centrais de investigação a questão: o trítone era proibido na Idade Média? Procurando respostas, a pesquisa enfocou alguns trítonos que, por artifício expressivo, ferem certas normas em favor da eloquência do texto, artifício que se aprecia em casos de Hildegarda de Bingen (1098-1179). Esses usos desacordados, entretanto, não remetem ao Diabo. Pois, ao contrário do que nossas perspectivas contemporâneas podem nos levar a esperar, a representação e associação a Satanás, tanto na produção artística quanto nos discursos políticos de Hildegarda, se dá pela ausência de música, pela perda da capacidade seminal de cantar.

Sendo assim, apresenta-se aqui uma revisão de partituras e textos de Hildegarda, uma das autoridades ligadas à imagem que formamos da música medieval, que desde seus primeiros escritos se ocupou da questão da queda do Diabo e do problema da irrupção do mal no mundo. Nessa revisão, recorda-se a posição de Hildegarda segundo a qual o Diabo, em virtude de sua própria escolha, foi expulso dos Céus, e com isso tornou-se incapaz de fazer música, foi privado da participação na sociedade coral da Jerusalém Celestial e desapossado de uma arte que permite o contato entre criatura e Criador. O apóstata se comunica com estrépito e grunhidos, e os homens e mulheres que são impedidos de cantar se identificam com inimigo ao se afastarem do louvor a Deus. Ilustrando esse afastamento, recupera-se o drama musical *Ordo Virtutum*, em que o Diabo é tratado como criatura decaída e incapaz de cantar, ao contrário das Virtudes que emanam da mente de Deus. Segue-se com o recordar de cantos de autoria de Hildegarda em que os intervalos de três tons ornamentam o texto, mas não se associam a Satanás e sua horda. Por fim, destaca-se que o problema da ausência do canto enquanto maquinaria diabólica não se restringia à criação poético-musical de Hildegarda, transparecendo em suas disputas sociais e políticas, que nos convidam a iniciar com uma mínima consideração biográfica.

Hildegarda de Bingen nasceu em 1098 em Bermersheim, no vale do rio Reno, a última dos dez filhos de Hildebert e Mathilde, componentes da nobreza local. Dado o seu dom visionário, é conhecida como Sibila do Reno. Aos oito anos, sua educação foi confiada a uma jovem de família nobre chamada Jutta, reclusa do mosteiro dúplice, isso é, que abrigava

monges e monjas, de Disibodenberg. Por volta dos quatorze ou quinze anos, Hildegarda assumiu o hábito de monja em Disibodenberg, e foi eleita abadessa do mosteiro, em 1136, após o falecimento de Jutta. Tomando como fundamento espiritual “a regra de São Bento, que indica o equilíbrio espiritual e a moderação ascética, fundou por volta de 1150 um mosteiro na colina de Rupertsberg, nas proximidades de Bingen [...]. Em 1165, instituiu outro mosteiro em Eibingen, na margem oposta do Reno, tornando-se abadessa de ambos” (Costa, 2020, p. 148). Acometida por uma doença, Hildegarda faleceu em 1179 no mosteiro de Rupertsberg. Quase um milênio após sua morte, em 07 de outubro de 2012, foi proclamada pelo Papa Bento XVI como Doutora da Igreja, título “concedido a fiéis que se distinguiram pela santidade de vida, ortodoxia doutrinal e sabedoria” (Costa, 2020, p. 149).

Diversas obras são atribuídas a Hildegarda, incluindo tratados teológicos, escritos sobre medicina, história natural, vidas de santos, sermões, epístolas e a coleção *Symphonia harmoniae caelestium Revelationum* (*Sinfonia da harmonia das revelações celestiais*), que reúne 77 cantos monofônicos e o drama litúrgico *Ordo Virtutum* (*O Drama das Virtudes*). A primeira fonte biográfica da Sibila do Reno é a obra *Vita Hildegardis*. A escrita dessa obra inicia por volta de 1175 com Godfrey de Disibodenberg, então secretário da monja em Rupertsberg. Godfrey faleceu no ano seguinte, em 1176, antes de finalizar a tarefa que foi continuada, em 1177, pelo abade Guibert de Gembloux, que assumiu a posição de Godfrey em Rupertsberg. Os livros dois e três do *Vita Hildegardis* foram concluídos pelo abade Theoderich von Echternacht. Dando pistas do conteúdo de sua produção escrita, a saída de Hildegarda do monastério de Disibodenberg e a fundação do monastério próprio nas colinas de Rupertsberg, em 1150, são assim narradas em *Vita Hildegardis*:

A partir daqui, após libertar-se da autoridade do abade e mudar-se para seu próprio mosteiro, a história de Hildegarda é inseparável de sua produção escrita. Os primeiros anos em Rupertsberg foram dedicados à conclusão de sua primeira obra profética, *Scivias*, à qual dedicou dez anos de trabalho (1142-1151) e que oferece uma explicação simbólica dos vários dogmas da Igreja, desde a queda de Lúcifer e a irrupção do mal no mundo até a fundação da própria Igreja. Por sua vez, este é o período a que pertencem as suas obras musicais, a *Symphonia Armonie Caelestium Revelationum* e o drama litúrgico *Ordo Virtutum*. Mais tarde chegariam as suas outras duas obras proféticas, o *Liber*

Vitae Meritorum, "Livro dos Méritos da Vida" (1158-1163), obra de caráter moral em que desenvolve a sua concepção dos vícios e virtudes humanas através de visões, e o *Liber Divinorum Operum*, ou "Livro das Obras Divinas" (1163-ca.-1172), centrado na cosmologia universal e seus reflexos na fisiologia humana (Godfrey *apud* Montes Moreno, 2014, p. 8-9).³³

Um dos vieses que perpassa essa primeira descrição da vida da Sibila do Reno é a caracterização de uma mulher inculta (*indocta*), o que potencializa a autoridade visionária da monja. Conforme Jeffreys (2000, p. xv), os primeiros biógrafos de Hildegarda se empenharam em estabelecer a ausência de proficiência nas artes da música e da palavra, apesar do extenso corpus literário e musical produzido pela Sibila do Reno. Godfrey de Disibodenberg, o primeiro desses biógrafos, destaca que a capacidade revelada de Hildegarda de trazer ao papel palavras e música não é afetada por sua falta de instrução, conforme lemos no primeiro livro do *Vita Hildegardis*:

Quando ela tinha cerca de oito anos, foi enviada ao Monte São Disibod para ser sepultada com Cristo, para que quando ressuscitasse, [ela] ressuscitasse com Ele para a glória da imortalidade com Jutta, a mulher piedosa dedicada a Deus que a treinou cuidadosamente na vestimenta de humildade e inocência: instruindo-a nas canções de Davi, ela mostrou-lhe como jubilar no saltério de dez cordas. Além disso, ela não recebeu nenhum treinamento na arte das letras ou da música de qualquer ser humano. Assim ocorreu, embora não sejam poucos os seus escritos sobreviventes, e alguns não sejam pequenos em tamanho (Godfrey *apud* Jeffreys, 2000, p. 2).³⁴

33 "A partir de aquí, tras liberarse de la autoridad del abad y trasladarse a su propio monasterio, la historia de Hildegarda es inseparable de su producción escrita. Los años iniciales en Rupertsberg, fueron destinados a la finalización de su primera obra profética, *Scivias*, a la que destinó diez años de trabajo (1142-1151) y que ofrece explicación simbólica a los diversos dogmas de la Iglesia, desde la caída de Lucifer y la irrupción del mal en el mundo, a la fundación de la propia Iglesia. A su vez, es esta la época a la que pertenecen sus obras musicales, las *Symphonia Armonie Celestium Revelationum* y el drama litúrgico *Ordo Virtutum*. Más tarde llegarían sus otras dos obras proféticas, el *Liber Vitae Meritorum*, "Libro de los Méritos de la vida" (1158-1163), una obra de carácter moral donde desarrolla su concepción de los vicios y virtudes humanos a través de las visiones, y el *Liber Divinorum Operum*, o "Libro de las obras divinas" (1163-ca. 1172), centrado en la cosmología universal y su reflejo en la fisiología humana" (*apud* Montes Moreno, 2014, p. 8-9).

34 "For when she was about eight years old she was enclosed on Mount Saint Disibod to be buried with Christ so that when she rose [she] would rise with him to the glory of immortality with Jutta, the pious woman dedicated to God, who trained her carefully in the garment of humility and innocence: instructing her in the songs of David, she showed her how to jubilate on the ten-stringed psalter. Further, she did not receive any training either in the art of letters or of music from any human being. This is although not few of her writings survive, and some not small in size (*apud* Jeffreys, 2000, p. 2).

O terceiro biógrafo que se responsabilizou pela redação do *Vita*, Theoderic de Echternach, adiciona uma passagem narrada em primeira pessoa por Hildegarda com o intuito de fortalecer a imagem de mulher *indocta* dotada com a comunicação direta com os céus:

Na mesma visão, compreendi os escritos dos Profetas, Evangelistas e outros santos [e] certos filósofos sem nenhum ensinamento humano, e então expus alguns deles, pois mal tinha conhecimento de letras, assim como a mulher inculta [Jutta] instruiu-me. Mas entoei e cantei canto com melodia [*cantus cum melodia*] em louvor a Deus e aos santos sem a instrução de nenhum ser humano, pois nunca havia aprendido nenhuma neuma [*neuman*] ou canto [*cantum*] (Hildegarda in Theoderic *apud* Jeffreys, 2000, p. 2).³⁵

Ainda que Hildegarda tenha recebido instrução de um ser humano, a devota, porém inculta, Jutta, a modéstia desses primeiros ensinamentos “não diminui a inspiração de Deus em sua visão, audição, interpretação e o trazer à luz [isso é, o materializar do conteúdo de suas visões em palavras e música]” (Jeffreys, 2000, p. 3).³⁶ Em *Scivias*, Hildegarda descreve a visão como “a luz ígnea que se espalhou como uma chama por todo o meu cérebro” (Hildegarda *apud* Montes Moreno, 2014, p. 10).³⁷ Montes Moreno (2014, p. 10) destaca que essa descrição remete à passagem Bíblica em que o Espírito Santo se revela aos apóstolos, conforme lemos em Atos dos Apóstolos (2:1-4):

¹Tendo-se completado o dia de Pentecostes, estavam todos reunidos no mesmo lugar. ²De repente, veio do céu um ruído como o agitar-se de um vendaval impetuoso, que encheu toda a casa onde se encontravam. ³Apareceram-lhes, então, línguas como de fogo, que se repartiram e que pousaram sobre cada um deles. ⁴E todos ficaram repletos do Espírito Santo e começaram a falar em outras línguas, conforme o Espírito Santo lhes concedia se exprimirem (Bíblia de Jerusalém, 1981, p. 1902).

35 “In the same vision, I understood the writings of the Prophets, Evangelists, and other saints [and] certain philosophers, without any human teaching, and so I expounded some of them since I had hardly any knowledge of letters, just as the untaught woman instructed me. But I put forth and sang song with melody [*cantus cum melodia*] in praise of God and Saints without the instruction of any human being, since I had never learnt any neumes [*neuman*] or song [*cantum*]” (*apud* Jeffreys, 2000, p. 2).

36 “Does not diminish God’s inspiration in her seeing, hearing, interpreting and bringing forth” (Jeffreys, 2000, p. 3).

37 “La luz ígnea que se derramó como una llama en todo mi cerebro” (Hildegarda *apud* Montes Moreno, 2014, p. 10).

A visão como fonte de conhecimento iluminada pelo Espírito Santo, interpreta Montes Moreno (2014, p. 10), era um meio usado por Hildegarda para legitimar sua obra. Se definindo como *indocta* (inculta), a monja se descreve, em uma carta dirigida ao Papa Eugênio III (1088-1153), como “uma pequena pluma levada pelo vento” (Hildegarda *apud* Montes Moreno, 2014, p. 10). Em nota aos versículos citados acima, lemos que “há afinidade entre o Espírito e o vento: a mesma palavra significa ‘espírito’ e ‘sopro’” (Bíblia de Jerusalém, 1981, p. 1902). A pequena pluma, iluminada pelo dom da visão, é levada pelo Espírito. Sua autoridade, então, “decorria do fato de que não era ela quem falava, mas a voz que ouvia na visão, visões que, por outro lado, ocorriam sempre em estado consciente, não inconsciente ou alucinatório” (Montes Moreno, 2014, p. 10).³⁸ Em *Scivias*, lemos:

Contemple! No quadragésimo terceiro ano de minha jornada terrena, enquanto contemplava com grande temor e trêmula atenção uma visão celestial, vi um grande esplendor no qual ressoou uma voz do céu, dizendo-me: “Ó frágil humana, cinzas de cinzas e sujeira de sujeira! Diga e escreva o que você vê e ouve. Mas já que você é tímida na fala, simples na exposição e ignorante na escrita, fale e escreva estas coisas não por uma boca humana, e não pelo entendimento da invenção humana, e não pelos requisitos da composição humana, mas como você vê e escuta nas alturas dos lugares celestiais nas maravilhas de Deus. Explique essas coisas de tal maneira que o ouvinte, recebendo as palavras de seu instrutor, possa expô-las nessas palavras, de acordo com aquela vontade, visão e instrução” (Hildegarda *apud* Jeffreys, 2000, p. xv).

Essa autoridade da iluminação legítima, também, sua produção musical. Como parte da experiência da visão, Hildegarda descreve, em *Scivias*, um gênero diverso de música (*diversum genus musicorum*) que convêm significados (*significationes*) do louvor dos habitantes das cidades superiores: “então vi o ar mais lúcido, no qual a tudo ouvi através de um gênero diverso de música proclamando significados de forma maravilhosa nos louvores das alegrias dos cidadãos de cima, perseverando fortemente

38

“Procedía de que no era ella quien hablaba, sino la voz que oía en la visión, visiones que, por otra parte, siempre se daban dentro de un estado consciente, no inconsciente o alucinatorio” (Montes Moreno, 2014, p. 10).

no caminho da verdade" (Hildegarda *apud* Jeffreys, 2000, p. xiii).³⁹ Com isso em mente, vejamos alguns casos musicais de Hildegarda, e neles o tratamento dado aos trítonos, iniciando pelo *Ordo Virtutum*.

O drama musical *Ordo Virtutum* (*O Drama das virtudes*) possui uma versão anterior na obra *Scivias Domini* (*Conheça os caminhos*), a primeira de três obras em que Hildegarda relata suas visões. Localizando o argumento construído até aqui, a autoridade do drama se beneficia do argumento de que "não se trata apenas de uma composição original de Hildegard de Bingen, fruto de sua maestria musical e literária, mas de uma obra que tem sua fonte numa inspiração divina, isto é, fruto de uma revelação vista e ouvida pela monja beneditina e transcrita como parte integrante de sua missão profética" (Costa, 2020, p. 149). O drama *Ordo Virtutum* é dividido, modernamente, em prólogo, quatro cenas e epílogo. As traduções para o português aqui citadas são de autoria de Débora Duarte Costa (2020), que também nos oferece uma síntese do conteúdo da obra:

O argumento de *Ordo Virtutum* concentra-se numa alegoria da condição humana, ferida pelo pecado, em sua peregrinação rumo à Jerusalém Celeste. A alma que se desvia do caminho da salvação recorre às Virtudes que se colocam a combater o Diabo compreendido como a concentração de todos os vícios mundanos. Neste drama sacro vemos uma grande síntese do percurso criado por Hildegard de Bingen no livro *Scivias*: o itinerário da alma em *Ordo Virtutum* é semelhante ao itinerário de todo gênero humano que, após a queda original, alcança a salvação em Cristo, de quem brotam todas as Virtudes pelas quais a alma peregrina poderá chegar à sua definitiva pátria, a Jerusalém Celeste (Costa, 2020, p. 150).

Destaca-se, então, que as Virtudes são ideias provenientes da mente de Deus que iluminam, ensinam e reconduzem a humanidade, maculada pelo pecado original, ao Criador. Na primeira cena, ouvimos o lamento das almas encarnadas que se desviaram para o pecado:

39

"Then I saw the most lucid air, in which I heard in everything a diverse kind of music proclaiming meanings in a wonderful way in the praises of the joys of the citizens above, persevering strongly in the way of truth" (Hildegarda *apud* Jeffreys, 2000, p. xiii).

Primeira cena

Lamento das almas encarnadas

Ó, nós somos peregrinas! O que fizemos, nos desviando para o pecado? Devíamos ser filhas do Rei, mas à sombra do pecado caímos. Ó sol vivente, leva-nos em teus ombros rumo à justíssima herança que em Adão perdemos! Ó Rei dos reis, em tua batalha lutamos

(Hildegarda *apud* Costa, 2020, p. 162).

Em resposta, as Virtudes conduzem à superação das tentações do Diabo através do abandonar das “vestes desta vida”:

Virtudes

Devemos militar contigo, ó filha do Rei.

Mas, pesarosa, a alma lamenta

Ó grave trabalho, ó grave peso que tenho nas vestes desta vida, demasiado duro é para mim contra a carne lutar.

As Virtudes para aquela alma

Ó alma construída na vontade de Deus, ó feliz instrumento, por que és tão fraca contra isto, que Deus empregou na natureza virginal? Tu deves em nós superar o diabo

(Hildegarda *apud* Costa, 2020, p. 163).

Visando impedir a ascensão da alma, o Diabo interpela:

Rumor [*strepitus*] do diabo àquela alma

Tola, tola! O que ganhas em te esforçar? Olha para o mundo, e ele te abraçará com grande honra

(Hildegarda *apud* Costa, 2020, p. 164).

Após essa interjeição gritada do Diabo, as Virtudes respondem cantando em coro. A musicóloga Margot Fassler (2014, p. 334-335) comenta os contornos de trítono que acompanham essa réplica das Virtudes, que cantam melodias em forma de lamento em resposta ao rumor/estrépito (*strepitus*) do Diabo. Na fala das Virtudes, os contornos de trítonos representam “o choro angustiado” (Fassler, 2014, p. 335) e adornam as palavras “É essa a voz que geme a máxima dor” (*O plangens vox est haec maximi doloris*), iniciando na primeira sílaba da palavra **plangens** e finalizando na palavra **vox** (Fig. 1). Para a musicóloga,

é crucial para o sentido dramático que um B editorial não seja adicionado aqui, e que os cantores dediquem o tempo da frase para criar o efeito dramático completo do lamento. O texto de “*O plangens vox*” descreve uma alma cheia de amor por Deus, mas com as sementes da luxúria escondidas no interior, da mesma maneira que a abertura é contagiada pelo trítone (Fassler, 2014, p. 335).⁴⁰

Virtudes

É essa a voz que geme a máxima dor! Ah, ah!
Uma admirável vitória surgiu de um admirável desejo por Deus no qual o prazer da carne secretamente se escondeu!
(ai!, ai) Onde a vontade não conheceu o crime, e onde o desejo do homem fugiu da lascívia!
Chora, chora por isso, Inocência, que pelo adequado pudor não perdeste a inteireza, e que, então, não tragaste o ávido apetite da antiga serpente
(Hildegarda *apud* Costa, 2020, p. 164).

Virtutes

O **plangens vox** est haec maximi doloris. Ach! ach!
quaedam mirabilis victoria in mirabili desiderio
Dei surrexit, in qua delectatio carnis
se latenter abscondit.
Heu! heu! ubi voluntas crimina nescivit, et ubi desiderium
hominis lasciviam fugit.
Luge, luge ergo in his, innocentia, quae in pudore bono
integritatem non amisisti, et quae avaritiam gutturis antiqui
serpentis ibi non devorasti
(Hildegarda *apud* Costa, 2020, p.154).

SUMÁRIO

Figura 1 - Coro das Virtudes em resposta ao Diabo, final da cena 1, *Ordo Virtutum*



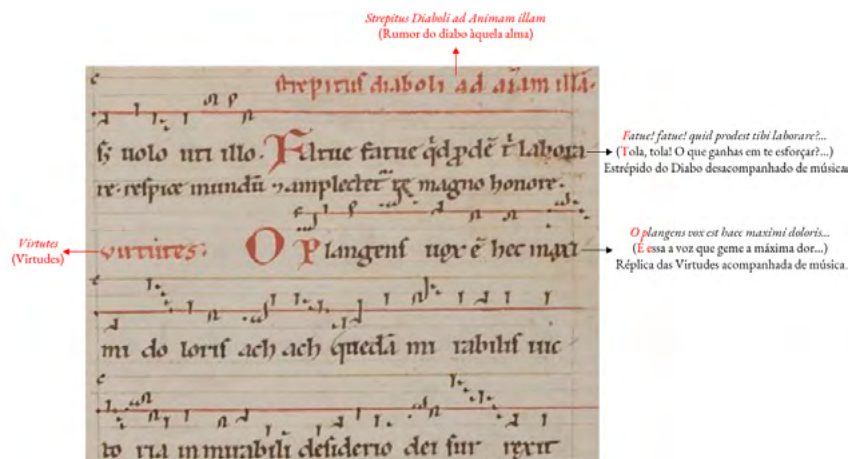
Fonte: A partir de Fassler, 2014, p. 346-347.

40 "It is crucial for the dramatic sense that an editorial B \flat not be supplied here, and that the singers take time with the phrase to create the full dramatic effect of wailing. The text of “*O plangens uox*” describes a soul filled with love for God, but with the seeds of lust hidden within, in the ways that the opening is infected by the tritone” (Fassler, 2014, p. 335).

Ao contrário do que entendimentos recentes poderiam nos levar a esperar, os contornos de trítone estão presentes nesse canto que participa do repertório monódico medieval e, além disso, adornam as palavras das Virtudes, e não do Diabo. O Apóstata, ao contrário, “não faz música e se caracteriza por meio de ruídos, rosnados e outros sons desagradáveis que expressam a ruptura da ordem cósmica divina” (Arribas, 2011, p. 102-106),⁴¹ conforme podemos observar, pela ausência de neumas acima das palavras bradadas pelo Diabo, no excerto reproduzido na figura 2. Em outras palavras, no drama *Ordo Virtutum*, Hildegarda optou artisticamente por representar o Diabo sem razão musical definida, sem *logos*,⁴² fazendo-o capaz de se comunicar apenas através de grunhidos e gritos:

As falas do Diabo não são acompanhadas de música no original. Para Hildegarda, a música representa a harmonia celeste, reproduz o estado de harmonia perfeita de que gozava Adão antes da queda e, para os seres humanos decaídos, apresenta uma ideia do estado de perfeição sendo também o instrumento pelo qual ele pode louvar seu criador. Assim, o Diabo, afastado dessa harmonia celeste, desconhece o que seja a música, é uma *plagens vox* [voz blasfema], aparece sempre acompanhado de um *strepitus* (Costa, 2020, p. 164).

Figura 2 - excerto de *Ordo Virtutum*, Hildegarda de Bingen, em notação neumática



Fonte: Riesencodex, o manuscrito é conservado pela Biblioteca Estatal de Hesse, em Wiesbaden, Alemanha, e contém a obra praticamente completa de Hildegard von Bingen, sendo a mais importante fonte original de seus trabalhos.

41 “No hace música y lo caracteriza a través de ruidos, gruñidos y otros sonidos desagradables que expresan la ruptura del orden cósmico divino” (Arribas, 2011, p. 102-106).

42 Sobre o termo *logos* para designar razão, ou intervalo musical, assim como a centralidade do termo na música especulativa, c.f. Grain (2023, p. 90-159).

Maria Esther Ortiz reflete sobre como Hildegarda, dotada com a visão, codificou em texto e música sua experiência de contato com o divino. Uma possível resposta está no uso de símbolos, entendidos por Ortiz como “representação visível de uma realidade invisível que essencialmente não pode ser conhecida de outra forma e que projeta um amplo espectro de significado” (Ortiz, 2018, p. 85).⁴³ Assim, a configuração simbólica das personagens-virtudes se constitui não só do texto, mas também da música, dado seu potencial descrito por Hildegarda em *Scivias*: “assim como a palavra representa o corpo, o canto manifesta o espírito; pois a harmonia celestial revela a divindade, e a palavra difunde a humanidade do Filho de Deus” (Hildegarda *apud* Ortiz, 2018, p. 98-99).⁴⁴ Se a música assume importante potência simbólica na constituição do *Ordo Virtutum*, sua ausência é igualmente significativa e necessária para a representação do Diabo:

As peças musicais que constituem o *Ordo Virtutum* apresentam um caráter exultante e laudatório ao longo de toda a obra e correspondem aos parlamentos que expressam esses momentos, embora também haja espaço para lamentação e dor. A correspondência som-palavra também é observada na ausência de melodia nas falas do diabo, aspecto que pode ser observado na ausência de notação musical nos manuscritos de *Ordo Virtutum*. Os gritos retumbantes dessa personagem devem-se, segundo a concepção cósmico-musical da priora [Hildegarda], à incapacidade de manifestar a harmonia, qualidade divina. Para Hildegarda e de acordo com o pensamento de seu tempo, toda criação é uma sinfonia de louvor. A harmonia terrena, embora imperfeita, é ressonância da harmonia divina, e precisa ser purificada e renovada (Ortiz, 2018, p. 99).⁴⁵

- 43 “Representación visible de una realidad invisible que no puede ser conocida esencialmente de otro modo y que proyecta un amplio espectro de significado” (Ortiz, 2018, p. 85).
- 44 “Así como la palabra representa el cuerpo, el cántico manifiesta el espíritu; pues la armonía celestial revela la divinidad, y la palabra difunde la humanidad del Hijo de Dios” (Hildegarda *apud* Ortiz, 2018, p. 98-99).
- 45 “Las piezas musicales que constituyen *Ordo Virtutum* presentan un carácter exultante y laudatorio a lo largo de toda la obra y se corresponden con los parlamentos que expresan esos momentos, –aunque bien también hay lugar para el lamento y el dolor–. La correspondencia palabra-sonido se observa además en la ausencia de melodia en los parlamentos del diablo, aspecto que puede advertirse en la inexistencia de notación musical en los manuscritos de *Ordo Virtutum*. Los alaridos estrepitosos de este personaje se deben, según la concepción cósmico-musical de la priora, a la incapacidad de manifestar armonía, una cualidad divina. Para Hildegarda y en consonancia con el pensamiento de su época, toda la creación es una sinfonia de alabanza. La armonía terrena, aunque imperfecta, es una resonancia de la armonía divina, y necesita ser purificada y renovada” (Ortiz, 2018, p. 99).

A desarmonia diabólica decorre de sua unilateralidade: incapaz de fazer unidade dos dissemelhantes, o Diabo unicamente vocífera. Em contraposição, as melodiosas Virtudes expressam tanto consonâncias quanto dissonâncias, entre elas os trítomos.

Dando voz à tradição, Hildegarda compreende a criação *ex nihilo* do mundo como a culminação da obra do divino artífice, o Deus “que é o que é” (Gattel, 1999, p. 41). Tendo como causa um amor providente, o humano, potencialmente, pode ascender ao lugar de que o anjo caído havia sido expulso, possibilitando ao fiel alcançar a glória e a honra que o Apóstata havia perdido. Gattel (1999, p. 43) interpreta que, para Hildegarda, a música sensível guarda as relações invisíveis do drama cósmico orquestrado por Deus, o supremo filósofo e artesão. Se a música, e em particular o canto, expressam a harmonia celeste e humana, “sua ausência favorece a emergência do mal”. Hildegarda, então, “transmite o eco da doutrina pitagórica profundamente enraizada que identifica na arte sonora a capacidade de se impor ao *ethos* de um indivíduo e de uma coletividade, e afirma-a como um método de elevação e purificação da alma e, ao mesmo tempo, como objeto de contemplação intelectual” (Gattel, 1999, p. 43).⁴⁶ Na condição de arte liberal, a música era compreendida por Hildegarda como instrumento de redenção e recuperação oferecida à humanidade frágil e perdida desde o pecado original, possibilitando reaproximação ao “estado fugidio do Éden” (Gattel, 1999, p. 44). Pois, antes da perda da inocência, a voz humana harmonizava com a dos anjos, aqueles que, por sua natureza espiritual, “formavam uma sociedade coral” (Gattel, 1999, p. 46).

É com o intuito de reconstituir o som e a ordem originárias, “a divina doçura e louvor em que o próprio Adão se regozijou com os anjos em Deus antes da queda” (Hildegarda *apud* Gattel, 1999, p. 46),⁴⁷ que os profetas compuseram salmos e cânticos, por vezes acompanhados por instrumentos musicais, que impeliam à devoção. Essa música sensível e exterior restaura o interior: “tanto pelas formas ou qualidades daqueles instrumentos

46 “Transmite el eco de la arraigada doctrina pitagórica que otorga al arte sonoro la capacidad de imponerse sobre el *ethos* de un individuo y de una colectividad, y lo afirma como método de elevación y purificación del alma y, a la vez, como objeto de contemplación intelectual” (Gattel, 1999, p. 43).

47 “La divina dulzura y la alabanza en la que se regocijaba el mismo Adán con los ángeles en Dios antes de la caída” (Hildegarda *apud* Gattel, 1999, p. 46)

quanto pelo significado das palavras recitadas, os ouvintes, estimulados e educados pelo exterior, foram aperfeiçoados internamente" (Hildegarda *apud* Gattel, 1999, p. 46).⁴⁸

Com o que foi visto até aqui, vale destacar um dos muitos possíveis paralelos com o nosso tempo presente. Não é incomum encontrar, seja em publicações acadêmicas, livros, dicionários de música, métodos de harmonia e contraponto, discurso jornalístico e de músicos, a afirmação que o trítone foi proibido na Idade Média pela Igreja (c.f. Grain 2023). Proibição que, supostamente, foi epitomada pelo ditado *mi contra est diabolus in musica*. Problematicando a impropriedade de identificar o trítone com o Diabo no período medieval, é contributivo citar duas publicações da historiadora da arte Candela Perpiñá García: *Diabolus in musica. La visualización peyorativa de los profesionales de la música en la Edad Media* (2012) e *La música del Diablo y el Diablo en la música. Sobre el poder corruptor del arte musical en el imaginario cristiano* (2013). Investigando a literatura medieval, García recorda descrições dos sons produzidos pelos demônios feitas pelo teólogo Ruperto de Deutz (1075-1130): "uma cacofonia uivante que costuma ser comparada aos ruídos produzidos por certos animais caracterizados por seu simbolismo negativo no pensamento cristão" (García, 2013, p. 445).⁴⁹ A historiadora da arte nos mostra que esse tópico possui memórias anteriores:

Essa ideia já aparece no século IV pela mão de São João Crisóstomo [c. 347-407], para quem o canto dos demônios soa como o uivo dos cães e o grunhido dos porcos (Hom. in Ps. 148). Em um poema latino do século IX, a descrição sonora do inferno se configura como uma mistura de uivos, assobios de cobras e gritos de condenados (*Analecta hymnica*). E para o frade Giacomino de Verona (século XIII), da boca do diabo só podem sair latidos estrondosos (*De Babilonia civitate infernale*, v. 108). Todas essas referências literárias se estabelecem como uma paródia grotesca em que o invejoso Satanás tenta imitar a obra de Deus e seus anjos, obtendo um resultado totalmente oposto. A ideia foi repetidamente expressa na literatura medieval tardia, oscilando entre o aterrorizante e o cômico. Por exemplo, no século XIII, Cesário

48 "Tanto por las formas o cualidades de aquellos instrumentos como por el sentido de las palabras recitadas, los oyentes, estimulados y educados por lo exterior, fueran perfeccionados en lo interior" (Hildegarda *apud* Gattel, 1999, p. 46)

49 "Una ululante cacofonía que suele ser comparada con los ruidos producidos por ciertos animales caracterizados por su simbolismo negativo en el pensamiento cristiano" (García, 2013, p. 445).

de Heisterbach [1180-1240] conta a história de um monge que adormeceu no coro da igreja durante o canto litúrgico, aparecendo ao seu lado uma manada de porcos a grunhir tentando entoar a melodia, sem dúvida obra do Diabo (*Dialogus miraculorum* 4, 35) (García, 2013, p. 445).⁵⁰

Destaca-se que, em ambas as publicações de García, *Diabolus in musica* (2012) e *La música del Diablo y el Diablo en la música* (2013), os trítonos, seja através da quarta aumentada ou da quinta diminuta, sequer são mencionados. Nesse sentido, vale recordar uma passagem do verbete *Demonic music*, escrito por Suzanne Leppe (1988) para o *Dictionary of Literary Themes and Motifs*:

O que a Idade Média, por si mesma, contribuiu tematicamente foi a crença de que a música demoníaca era uma expressão sinistra do mundo material e bestial. Por implicação, foi a associação com instintos e desejos que tornou maligna a música demoníaca. [...] Na literatura medieval, a música demoníaca era frequentemente associada ao som das feras e, por outra implicação, ao instinto e ao desejo (Leppe, 1988, p. 348-349).⁵¹

Tratando da temática, a medievalista Maria Montes Moreno também cita Ruperto de Deutz:

Um verdadeiro e belo concerto com todas as cordas bem esticadas e todas as vozes bem consonantes, de onde, como já foi dito acima, saiu uma serpente tortuosa, discordante de todas as vozes, contrária a toda sinfonia, um ser que sibila, não um chantre,

50 "Esta idea ya aparece en el siglo IV de la mano de san Juan Crisóstomo [c. 347-407], para quien el canto de los demonios suena como el aullar de los perros y el gruñir de los cerdos (Hom.in Ps. 148). En un poema latino del siglo IX la descripción sonora del infierno se configura como una mezcla de aullidos, sisear de serpientes y gritos de los condenados (*Analecta hymnica*). Y para el fraile Giacchino de Verona (s. XIII), de la boca del diablo solo pueden surgir atronadores ladridos (*De Babilonia civitate infernale*, v. 108). Todas estas referencias literarias se dibujan como una grotesca parodia en la que el envidioso Satán trata de imitar la obra de Dios y sus ángeles, obteniendo un resultado totalmente opuesto. La idea fue reiteradamente expresada en la literatura bajomedieval, fluctuando entre lo terrorífico y lo cómico. Por ejemplo, en el siglo XIII Caesarius von Heisterbach [1180-1240] narra la historia de un monje que se quedó dormido en el coro de la iglesia durante el canto litúrgico, apareciendo junto a él una piara de cerdos que gruñían tratando de entonar la melodía, sin duda obra del Diablo (*Dialogus miraculorum* 4, 35)" (García, 2013, p. 445).

51 "What the Middle Ages itself contributed thematically was the belief that demonic music was a sinister expression of the bestial, material world. By implication, it was demonic music's association with instincts and desires that made it evil. [...] In medieval literature demonic music was frequently associated with the sound of beasts and thus by implication with instinct and desire" (Leppe, 1988, p. 348-349).

não um assistente do canto, na medida em que ele era, ou é, o corruptor de toda a música sacra (Ruperto de Deutz *apud* Montes Moreno, 2014, p. 25).⁵²

Interpretando essa citação, Montes Moreno (2014, p. 25) afirma que "a serpente que não pode cantar, mas apenas sibilar, que não pode conduzir nem acompanhar e que corrompe toda a música sacra, não é outro senão o diabo. O diabo em sua versão mais primitiva: a do anjo caído, que ao pecar contra Deus é punido e perde, entre outras coisas, a capacidade de glorificar a Deus por meio da música".⁵³ Essa perda da capacidade musical sofrida pelo Diabo em sua queda repercute no *Ordo Virtutum*: "um dos pontos mais originais desta obra [*Ordo Virtutum*] é o papel atribuído ao Diabo e, sobretudo, a sua particular reflexão dramática e musical. E é o Diabo é incapaz de fazer música. Suas intervenções se reduzem a grunhidos ou gritos" (Montes Moreno, 2014, p. 34).⁵⁴ Em outros cantos de Hildegarda, nota-se que os trítomos também *não* estão associados ao Diabo.

A musicóloga June Boyce-Tillman (1998, p. 34) destaca o uso da "quarta aumentada no retratar do cataclisma cósmico de *O cruor sanguinis* [*Oh, Sangue que escorre*]",⁵⁵ o quinto canto da coleção *Symphonia armonie celestium revelationum* composta por Hildegarda. A dramaticidade desse canto também é comentada pela medievalista Barbara Newman (1998, p. 269-270):

Esta oração grotescamente bela pertence ao mesmo reino poético da antífona de Santa Úrsula e da sequência "*O Ecclesia*". Seu significado literal deriva dos relatos dos Evangelhos sobre o terremoto, o eclipse e outros milagres que acompanharam

- 52 "Verus et pulcher concentus chordis omnibus bene extentis et vocibus cunctis bane consonantibus, ex quo, sicut jam supra dictum est, eductus est coluber tortuosus omni voce dissonus, omni symphoniae contrarius, sibilator non cantor, non praecentor aut succentor, imo quantum in ipso fuit, vel est, totius sacrae musicae corruptor" (Ruperto de Deutz *apud* Montes Moreno, 2014, p. 25).
- 53 "La serpiente que no puede cantar, sino silbar, que no puede dirigir ni acompañar, que corrompe toda la música sacra, no es otra que el diablo. El diablo en su versión más primitiva: la del ángel caído, que al pecar contra Dios es castigado y pierde, entre otros, su habilidad para glorificar a Dios a través de la música" (Montes Moreno, 2014, p. 25).
- 54 "Uno de los puntos más originales de esta obra es el papel que se le otorga al Diablo y sobre todo, su particular reflejo dramático y musical. Y es que el Diablo es incapaz de hacer música. Sus intervenciones se reducen a gruñidos o gritos" (Montes Moreno, 2014, p. 34).
- 55 "Augmented fourth in portraying the cosmic cataclysm of *O cruor sanguinis*" (Boyce-Tillman, 1998, p. 34)

a morte de Cristo: o evento foi de uma magnitude tão estupenda que a própria natureza se revoltou, dando testemunho a seu Deus. Mas o poder e o imediatismo dessa letra podem derivar de uma inspiração mais privada. As visões de Hildegarda envolviam uma espécie de sinestesia, como ela explicou em uma célebre carta ao [monge] Guibert de Gembloux [c. 1125-1208]: "Vejo, ouço e sei tudo ao mesmo tempo [...]. E as palavras dessa visão são [...] como uma chama tremeluzente ou como uma nuvem" (Pitra 333). No mesmo ato de imaginação, ela "vê" misticamente o derramamento do sangue sagrado e "ouve" o grito da terra ultrajada, de modo que sangue e som fluem em um único fluxo, subindo com o terror da terra e descendo com a compaixão do céu (Newman, 1998, p. 269-270).⁵⁶

Nas escolhas musicais de Hildegarda em *O cruor sanguinis* (Fig. 3), vemos a alternância de movimentos ascendentes e descendentes em representação do fluxo que sobe com o terror da terra e desce com a compaixão do céu. Entre esses movimentos, em dois momentos ouvimos contornos de quarta aumentada, que ascendem e descendem em sucessão: ornamentando as palavras *sonuisti* (chorou) e *cum* (quando), que remetem ao pranto do Filho que é crucificado, e ornamentando as palavras *vocem* (voz) e *cum* (com), que remetem ao lamento da terra ultrajada ante a violência ao corpo de seu Criador.

56

"This grotesquely beautiful prayer belongs to the same poetic realm as the antiphon for Saint Ursula and the sequence '*O Ecclesia*'. Its literal meaning derives from Gospel accounts of the earthquake, the eclipse, and other miracles that accompanied Christ's death: the event was of such stupendous magnitude that nature itself revolted, bearing witness to its God. But the power and immediacy of this lyric may stem from a more private inspiration. Hildegard's visions involved a kind of synesthesia, as she explained in a celebrated letter to Guibert of Gembloux: 'I see, hear and know all at once [...]. And the words of this vision are [...] like a shimmering flame or like a cloud' (Pitra 333). In the same act of imagination, she mystically 'sees' the shedding of sacred blood and 'hears' the cry of the outraged earth, so that blood and sound flow in a single stream, rising with the terror of the earth and descending with the pity of heaven" (Newman, 1998, p. 269-270).

Figura 3 - contornos de trítono em *O cruor sanguinis*, Hildegarda de Bingen

O CRUOR SANGUINIS

Antiphon: O Outpoured Blood

RC V

O cru- or sangui-nis qui in al-to so-nu- i-sti cum omni- a e-le menta

se inpli- cu- e- runt in lamenta-bi-lem vo-cem cum tre-mo-re qui- a

sanguis cre-a-to-ris su- i il-la te- ti-git, un gue nos de lan- guo-ri- bus nostris.

Fonte: Transcrição a partir de Riesencodex f.466v.

O cruor sanguinis
qui in alto **sonuisti**,
cum omnia elementa
se implicuerunt
in lamentabilem **vocem**
cum tremore,
quia sanguis Creatoris sui
illa tetigit,
ungue nos
de languoribus nostris

Oh, sangue que escorre,
nas alturas do céu você **chorou**,
quando todos os elementos
envolveram-se
em uma **voz** de lamento
com temor,
porque o sangue de seu Criador
os havia tocado:
Nos dê a unção
contra nossa fragilidade

Para entender algo da qualificação concedida por Newman ao canto *O cruor sanguinis*, uma “oração grotescamente bela”, convém recordar Eco (2010, p. 217) e sua afirmação de que “São Boaventura [1221-1274] [...] individua na imagem duas razões de beleza, mesmo que na coisa imitada não exista beleza alguma. A imagem é bela quando é bem construída e é bela quando representa fielmente o próprio modelo” (Eco, 2010, p. 217).

Isso é, assume-se que “a imagem da coisa feia é bela quando é feia de modo convincente” (Eco, 2010, p. 217). Conforme o estudo de Eco, São Boaventura assume que o próprio Inimigo pode ser belo se representado eficientemente: “diz-se que a imagem do diabo é bela quando representa bem a fealdade do diabo, e, portanto, é feia” (São Boaventura *apud* Eco, 2010, p. 217).⁵⁷ Com Eco, então, podemos entender que a beleza grotesca a que se refere Newman está na representação convincente dos eventos que acompanham a morte de Cristo, e os contornos de trítono, dissonâncias musicais complexas com razões numéricas distantes da unidade, contribuem nessa exitosa persuasão.⁵⁸

Seguindo a audição do repertório, a musicóloga Catherine Jeffreys (1996, p. 13) destaca a antífona *Studium divinitatis*, composta por Hildegarda em homenagem à Santa Úrsula, e à impossibilidade de mitigação de um contorno de trítono. Em outra publicação, Jeffreys (2000) nos informa sobre a lenda de Úrsula:

Segundo a lenda, Santa Úrsula foi uma princesa britânica do século IV que rejeitou o casamento, reuniu um bando de 11.000 companheiros e embarcou em peregrinação a Roma, apenas para ser massacrada no caminho por hunos perto de Colônia. Há uma série de relatos sobre os feitos dessa santa, incluindo o de uma contemporânea de Hildegarda, Elizabeth de Schénau, que compôs suas *Revelações* sobre Santa Úrsula (c.1158) após a descoberta de um suposto túmulo ursulino perto de Colônia. As oito antífonas de Hildegarda descrevem a peregrinação e a morte de Santa Úrsula e seus companheiros (Jeffreys, 2000, p. 188).⁵⁹

57 “Dicitur imago diaboli “pulchra” quando bene repraesentat foeditatem diaboli et tunc foeda est” (São Boaventura *apud* Eco, 2010, p. 217).

58 Sobre a complexidade das razões numéricas subjacentes aos intervalos de três tons e sobre o princípio de que é possível qualificar os intervalos musicais a partir de proximidades e distâncias da unidade, c.f. Grain (2023, p. 243-263 e 514-525).

59 “According to legend, St Ursula was a fourth-century British princess who rejected matrimony, gathered together a band of 11,000 companions and embarked upon a pilgrimage to Rome, only to be slaughtered on the way by Huns near Cologne. There are a number of accounts of the deeds of this saint, including one by Hildegard’s contemporary Elizabeth of Schénau, who composed her Revelations on St Ursula c.1158 after the discovery of an assumed Ursuline burial plot near Cologne. Hildegard’s eight laudes antiphons describe the pilgrimage and demise of St Ursula and her companions” (Jeffreys, 2000, p. 188).

Studivininitas, então, é a primeira dessas oito antífonas que descrevem a peregrinação e morte de Santa Úrsula. Nesse primeiro momento, Hildegarda narra a condição divina da peregrinação da santa. Voltando ao estudo anterior de Jeffreys (1996, p. 13), na figura 4 nota-se o destaque dado ao contorno melódico que ascende de E até \flat , e que volta a descender até F, ornamentando as palavras *cum* (junto) e *turba* (multidão). Para evitar uma quinta diminuta ascendente com o E, o \flat *durum* seria necessário. Entretanto, tal opção resultaria em uma quarta aumentada descendente com o F, o que justifica a leitura de Jeffreys de que um contorno de trítono, ascendente ou descendente, é inevitável nesse caso.

Figura 4 - contorno de trítono em *Studium divinitatis*, Hildegarda de Bingen

Studium divinitatis
Antiphon D 167v, R 471v-472

Hildegard of Bingen
Transcribed by Beverly R. Lomer

Stu-di - um di-vi - ni - ta - tis in lau - di-bus
Stu-di - um di-vi - ni - ta - tis in lau - di-bus
ex - cel - sis os - cu - lum pa - cis
ur - su - le vir - gi - ni cum tur - ba su - a
in om - ni - bus po - pu - lis de - dit
E U O U A E E U O U A E

Fonte: Transcrição de Bárbara Lomer a partir de Riesenkodex f. 471vb-472ra.

Studium divinitatis
in laudibus excelsis osculum pacis
Ursule virgini
cum turba sua in omnibus populis dedit

O estudo da divindade
concedeu com louvor do céu o beijo da paz
para Úrsula a virgem
e sua **multidão junto** a todos os povos

Jeffreys (1996, p. 15-16) trata de um segundo caso que amplia a compreensão da eventual impossibilidade de mitigação de contornos de trítono. Comentando o *Kyrie* de Hildegarda, Jeffreys recorda que o canto foi preservado em dois manuscritos, *Riesencodex*, fol. 472vb e *Vienna*, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1016, fol. 118v. No manuscrito de *Vienna*, adiciona-se a inflexão ♭ ao lado de todas as notas que, em termos familiares a nós, chamaríamos de Si. No manuscrito de *Riesencodex*, apenas um ♭ é adicionado ao final da primeira repetição de *Kyrie eleyson*. Essa única indicação da versão de *Riesencodex* se justifica pois, se optado pelo ♯ *durum*, obter-se-ia um contorno de quinta justa ascendente com o E, entretanto um contorno de quarta aumentada descendente se formaria com o F posterior, impossibilitando a mitigação plena dos trítonos tanto pelo ♭ *molle* quanto pelo ♯ *durum* (Fig. 5). Assim, Jeffreys interpreta que, na versão de *Riesencodex*, todos os ♭ *molle* necessários para a mitigação de contornos e saltos de trítono não precisam ser notados, pois são subentendidos pelo cantor informado. Por outro lado, a notação do ♭ *molle* na primeira repetição de *Kyrie eleyson* ajuda o intérprete a desambiguar a passagem que impossibilita a mitigação melódica. Na transcrição citada na fig. 5, vemos que a musicóloga Beverly Lomer replica as decisões do manuscrito de *Riesencodex*, isso é, todos os ♭ *molle* são subentendidos à exceção da passagem supracitada – é importante notar que, assim como no manuscrito, Lomer opta por não adicionar a notação da inflexão na última repetição do *Kyrie eleyson*.

Figura 5 - contornos de trítono no *Kyrie* de Hildegarda de Bingen

Kyrie
R 472v

Hildegard of Bingen
Transcribed by Beverly R. Lomer

The musical score consists of six staves of Gregorian chant notation. The lyrics are: 'Ky - ri - e', 'ley - son', 'Chri - ste', 'ley - son'. The score is annotated with orange arrows pointing to 'molle subentendido' (implied soft) intervals and a blue arrow pointing to 'molle explicitamente notado' (explicitly noted soft) interval. Red boxes highlight specific tritone intervals on the fourth and sixth staves.

Fonte: Transcrição de Bárbara Lomer a partir de *Riesencodex* f. 472vb.

Com isso, alguns aspectos se destacam. O primeiro, é que se fortalece o argumento, desenvolvido com mais fôlego em outra oportunidade (Grain, 2023), de que o repertório litúrgico e monódico da Idade Média não estava desacompanhado de trítonos, ainda que essas dissonâncias fossem usadas com parcimônia. Assumido esse pressuposto, é contributivo aos editores modernos considerar eventuais possibilidades de não correção de intervalos de três tons (c.f. Grain, 2023, p. 332-342). Outro aspecto é que esses trítonos mencionados não se ligam diretamente ao Diabo. No *Ordo Virtutum*, vale reiterar, o "*diabolus in musica*" é justamente a ausência de música, o desmedido, ausente de razão (*logos*) musical. Em vias de finalização deste capítulo, ressalta-se que a associação feita por Hildegarda entre o Diabo e a ausência do canto de louvor supera o âmbito da criação poética e musical, pois se evidencia nas disputas políticas da Sibila do Reno.

Esse comentário não ficaria completo sem a menção a um envolvente episódio da vida de Hildegarda narrado por Gattel. Através de uma carta, enviada pelos prelados de Mogúncia entre 1178 e 1179, Hildegarda toma ciência de uma dura provação que recaiu sobre si e sua comunidade: a proibição do ofício divino público, portanto, a suspensão do canto de adoração. Essa situação resultou do pedido de excomunhão póstuma de um nobre que havia sido sepultado na terra consagrada de um monastério. As autoridades eclesásticas exigiram a exumação do cadáver. Esse nobre, entretanto, havia se reconciliado com a Igreja, mas não publicamente. Seguindo os preceitos da cristandade, Hildegarda “recusou-se a separar da terra abençoada um homem que havia recebido absolvição, e submeteu-se à proibição de cantar, de modo que a comunidade se calou” (Gattel, 1999, p. 45).⁶⁰ Insatisfeita, Hildegarda se dirigiu, em epístola, à catedral de Mogúncia e requisitou que as autoridades reconsiderassem a decisão que negava seu “elemento vital”, o canto. A reivindicação de Hildegarda tinha um fundamento assertivo: “proibir o canto do louvor divino é jogar o jogo do diabo” (Gattel, 1999, p. 45).⁶¹ Ademais, acatar a ordem de exumação incorreria na difamação de um corpo já sepultado, o que iria em desencontro com a Ordem Divina. Em sua carta às autoridades, Hildegarda escreveu:

Também vi algo sobre o fato de que, ao obedecê-los, deixamos de cantar o ofício divino por hora, para celebrá-lo apenas lendo em voz baixa, e ouvi a voz vinda da luz viva falar dos vários tipos de louvor sobre os quais Davi disse nos Salmos [Salmo 150]: “Louvai-o com o som da trombeta, louvai-o com saltério e cítara, louvai-o com tambores e danças, louvai-o com cordas e órgãos, louvai-o com címbalos retumbantes, louvem-no com címbalos

60 “Se negó a separar de la tierra bendecida a un hombre que había recibido la absolución, y se sometió a la prohibición de cantar, de modo que la comunidad enmudeció” (Gattel, 1999, p. 45).

61 “Prohibir el canto de la alabanza divina es seguir el juego al diablo” (Gattel, 1999, p. 45).

jubilosos, que todos os espíritos louvem ao Senhor.⁶² Com estas palavras, os elementos externos nos instruem sobre nossa realidade interior, ou seja, como, de acordo com a composição material e a natureza dos instrumentos, devemos transformar e configurar da melhor maneira possível a homenagem de nossa humanidade interior em louvor do Criador. E se por ela nos esforçarmos afetuosamente, lembramo-nos de como o homem anseia pela voz do espírito vivo, que Adão perdeu por sua desobediência, aquele que, antes da transgressão, ainda inocente, não tinha pouca familiaridade com as vozes de louvor dos anjos [...] É por isso que você e todos os prelados devem ter muito cuidado antes de fechar com o seu mandato a boca de alguém da Igreja que canta a Deus [...], há de vigiar que em vossos julgamentos não se deixem enganar por Satanás, que arrancou o homem da harmonia celestial e das delícias do Paraíso (Hildegarda *apud* Arribas, 2011, p. 113).⁶³

62 No texto do Salmo 150, lemos:
"Aleluia!
Louvai a Deus em seu Templo,
louvai-o no seu poderoso firmamento,
²louvai-o por suas façanhas,
louvai-o por sua grandeza imensa!
³Louvai-o com toque de trombeta,
louvai-o com cítara e harpa;
⁴louvai-o com dança e tambor,
louvai-o com cordas e flauta;
⁵louvai-o com címbalos sonoros,
louvai-o com címbalos retumbantes!
⁶Todo ser que respira louve a lahweh!
Aleluia!"
(Bíblia de Jerusalém, 1981, p. 1018-1019).

63 "Vi también algo sobre el hecho de que, al obedeceros, hubiésemos dejado de cantar el oficio divino de momento, para celebrarlo sólo leyéndolo en voz baja, y oí la voz procedente de la luz viva hablar de las diversas clases de alabanza sobre las que David dijo en los Salmos: "Alabadlo con el son de la trompeta, alabadlo con el salterio y la cítara, alabadlo con tambores y danzas, alabadlo con cuerdas y órganos, alabadlo con címbalos resonantes, alabadlo con címbalos jubilosos, que todos los espíritus alaben al Señor!". Con estas palabras, los elementos exteriores nos instruyen sobre nuestra realidad interior, o sea, de cómo, según la composición material y la naturaleza de los instrumentos, debemos transformar y configurar del mejor modo posible el homenaje de nuestra humanidad interior en alabanza del Creador. Y si nos esforzamos cariñosamente en ello, recordamos cómo el hombre echa de menos la voz del espíritu viviente, que Adán perdió por su desobediencia, él, que, antes de la transgresión, aún inocente, tenía poca familiaridad con las voces de alabanza de los ángeles (...) Por eso vosotros y todos los prelados tenéis que andaros con muchísimo cuidado antes de cerrar con vuestro mandato la boca de alguien de la Iglesia que cante a Dios (...) hay que vigilar siempre que en vuestros juicios no os engañe Satanás, que arrancó al hombre de la armonía celestial y de las delicias del Paraíso" (Hildegarda *apud* Arribas, 2011, p. 113)

Interpretando essa passagem, Arribas (2011, p. 115) afirma que Hildegarda equiparou a sentença desmedida dos prelados com a ação diabólica, pois ambas resultam no mesmo: “a ausência de música, a proibição de cantar e louvar a Deus”. Com eficiência retórica e sentido estratégico, Hildegarda conclui sua resposta pedindo a revogação da sentença deliberada, argumentando que era “Deus o prejudicado mais imediato, e não [Hildegarda] e sua comunidade”. Com autoridade bíblica, Hildegarda argumenta que a consecução da sentença, e a consequente ruptura com o diálogo com Deus, se compara com os erros dos personagens edênicos. Se a música possibilita acesso ao divino, “sua proibição só poderia ser ação do Diabo e seus enviados”. Além disso, conforme recorda Montes Moreno, Hildegarda adverte que repressões injustas por parte da Igreja são incentivadas por maquinações do Apóstata dos céus:

Quando seu enganador, o diabo, ouviu que o homem começou a cantar por inspiração de Deus, e por isso se transformou ao lembrar da suavidade das canções da pátria celestial, vendo que suas artimanhas eram inúteis, se espantou, de tal modo que foi muito atormentado por isso. Então ele não desistiu de perturbar ou desenraizar a beleza e a doçura dos louvores divinos e dos hinos espirituais, não apenas por meio de suas más sugestões e pensamentos imundos ou através de várias ocupações no coração do homem, mas também onde quer que pudesse, na boca da Igreja por dissensões, escândalos ou opressões injustas (Hildegarda *apud* Montes Moreno, 2014, p. 36).⁶⁴

As formulações de Hildegarda são longevas. Como tratamos em outra publicação,⁶⁵ a identidade entre música do Diabo e ausência de música será recuperada, séculos mais tarde, por um importante tratadista da música, Johannes Tinctoris (1435-1511). Nessas imensuráveis histórias dos intervalos de três tons, Hildegarda nos ensina que o trítone participa da realização da harmonia melódica e que as representações sonoras do Diabo, constituídas

64 “Cuando su engañador, el diablo, oyó que el que el hombre comenzó a cantar por la inspiración de Dios, y por esto se transformó para recordar la suavidad de los cantos de la patria celeste, viendo que sus estrategias de astucia de nada servían, se espantó, de tal modo que fue muy atormentado por esto. Entonces no desistió de perturbar o arrancar la belleza y la dulzura de las alabanzas divinas y de los himnos espirituales, no sólo por medio de sus malas sugerencias y pensamientos inmundos o diversas ocupaciones en el corazón del hombre, sino también allí donde podía, en la boca de la Iglesia a través de disensiones, escándalos o injustas opresiones” (Hildegarda *apud* Montes Moreno, 2014, p. 36).

65 C.f. item 4.5 “Sobre causas dos intervalos e erros evidentes: trítone em Tinctoris” em Grain (2023, p. 360-390).

do estrépito, do vociferar, do grito e da ausência de música, contavam com o desmedido, o destituído de *logos*, e não com um determinado intervalo musical (*diastema*). Representações essas que não decorrem de uma incapacidade seminal, mas de uma consequência voluntária que resultou na queda de Lúcifer e no emudecer do contato com o Criador.

REFERÊNCIAS

ARRIBAS, Josemi Lorenzo. Hildegarda de Bingen (1098-1179). **La necesidad de un lenguaje. El libro de la 50 SMR (Semana de Música Religiosa de Cuenca)**, n. 50, p. 85-121. Cuenca: Fundación Patronato, 2011.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Edições Paulinas, 1981.

BOYCE-TILLMAN, June. Hildegard of Bingen at 900. The Eye of a Woman. **The Musical Times**, v. 139, n. 1865, p. 31-36, 1998.

COSTA, Débora Duarte. Ordo virtutum de Hildegard de Bingen: tradução e notas. **Nuntius Antiquus**, v. 16, n. 2, p. 147-174, 2020.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Tradução de SABINO, Mario. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FASSLER, Margot E. Allegorical architecture in Scivias: Hildegard's setting for the Ordo Virtutum. **Journal of the American Musicological Society**, v. 67, n. 2, p. 317-378, 2014.

GARCÍA, Candela Perpiñá. Diabolus in musica. La visualización peyorativa de los profesionales de la música en la Edad Media. **Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA**. p. 786-800, 2012.

GARCÍA, Candela Perpiñá. La música del Diablo y el Diablo en la música. Sobre el poder corruptor del arte musical en el imaginario cristiano. In: PEREIRA, Ana Martinez; RODRÍGUEZ, María Inmaculada Osuna; MIGUEL, Víctor Infantes de (eds.). **Palabras, símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación**. Madrid: Turpin Editores, 2013. p. 441-451

GATELL, Rosa Rius. Armonías y disonancias en el cosmos de Hildegarda de Bingen. **Duoda: Revista d'estudis feministes**, n. 16, p. 35-52, 1999.

GRAIN, Matheus Rocha. **Das memórias que cercam os intervalos de três tons: entre sons e conotações**. 2023. Tese (Doutorado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis. 2023. Acesso em: 19 mar. 2024.

MONTES MORENO, María del Rosario. **Ille antiquus dracho**. Visiones del diablo en la obra de Hildegarda de Bingen. 2014. Dissertação (Mestrado em Cultures Medievales) – Universidade de Barcelona. Barcelona, 2014. Disponível em: <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/68605>. Acesso em: 19 mar. 2024.

NEWMAN, Barbara. **Voice of the living light**: Hildegard of Bingen and her work. Berkeley: UCLA, 1998

JEFFREYS, Catherine. The question of compositional process in the music of Hildegard von Bingen. **Context: Journal of Music Research**, n. 11, p. 13-25, 1996.

JEFFREYS, Catherine, M. **Melodia et rhetorica**: the devotional song repertory of Hildegard of Bingen. 2000. Tese (Doutorado em filosofia) – Melbourne, Faculty of music, University of Melbourne, 2000. Disponível em: <https://minerva-access.unimelb.edu.au/items/3feb1141-2dab-5ac2-9409-a3386888eaba>. Acesso em: 19 mar. 2024.

LEPPE, Suzanne. Demonic music. *In*: SEIGNEURET, Jean-Charles (Ed.). **Dictionary of Literary Themes and Motifs Vol. 1**. Nova York: Greenwood Publishing Group, 1988. p. 346-358.

SMITH, F. Joseph. Some aspects of the tritone and the semitritone in the Speculum Musicae: the non-emergence of the diabolus in musica. **Journal of Musicological Research**, v. 3, n. 1-2, p. 63-74, 1979.

ORTIZ, María Esther. Correspondencias estético-simbólicas en Ordo Virtutum de Hildegarda de Bingen: palabra, imagen, música. **Teología**, v. 51, n. 113, p. 83-100, 2018.

5

*Carlos Gregório dos Santos Gianelli
Márcia Ramos de Oliveira*

ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE: A MÚSICA BRASILEIRA CELEBRADA NOS 20 ANOS DA RÁDIO NACIONAL EM 1956

SUMÁRIO

Resumo: Este trabalho apresentará uma análise do Festival de Música Brasileira, realizado em comemoração aos 20 anos da Rádio Nacional, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no dia 08 de setembro de 1956 com transmissão ao vivo da emissora para todo o país. Serão analisadas as ideias de modernidade propostas para a música brasileira pela organização do festival por meio da escolha do repertório, gêneros apresentados e roteiro desenvolvido durante o evento. Escolhemos esse material para ser analisado neste trabalho devido aos elementos que ele fornece para percebermos como a Rádio Nacional organizaria uma apresentação dedicada, ao mesmo tempo, à celebração de seus 20 anos e à projeção que a emissora fazia para a música brasileira. Por tratar-se de um festival que integrava um contexto comemorativo, o evento teve, em sua primeira parte, um olhar voltado para o passado; "evocativo", nas palavras dos locutores, dedicada a contar um fragmento da história da música brasileira. Já a segunda parte teve como objetivo mostrar o que havia de moderno na música nacional. Neste sentido percebemos que a Rádio Nacional buscou forjar um nacionalismo fruto de uma bricolagem de tradições que auxiliaram na formação da identidade da emissora, que encontra na celebração de suas duas décadas, o auge desse processo.

Palavras-chave: Música Brasileira. Modernidade. Rádio Nacional.

Os 20 anos da Rádio Nacional foram celebrados pela emissora em uma agenda de eventos que cobriu todo o mês de setembro de 1956, além de uma *avant première* ocorrida em julho do mesmo ano. Como parte das comemorações, ocorreu, no dia 8 de setembro de 1956, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o Festival de Música Brasileira. Esse evento, irradiado pela Rádio Nacional, está disponível no Museu da Imagem e Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) como parte do acervo dedicado ao rádio. O festival foi previamente divulgado pelo jornal *A Noite* e pode ser considerado um dos ápices das festividades preparadas para a comemoração dos 20 anos. Escolhemos esse material para ser analisado devido aos elementos que ele fornece para percebermos como a Rádio Nacional organizaria uma apresentação dedicada, ao mesmo tempo, à celebração de seus 20 anos e à projeção que a emissora fazia da música brasileira. É por isso que concordamos com a ideia trazida por Tiago de Oliveira Pinto que:

Independente de hipóteses de miscigenação [...], a música nos mostra que não existe fusão total de seus elementos culturais, uma fusão que fosse capaz de diluir marcas e estruturas de origem e de estilos. Justamente por manter seus vestígios como poucos domínios de cultura, a música consegue ser manifestação do presente sem deixar de reportar-se, simultaneamente ao passado (Oliveira Pinto, 2001, p. 88).

Por tratar-se de um festival que integrava um contexto comemorativo, o evento teve, em sua primeira parte, um olhar voltado para o passado; “evocativo”, nas palavras dos locutores, dedicada a contar um fragmento da história da música brasileira. Já a segunda parte teve como objetivo mostrar o que havia de moderno na música nacional (ou na Rádio Nacional?). O festival teve início com o prefixo de “Luar do Sertão”, tocado no vibrafone, símbolo da Rádio Nacional, e seguiu com a entrada do locutor César Ladeira. Para uma melhor compreensão de contexto e por observarmos a relevância da mensagem inicial, transcrevemos a seguir a saudação do locutor na íntegra para, em seguida, analisarmos alguns trechos separadamente:

Senhoras e senhores boa noite, a Rádio Nacional tem a satisfação de apresentar a distinta plateia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e aos sintonizadores de suas ondas curtas e médias uma audição de gala da música popular brasileira. Dentro de poucos instantes aqui estarão desfilando alguns dos ritmos mais

representativos do nosso cancionário todos eles tratados com carinho musical que merecem. Inegavelmente a nossa música popular é tão boa como qualquer outra. Se em outras oportunidades faltou a essa música o apoio artístico e indispensável a solidificação do seu prestígio no conceito de todos. Aqui está a Rádio Nacional para afirmar através da arte inconteste de seus arranjadores, músicos e intérpretes a esplêndida realidade que é a música popular do Brasil. Inegavelmente um espetáculo como esse Festival de Música Brasileira não poderá reunir todos os gêneros musicais ou todos os compositores de nossa terra. Alguns terão de ser omitidos, digamos melhor, muitos terão de ser omitidos. Mas, esperamos que a plateia e os ouvintes⁶⁶ compreendam que acima de tudo está o nosso alto propósito de servir bem. Oferecendo-lhe uma audição preparada com sinceridade e digna das tradições de arte dessa importante casa que é o Teatro Municipal do Rio de Janeiro (Ladeira, 1956, 0:00seg – 1min 50se).⁶⁷

O Festival é apresentado como uma audição de gala do que seria a música popular brasileira, muito pelo fato do local onde ocorreria, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A saudação segue destacando que o repertório escolhido para integrar o festival seria os “ritmos mais representativos” do cancionário brasileiro e que as músicas selecionadas foram “tratadas com carinho musical que merecem”. Esse carinho seriam os arranjos desenvolvidos por Radamés Gnattali para as 24 músicas apresentadas nas duas partes do festival. Como será analisado, os arranjos feitos para a ocasião

SUMÁRIO

- 66 A maneira como os locutores dirigiam-se ao público ouvinte estaria atrelada a melhorias tecnológicas, como aponta José Ramos Tinhorão (2013, p. 314): “A expansão dessa produção de gêneros de música de sabor brasileiro destinado às cidades (porque no campo as eletrolas constituíam um luxo dado a muito poucos) foi favorecida logo em inícios da década de 1930 pelo aparecimento dos rádios providos de válvulas elétricas de amplificação, que permitiam uma recepção muito mais clara, através de auto-falantes. A novidade viria permitir, aliás, o estabelecimento de uma tão grande intimidade entre a fonte emissora e seu público, que o solene tratamento radiofônico inicial de “senhores ouvintes”, seria imediatamente substituído pelos locutores para o efusivo “amigos ouvintes”.
- 67 Para um melhor acompanhamento da análise do Festival de Música Brasileira, irradiado em 1956 pela Rádio Nacional, todas as citações diretas relativas às locuções ou às performances terão a minutagem correspondente indicada entre parênteses, para que se possa localizá-las, de maneira precisa, dentro do documento sonoro. Os arquivos correspondentes ao Festival foram divididos em duas partes, com aproximadamente uma hora cada, tal como foi irradiado pela Rádio Nacional. Essa metodologia de localização por minutagem para mídia sonora foi desenvolvida desde a elaboração de minha dissertação, em que foram analisados programas de rádio da dupla caipira Alvarenga e Ranchinho. Todo o material discursivo falado ou cantado presente na mídia sonora foi transcrito para que, mesmo sem acesso direto às gravações do Festival, o leitor possa acompanhar a discussão e a análise a ele relacionadas. Os anexos sonoros deste trabalho estão disponíveis em: <https://soundcloud.com/tesegianelli>

possuem uma relação muito próxima com o local no qual seriam executados. Radamés Gnattali optará por arranjos sinfônicos, distanciando-se bastante da paleta de timbres que possa lembrar um regional de rádio. O locutor ainda ressalta que, no passado, a música brasileira não teria sido tratada da maneira correta e, agora, a Rádio Nacional conseguiria “afirmar através da arte incontestável de seus arranjadores, músicos e intérpretes a esplêndida realidade que é a música popular do Brasil”. Essa realidade será materializada no repertório escolhido para o Festival que, como já salientamos, contará com uma primeira parte evocativa, organizando o passado, a tradição da música popular brasileira, para que fosse feito, na segunda parte, um jogo de contraste na afirmação do que seria o moderno.

Após a saudação e a apresentação do Festival, feitas por Cesar Ladeira, a locutora Nilza Magrassi (1956) esclarece, para o público presente no teatro e para os ouvintes da Rádio Nacional, que o Festival seria dividido em duas partes: “[...] a primeira, evocativa, e na qual desfilarão páginas que fizeram as delícias das plateias de antigamente. Cesar Ladeira fecha a apresentação explicando que “a segunda parte trará principalmente o samba. Desfilarão cantores e coros que serão apresentados números mais modernos” (2min 04seg – 2min 13seg). Da fala de Ladeira, observamos o samba, já consolidado como símbolo nacional, ser apresentado também como representante do que seria a música moderna. Mais uma vez, ocorre aqui uma organização do tempo feita ao gosto da Rádio Nacional. Cronologicamente, o samba não é tão distante de vários outros gêneros que serão apresentados na primeira parte, dedicada ao passado da música brasileira.

Hermano Vianna (2012) recorre a um artigo de Antonio Candido que, no trecho abaixo, resume o novo lugar que o samba foi ocupando enquanto local privilegiado na cultura nacional, saindo do lugar marginal até ocupar o posto de um dos principais representantes da cultura brasileira; e, como no caso do Festival de Música Brasileira, do moderno na música nacional:

[...] na música popular ocorreu um processo [...] de “generalização” e “normalização”, só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 1930 e 1940, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o país e todas as classes, tornando-se um pão nosso cotidiano de consumo cultural.

Enquanto nos anos 1920 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional nomes como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 1960, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a ase definir nos anos 1930, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário (Candido, 1989, p. 198 *apud* Vianna, 2012, p. 29).

Podemos observar ainda que o recorte cronológico adotado por Candido (1989 *apud* Vianna, 2012) em sua análise coincide, em parte, com os 20 anos alcançados pela Rádio Nacional, que, surgida em meados de 1930, contribuiu de maneira muito significativa para alavancar o samba ao local que passou a ocupar dentro da cultura brasileira em suas comemorações em 1956. Pouco tempo depois, no ano de 1958, o samba encontraria a poesia erudita de Vinicius de Moraes, juntamente da musicalidade de Tom Jobim e do violão de João Gilberto, para a forja do que seria o início da bossa nova no álbum “Canção do Amor Demais”, gravado por Elizete Cardoso. Essa valorização do samba, colocado como expoente da música moderna brasileira, como foi feito pelo Festival de Música Brasileira, é vista por Vianna (2012) como um dos principais elementos da consolidação de uma visão de Brasil pós-Estado Novo:

A vitória do samba era também vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira. O Brasil saiu do Estado Novo com o elogio (pelo menos na ideologia) da mestiçagem nacional, a Companhia Siderúrgica Nacional, o Conselho Nacional de Petróleo, partidos políticos nacionais, um ritmo nacional. Na música popular, o Brasil tem disso, desde então, o Reino do Samba (Vianna, 2012, p. 127).

Esse local em que o samba é, ao mesmo tempo, símbolo de modernidade, ao ser colocado no repertório na segunda parte do Festival, mas que está calcado em uma tradição musical, esta apresentada na primeira parte, integra a ideia de autêntico, como sinaliza Vianna (2012, p. 162): “A autenticidade fabricada do samba (que para existir precisa escamotear esse seu caráter fabricado) torna eterna uma música criada muito recentemente.”

O recente exposto por Vianna (2012) faz referência à década de 1930, quando o samba começa a ser visto como possibilidade de símbolo nacional. Todavia, em 1956, quando o Festival de Música Brasileira é irradiado, o gênero é colocado como autêntico em contraste a outros gêneros – também autênticos e, portanto, tradicionais – da música brasileira apresentada na primeira parte.

Ao retomarmos o decorrer do Festival, após a breve apresentação feita pelos locutores de como seria organizado o evento daquela noite, Cesar Ladeira (1956) anuncia, com grande destaque, a entrada do maestro Radamés Gnattali: “E agora amigos assume o seu posto no comando da grande orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro o maestro Radamés Gnattali!” (2min 14seg – 2min 40seg). Logo em seguida, Nilza Magrassi (1956) ambienta a plateia presente no teatro e o ouvinte da Rádio Nacional sobre o momento histórico do qual fazem parte as primeiras peças que serão executadas: “Vamos fazer de conta que o tempo andou para trás estamos num jardim público do Rio de Janeiro nos primeiros dias do século atual. É domingo, vai haver retreta no coreto do jardim. A banda está a postos e parece que estamos vendo o maestro Anacleto de Medeiros regendo o seu famoso dobrado ‘Jubileu’” (entra a orquestra) (2min 42seg – 3min 05seg).

Percebemos, nesse artifício da ambientação de onde uma história irá partir, uma ferramenta muito comum das rádios novelas, que estavam no auge de sua popularidade. Caso o Festival de Música Brasileira fosse apresentado somente no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, os organizadores poderiam optar por alguns elementos cênicos e visuais para a ambientação de cada peça ou, ainda, de cada época em que as músicas seriam executadas. No entanto, além do público presente no teatro, o festival foi irradiado. Dessa maneira, a utilização da narrativa como ferramenta de ambientação tanto no tempo (passado) como no espaço (jardim público do Rio de Janeiro) torna-se fundamental para alcançar o objetivo pretendido de contar uma história – ou de mostrar uma trajetória da música brasileira com o passar dos anos.

Na apresentação da composição “Jubileu”, de Anacleto de Medeiros, percebe-se, no arranjo composto por Radamés Gnattali e na execução da orquestra, uma sonoridade semelhante à das bandas marciais, isso devido à utilização de muitos instrumentos de sopro de metal (trompetes, trombones,

tuba), além de instrumentos de madeira (clarinete, fagote) e a flauta. O uso desse tipo de instrumentação dá-se, em grande parte, por causa do local em que geralmente eram executadas as músicas. Nos espaços abertos de coretos, parques, jardins ou até mesmo em paradas cívicas, os instrumentos têm que possuir uma capacidade de projeção sonora que instrumentos de corda, por exemplo, não teriam. A próxima peça executada no Festival, "Yara", também é de autoria de Anacleto de Medeiros. Ele fora escolhido pela direção musical do festival como símbolo musical do início do século no Brasil.

Seguido das duas composições de Anacleto de Medeiros, o percurso histórico sobre a música popular brasileira tem, como sua próxima parada, aquela que seria considerada por muitos a primeira compositora de música popular reconhecida no Brasil: "Vamos render agora nossa homenagem à primeira maestrina brasileira: a querida Chiquinha Gonzaga. Aqui está sua composição mais famosa que nasceu da dança sertaneja intitulada 'O Gaúcho' e que se popularizou com o nome de 'Corta Jaca'" (9min 08seg – 9min 29seg). Essa composição, originalmente composta e executada no piano, ganhou uma sonoridade sinfônica, com o uso de praticamente todos os naipes da orquestra em diferentes momentos para a execução de sua melodia. Para anunciar a próxima peça musical, entra em cena novamente a locutora Nilza Magrassi (1956), para localizar o público do teatro e os ouvintes de qual época se tratava a próxima música. Da primeira parte do Festival de Música Brasileira, essa será a única música cantada:

E já que estamos evocando lembremo-nos agora das saudosas serenatas brasileiras e dos belos saraus de antigamente quando a modinha imperava como rainha. Aqui está um exemplo: "Foi numa noite calmosa" de autor desconhecido e que será cantada por Paulo Tapajós (12min 21seg – 12min 40seg).

Observamos que, na organização cronológica proposta por Paulo Tapajós – que, além de ser o intérprete da canção, é o chefe da Divisão Musical da Rádio Nacional e assina também como diretor musical do Festival de Música Brasileira –, a modinha aparece como primeira representante do cancionário na música brasileira. Com uma interpretação bastante lírica, parecendo realmente revisitar os tempos dos seresteiros, Paulo Tapajós canta sobre um arranjo com a predominância da "cama" dos instrumentos de corda, que ornamentam sua voz.

O percurso pela história da música brasileira segue, sendo a próxima música de Ernesto Nazareth. Para executar três composições aglutinadas em um arranjo, "Sarambeque"; "Improviso"; e "Batuque", Radamés Gnattali vai ao piano, acompanhado em outro piano por sua irmã Aida Gnattali. Os dois têm ainda o apoio da orquestra da Rádio Nacional, que dialoga com os dois pianistas em um arranjo sinfônico o qual, em certos momentos da execução da música, contrasta bastante com a sonoridade "essencialmente pianística". Percebemos que tanto na apresentação das músicas para o público e para os ouvintes como no programa do Festival não consta, ao lado das composições de Nazareth, a que gênero musical pertencem. Isso acontece também com a composição de Radamés Gnattali, que será apresentada no final da primeira parte do Festival. Poderia ser apenas um detalhe; no entanto, em uma narrativa tão cuidadosamente elaborada com a finalidade de apresentar, na medida do possível, cronologicamente os estilos musicais que faziam parte da música brasileira, não categorizar as composições de Ernesto Nazareth pode ser interpretado como uma tentativa de colocar a obra do artista como um marco em si, não vinculando o compositor a algum gênero ou escola musical específicos.

O Festival de Música Brasileira encaminha-se para o final da primeira parte com a polca choro "Rato rato", de Casemiro Rocha, com Chiquinho solando no acordeom. A apresentação da música é contextualizada historicamente por Cesar Ladeira: "Da época que se combatia Febre Amarela no Rio de Janeiro ficou em nossa lembrança a polca choro 'Rato rato'" (40min 44seg – 40min 52seg). De fato, a composição surgiu no contexto em que Oswaldo Cruz estava à frente da Diretoria Geral de Saúde Pública no combate a várias epidemias que assolavam a capital federal no início do século XX. Como maneira de combater a peste bubônica, Oswaldo Cruz teve a ideia de pagar para quem entregasse ratos mortos para uma brigada sanitária destacada especialmente para esse serviço. Não demorou muito para que alguns moradores do Rio de Janeiro enxergassem nessa ação, a princípio voltada à saúde pública, uma boa oportunidade de negócios. Surgiu na época a profissão de ratoeiros, que compravam os animais a baixo preço ou capturavam para revender às brigadas. A composição inicialmente instrumental, feita por Casemiro

Rocha, ganha a letra⁶⁸ de Claudino Manoel da Costa, sendo um dos sucessos do carnaval de 1907.

A primeira parte do Festival de Música Brasileira encerra-se com a apresentação de uma composição de Radamés Gnattali: "Fantasia Brasileira n. 1". Essa composição de Radamés Gnattali cumpre a função discursiva musical no repertório do Festival, estabelecendo a transição entre o tradicional e o moderno ao integrar, em uma composição sinfônica, três temas da música popular brasileira. O popular representado nas músicas utilizadas por Radamés Gnattali na composição de "Fantasia Brasileira n. 1" circula entre os dois sentidos do termo: o folclórico, que remete, de certo modo, ao Brasil rural, representado na composição "Casinha Pequeninha" ou no tema "Balaio, meu bem"; e, já integrando o contexto da música popular urbana, o tema "Apanhei-te cavaquinho", de Ernesto Nazareth. Sobre o uso de temas populares para a composição de temas que, direta ou indiretamente, contribuísem para uma música de tom nacionalista, Wisnik (1983) traz um alerta focado em dois elementos que deveriam ser levados em conta pelo compositor que fizesse uso do folclore em suas composições:

[...] o perigo do exotismo (quando o uso de elementos da música popular, retirados de seu contexto, resulta simplesmente em efeitos pitorescos) e da banalidade (já que a música popular, muitas vezes aplicada às práticas rituais, à dança hipnótica, dirigida ao corpo é fundamentalmente repetitiva, do que pode resultar em pura redundância quando transposta para as formas que procedem pelo desenvolvimento progressivo e pela inovação dirigida ao intelecto como são as formas da tradição sinfônica erudita (Squeff; Wisnik 1983, p. 143).

A gravação original de "Fantasia Brasileira n. 1" ocupava três lados de dois discos de 78rpm. O lado B do segundo disco foi ocupado com a composição "Batuque", de Oscar Lorenzo Fernandez (Velloso, 2015). Além dessa composição, "A sertaneja", de Brasília Itiberê da Cunha, e as orquestrações da 'Suíte brasileira', de Alberto Nepomuceno [...] faziam uso do tema folclórico

68 A letra, composta por Claudino Costa, anuncia na primeira estrofe: "Rato, rato, rato/ Assim gritavam os compradores ambulantes/ Rato, rato, rato/ Para vender na academia aos estudantes/ Rato, rato, rato/ Dá bastante amolação/ Quando passam os garotos, todos rotos/ A comprar rato, capitão". Disponível em: <https://www.bio.fiocruz.br/index.php/br/noticias/916-revolta-sonora-oswaldo-cruz-as-vacinas-e-a-ironia-dos-carnavais?showall=1>. Acesso em: 18 jul. 2020.

'Balaio, meu bem, balaio'" (Velloso, 2015, p. 56). "Fantasia Brasileira n. 1" foi uma das representantes da música brasileira na Feira Mundial de Nova Iorque, sendo executada nos pavilhões brasileiros projetados por Oscar Niemeyer. Assim, concordamos com Rafael Velloso (2015, p. 59) quando o autor afirma que: "'Fantasia brasileira n. 1'", Gnattali tinha o objetivo [...] de conceber uma moderna representação da música popular brasileira que atendesse aos anseios de produtores de rádio, folcloristas, políticos e audiência".

Após estabelecer um elo entre a tradição e o moderno na narrativa proposta para a história da música popular brasileira com a apresentação da composição "Fantasia Brasileira n. 1", de Radamés Gnattali, o Festival de Música Popular Brasileira inicia sua segunda parte com o seguinte anúncio do locutor César Ladeira: "Senhoras e senhores, vai ter início a segunda parte desse Festival de Música Brasileira, e conforme foi anunciado anteriormente contaremos aqui com a presença do samba. Desfilarão cantores, coros, e outros solistas." (0 seg – 018 seg).

Logo de início, fica evidente, na fala de Ladeira, que o samba é colocado como a apresentação do moderno na música popular brasileira. Além disso, a canção é posta como símbolo de modernidade, destacando que a segunda parte do Festival será integrada, em sua maioria, pelo repertório de cantores e cantoras, ao contrário do ocorrido na primeira parte, em que somente a modinha foi entoada por Paulo Tapajós. Importante observar que, apesar do destaque dado ao samba como gênero musical símbolo do moderno na música brasileira, outros gêneros e ritmos integrarão essa segunda parte, como marchas carnavalescas, baião e até mesmo um choro, que fora colocado como integrante do passado da tradição na música popular brasileira. Todavia, a maioria expressiva do repertório é composta por sambas que, na linha discursiva proposta pela Rádio Nacional, representa o amálgama do moderno na música popular brasileira. Antes das apresentações das canções, o Festival presta uma homenagem à cidade do Rio de Janeiro:

Mas, antes que o samba chegue vamos trazer a nossa homenagem a bela cidade do Rio de Janeiro homenagem que se traduz através de uma composição célebre de André Filho: "Cidade Maravilhosa". Esta famosa marchinha que fez a delícia do povo em carnavais passados apresenta-se numa fantasia de Radamés Gnattali escrita especialmente para a orquestra. (1956, 20seg –45 seg).

De maneira intencional ou não, é possível perceber um jogo de palavras estabelecido entre a marcha que “fez a delícia do povo em carnavais passados”, sendo esta apresentada agora em uma “fantasia”, escrita por Radamés Gnattali. Mesmo que evocando os festejos do passado nos carnavais de rua em que a marcha fez sucesso, a Rádio Nacional recorre ao maestro como catalisador da música brasileira, visando a modernizá-la. A segunda parte do Festival, dedicada a mostrar o que seria o moderno na música popular brasileira, não poderia apresentar uma marcha de carnaval antiga e consagrada sem frisar que esta passou pelo processo de modernização dos novos arranjos escritos por Radamés Gnattali. O Festival segue então o seu “desfile de cantores”, com Nilza Magrassi anunciando “Forró do Furtuoso” interpretado pelo Luiz Vieira, também compositor da canção.

A música inicia-se em um crescente já no final do anúncio de Magrassi, com a orquestra marcando o ritmo do baião. Logo de início, é percebida a sonoridade consagrada dos trios nordestinos, com o baião apresentado pelo rádio no Brasil, no formato consagrado por Luiz Gonzaga, destacando a zabumba e o triângulo que, após apresentarem a marcação do ritmo, têm somada a sonoridade da orquestra, entrando com a harmonia da canção. Tecendo um contracanto semelhante ao que seria feito pela flauta transversal ou pela flauta de pífanos em um grupo de baião, o naipe de cordas executa essas linhas melódicas que introduzem a entrada do vocal de Luiz Vieira, que logo anuncia: “Segure meu maestro, que o baião tá no municípá!” (1956, 5min 40seg – 5min 44seg).

A performance vocal de Luiz Vieira fornece muitos elementos que remetem à parte da sonoridade de alguns gêneros desenvolvidos no sertão nordestino, como a embolada, o desafio e o próprio baião. A saudação inicial demonstra, para além da localização física, o lugar dentro da sociedade brasileira que aquele gênero musical passava a ocupar ao ser apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com o apoio luxuoso de uma grande orquestra sinfônica. Essa visão de integração do Brasil e a amenização de suas desigualdades sociais e raciais vinha sendo desenvolvida desde a Era Vargas, encontrando seu ápice na perspectiva desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. O recado final de Luiz Vieira parece então selar esse momento de ascensão social através da música, ao dizer no breque final: “cheguemo”.

A primeira metade da segunda parte do Festival contará com uma dinâmica que alterna um número vocal com um instrumental. Após a apresentação de Luiz Vieira, com "Forró do Furtuoso", seguida da orquestra da Rádio Nacional com "Cidade Maravilhosa", é a vez de Abel Ferreira subir ao palco do Teatro Municipal com o seu clarinete, para, acompanhado da orquestra regida por Radamés Gnattali, apresentar a choro de sua autoria, "Chorando Baixinho". Em alguns momentos da peça, o solo de clarinete alterna-se com o piano, dando uma dinâmica semelhante àquelas encontradas em rodas de choro. Importante observar que, na primeira parte do Festival de Música Brasileira, o choro foi retratado como integrante da nossa tradição, como parte do passado – ou, ainda, do momento – de "evocação", como dito pelos locutores. No entanto, nessa segunda parte dedicada à moderna música popular brasileira, o choro faz-se presente nessa apresentação. O arranjo é moderno no sentido de que conta com uma orquestra como base de acompanhamento; no entanto, o instrumento que sola é o mesmo que fazia parte dos conjuntos de choro tidos como integrantes da "velha guarda" da música brasileira.

Na quarta música a ser apresentada, Cesar Ladeira anuncia com grande destaque: "Vai aparecer o primeiro samba agora!" (1956, 12min 21seg – 12min 24seg). Para essa primeira apresentação do gênero que, conforme o Festival propôs, representaria a modernidade na música popular brasileira, foi escolhida a composição "Último Desejo", de Noel Rosa. Para interpretar a composição, junta-se à orquestra da Rádio Nacional a cantora Nora Ney, contratada da emissora. Com uma impoção vocal que remete quase ao chorar de tristeza, a cantora enfatiza o abatimento do eu lírico da canção triste no momento de separação do casal. A letra de Noel não indica se a personagem que canta é um homem ou uma mulher, o que, de certo modo, amplia as possibilidades de interpretação. Tatit (2004) relaciona a questão fonética do alongamento das vogais na língua portuguesa na influência no modo de composição e impoção, resultando também na escolha de um tema como a busca por algo, o sentimento de falta ou desentros de trajetória:

A forma desacelerada de estabilização deixa que as vogais se alonguem e se expandam no campo de tessitura, valorizando o percurso melódico em seus desdobramentos progressivos. Os temas tendem a se desfazer em direções que sugerem busca (Tatit, 2004, p. 43).

Adiante, no mesmo livro, Tatit (2004, p. 69) complementa este raciocínio ao afirmar que “Trata-se [...] de uma espécie de oralidade musical em que o sentido só se completa quando as formas sonoras se mesclam às formas linguísticas inaugurando o chamado gesto cancional” (Tatit, 2004, p. 69).

O samba é apresentado com arranjo sinfônico, muito diferente da sonoridade urbana ou dos regionais. Não são ouvidos pandeiros, tambores ou qualquer outro instrumento mais usual utilizado no samba para a marcação rítmica, sendo esta realizada por instrumentos dedicados à harmonia da orquestra, como o naipe de cordas que, além da base harmônica, marca o ritmo; e do naipe de metais, que pontua, de modo mais marcante, a síncope do samba.

O Festival segue com o samba “Feitiçaria”, de Custódio Mesquita e Evaldo Rui. Sobe ao palco do Teatro Municipal um grupo vocal que é conhecido até os dias atuais e que, à época, já tinha dez anos de carreira: Os Cariocas. Cesar Ladeira, na apresentação da música, indica a característica do arranjo vocal que consagrará o grupo nos próximos anos: “um arranjo moderno com a vistosa interpretação do conjunto vocal Os Cariocas” (1956, 20min 45seg – 20min 48seg). O samba inicia-se com uma introdução usando da sonoridade da orquestra, com o anúncio da canção feito pelo naipe de sopros, dialogando com a percussão dos tímpanos. Logo em seguida, entra o grupo Os Cariocas, que inicia sua interpretação em uníssono. Aos poucos, a harmonia entre as vozes passa a impressão de expandir-se, até chegar às várias notas que compõem a harmonia característica do grupo, com leves dissonâncias, levando o ouvinte a tentar capturar qual nota cada um do grupo entoa. Seja pelos arranjos vocais em suas harmonias pouco usuais ou pela marcação rítmica da bateria, a sonoridade moderna proposta tanto no arranjo d’Os Cariocas como na escrita para a orquestra por Radamés Gnattali indicam parte do caminho que o samba poderia tomar em direção à bossa nova. Para além da sonoridade em si, lembramos que um dos principais professores de Tom Jobim foi Radamés Gnattali, que o ensinou grandes lições de harmonia, encorajando-o inclusive a reger pequenas peças na Rádio Nacional. A relação entre Gnattali e Jobim é assim resumida por Sérgio Cabral: “tão útil quando a do mestre e do aluno e tão doce quanto a do pai e filho” (Cabral, 1997 *apud* Mello, 2017, p. 452).

Como última apresentação instrumental do Festival, a sétima música a ser apresentada na segunda parte trata-se de uma performance de samba envolvendo três músicos da orquestra da Rádio Nacional que, em uma espécie de *jam session*, prometem promover, como o título da peça indica, um “Bate-papo a três vozes”. Em um misto de apresentação de um tema musical com exercícios rítmicos relacionados ao samba, Radamés Gnattali ao piano, Luciano Perrone na bateria e Pedro Vidal Ramos no baixo exploram, com o apoio da orquestra da Rádio Nacional na seção harmônica, as possibilidades de variação rítmica que o samba fornece. A composição inicia-se com um solo de bateria de Luciano Perrone, para a entrada posterior de Radamés Gnattali ao piano, que repete um pequeno tema também executado pelo naipe de cordas. Depois, o “bate-papo” segue com o baixo de Pedro Vidal Ramos, que parece travar um diálogo com as variações rítmicas propostas por Perrone, na bateria. Os breques e as variações de compasso são demonstrados de modo muito semelhante a uma roda de choro ou de uma *jam session* de jazz estadunidense. De fato, o tema central da composição é simples, sendo o foco da performance apresentar as inúmeras possibilidades que o samba pode ter em relação à sua cadência rítmica.

Demonstrar, para ao público no Teatro Municipal e para o ouvinte da Rádio Nacional, essas possibilidades, pode ser interpretado como uma declaração musical das possibilidades de ter-se um samba moderno. Desse modo, o gênero, que já se consagrava como símbolo forjado da identidade musical brasileira, mostrava suas possibilidades de adaptação aos novos tempos e futuros desafios que o país encontraria. Ressaltamos novamente que o contexto em que o Festival foi desenvolvido, apresentado e veiculado é o do nacional desenvolvimentismo, capitaneado por Juscelino Kubistchek em um processo iniciado cerca de duas décadas antes, nos governos de Getúlio Vargas. Os primeiros 20 anos da Rádio Nacional cobrem justamente esse período, que se inicia em 1936, um ano antes do início do Estado Novo, e vai até 1956, com a recente eleição de Juscelino Kubistchek no ano anterior. Esse novo momento que o Nacionalismo atinge na década de 1950, denominado por Lucília de Almeida Neves Delgado como “nacionalismo reformista” (Delgado, 2007, p. 364), em contraste com o “nacionalismo dirigido” (Delgado, 2007, p. 364), antes focado nos governos de Getúlio Vargas e em suas ações para o desenvolvimento do país, passa a ser discutido em outros espaços:

[...] a partir de 1955 até o ano de 1964, o programa nacionalista foi apropriado por expressivas organizações da sociedade civil e por inúmeros parlamentares, que transformaram tanto o Poder Legislativo como os sindicatos, as organizações estudantis, os movimentos camponeses, as universidades e associações profissionais em espaços privilegiados de discussão e divulgação de suas principais teses (Delgado, 2007, p. 361).

Ainda sobre a questão do nacional desenvolvimentismo e sua relação com as ideias de modernidade empreendidas por diversos setores da sociedade, Delgado sintetiza que:

Na segunda metade dos anos 1950 a sociedade brasileira foi contaminada pela proposição da modernização desenvolvimentista, que tinha como suas principais metas a superação, definitiva, do subdesenvolvimento estrutural que assolava o Brasil e que era um forte impedimento ao ingresso do país na era da modernidade (Delgado, 2007, p. 362).

Esse novo momento encontraria ecos e representações fortes no campo cultural, como observamos na formatação e no desenvolvimento do Festival de Música Brasileira em 1956, sendo que: “Essas manifestações culturais e artísticas, que contagiaram a população urbana brasileira, podem ser identificadas como expressão renovada e renovadora da brasilidade que então assumia ares de modernidade tardia” (Delgado, 2007, p. 363).

A próxima música, anunciada pela locutora Nilza Magrassi, trata-se de um samba exaltação. Este será o primeiro de três sambas desse gênero apresentados no Festival. Nilza destaca que “Exaltação a Bahia” “inscreveu-se como um dos mais famosos do gênero,” (1956, 33min 54seg – 33min 56seg). No anúncio, ainda é destacado o novo arranjo feito sob medida para o Festival: “Aqui está ‘Exaltação a Bahia’ num arranjo de Radamés Gnattali escrito especialmente para a interpretação de Heleninha Costa.” (1956, 33min 59seg – 34min 06seg).

Oi, Bahia! / Umbu, vatapá e azeite de dendê
Tem muamba / Pra nego bamba fazê canjerê (repete)
Um nome à história vou buscar / Sargento Camarão
Herói foi da Bahia / Castro Alves nos faz lembrar
Tempos da Abolição / Poeta da Bahia

Rui Barbosa, fogo triunfal / Voz da raça e do bem
O gênio da Bahia / E há nesse todo natural
Que a baiana tem / A graça da Bahia

A Bahia tem conventos / Tem macumba e tem muamba
Mas onde ela é mais Bahia / É no batuque e no samba
Ai, foi na Bahia / Das Igrejas todas de ouro
Aonde valem as morenas / Um tesouro, como nenhum
Como nenhum não pode haver /

Salve a baiana / Com sandália e balangandã /
Vai mostrar ao mundo inteiro / Nosso samba brasileiro
E da auriverde Bahia, oi / Alegria, oi, do Brasil / Brasil (oba) (1956,
34min 13seg – 36min 17seg).

A composição de Vicente Paiva e Chianca de Garcia, como Nilza Magrassi destacou, pertence ao gênero conhecido como samba exaltação, que teve, como seu maior representante, "Aquarela do Brasil", a qual ainda integrará o Festival. A elaboração de sambas exaltação ou a cooptação de composições que poderiam ser interpretadas como uma ode ao Brasil ou à cultura brasileira como ferramenta de convencimento da população durante o período do Estado Novo podem ser explicadas, em parte, pelo fato de que, conforme aponta Tatit (2004, p. 46), "a canção se consolidou como a manifestação mais representativa da sonoridade brasileira. Atentas ao fenômeno de massa as autoridades do Estado Novo tentaram envolver alguns compositores e intérpretes nas campanhas de civismo."

Nessa composição, interpretada por Heleninha Costa, a exaltação à Bahia é feita na letra referenciando elementos culturais e nomes considerados marcantes na história do estado. Após a referência à gastronomia forjada como típica da Bahia ("umbu, vatapá e azeite de dendê"), o primeiro nome histórico citado na canção é o "Sargento Camarão". Este, conhecido como Felipe Camarão, foi um descendente de indígenas que lutou no exército brasileiro contra a invasão dos holandeses. Apesar de ser pernambucano, durante um tempo, existiu uma disputa sobre a origem

de seu nascimento como herói de um dos dois estados⁶⁹. Em seguida, é mencionado Castro Alves, como “poeta da Bahia”. Na segunda estrofe, o industrial e ex-ministro Rui Barbosa é relembrando como “gênio da Bahia”. Desse modo, a canção estabelece três categorias de nomes históricos a serem exaltados na história baiana: militar, literato e industrial. Nenhum personagem feminino é citado ou exaltado, cabendo à mulher o lugar de objetificação sexual nos versos “Aonde valem as morenas/ Um tesouro, como nenhum/ Como nenhum não pode haver”. Observa-se que a citação às mulheres na canção ocupa a mesma estrofe na qual são exaltados os patrimônios materiais do estado, como seus conventos e igrejas. Desse modo, a figura da “morena” e, adiante, da baiana, “com sandália e balan-gandã”, ocupam a mesma categoria de objeto patrimonial digno de ser exaltado na canção.

O arranjo composto por Radamés Gnattali evidencia a seção rítmica da composição, sendo possível perceber a percussão da orquestra com muito mais afincado do que nos sambas anteriores. Semelhante à sonoridade consagrada em “Aquarela do Brasil”, o naipe de sopro com os instrumentos de metal (trompete, trombone, trompa, saxofone e tuba) marca o baixo da canção, além de fazer rápidos ataques de contracanto, deixando o arranjo bastante animado e dinâmico para quem ouve.

Sobre a escolha de repertório, com a inclusão de três sambas do tipo exaltação, percebemos que o Festival de Música Brasileira segue um projeto político que foi forjado pela Rádio Nacional durante suas duas décadas de estabelecimento de uma sonoridade considerada brasileira. Tanto antes como depois de estar fortemente vinculada a estado brasileiro, sob a égide do Estado Novo, a Rádio Nacional produziu um conteúdo musical que propunha a criação de uma identidade nacional. Sobre a música brasileira e sua relação com o Estado, Freitas, citando Rafael Menezes Bastos, afirma que:

[...] a música popular brasileira – como qualquer música popular nacional, no contexto das relações dos Estados-nações modernos

69

Mais informações sobre as controvérsias existentes acerca da naturalidade do índio Antônio Felipe Camarão estão disponíveis em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=453&Itemid=1%20/. Acesso em: 18 jul. 2020.

– somente pode ser bem entendida dentro de um quadro cujos nexos tenham simultaneamente pertinência local, regional, nacional e global, e que tome as músicas erudita, folclórica e popular como universos em comunicação (Menezes Bastos, 2005, p. 185 *apud* Freitas, 2017, p. 4).

O Festival de Música Brasileira chega à sua nona apresentação da segunda parte com um samba entoado por um nome já consagrado do gênero: Ataulfo Alves. Depois da sonoridade grandiosa que envernizou o samba exaltação apresentado, o samba intitulado “Pois é” de Ataulfo Alves inicia-se com a percussão em crescendo para a entrada da orquestra que acompanha o cantor e suas pastorinhas. O arranjo serve à canção de modo que valoriza a interpretação vocal do sambista e de suas acompanhantes com o naipe de cordas, encarregado da harmonia e de alguns contracantos, e o sopro, com destaque para os metais, acentuando os breques e as sínco- pes que marcam o gênero.

Recorrendo à temática da desilusão amorosa, Ataulfo Alves canta a separação causada por terceiros que, segundo o eu lírico da canção: “Endeusaram a morena tanto, tanto / Que ela resolveu me abandonar”. Interessante que não é mencionada traição por parte dele ou dela, mas uma questão voltada à autoestima da “morena”, que foi embora. A indignação do narrador da canção não é voltada para a mulher que o abandona, como encontrado em muitas canções do gênero, mas para aqueles que teriam influenciado a decisão da mulher amada. Combinando a métrica da canção com o breque do samba e fechando-a com as mesmas palavras que iniciam a música, Ataulfo Alves encerra a apresentação: “Pois é.”

Antes da próxima apresentação, Cesar Ladeira destaca a versatili- dade do samba, colocado como bastião da modernidade na narrativa pro- posta pelo Festival: “Sentam como nosso samba é bonito, como há ritmo e melodia na música brasileira, como há variedade de gêneros no próprio samba.” (40min 31seg – 40min 40seg). Logo em seguida, introduz o segundo samba exaltação a ser apresentado: “Canta, Brasil”, de autoria de Alcir Pires Vermelho e David Nasser, na interpretação de Nelson Gonçalves.

Gravada originalmente por Francisco Alves, acompanhado da Orquestra da Rádio Nacional em 1941 (Severiano; Mello, 1997), “Canta Brasil”

é apresentada para o público presente no Teatro e para o ouvinte da rádio com a impostação vocal de Nelson Gonçalves, que sublinha a exaltação presente na letra e na sonoridade proposta por Radamés Gnattali em seu arranjo. A respeito do papel da entoação e, por consequência, da impostação vocal, Tatit (2004, p. 77-78) sinaliza que: “A entoação [...] descreve sem intermediação o perfil do enunciador, com todas as crenças, convicções [...] dúvidas ironias, hesitações, enfim, com todas as modalidades afetivas e cognitivas que definem a personalidade do sujeito”. Ainda sobre a questão da entoação, Tatit (2004) sublinha o fato de que os melodistas também se preocupavam em encontrar uma sonoridade que se encaixasse com a letra e sua temática “sem perder a naturalidade entoativa” (Tatit, 2004, p. 144).

A letra faz jus ao gênero samba exaltação, fazendo referências inclusive à representante mais conhecida do estilo nos versos “Na aquarela do Brasil / Eu cantei de norte a sul”. Logo no início da composição, é estabelecido o local de cada raça que teria constituído o Brasil. Os povos indígenas, com seus ritmos “bárbaros”; o povo negro, com seus cantos lamentosos (nas “reservas de pranto”); e o povo branco, “falaram de amores e suas canções”. Esse esmaecimento das desigualdades sociais, étnicas e culturais tem, como aliada, a transformação de símbolos culturais. Justamente como afirma Peter Fry (1982, p. 52 *apud* Vianna, 2012, p. 31): “a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la”.

As duas últimas canções a serem apresentadas no Festival de Música Brasileira são composições de Ary Barroso. Nilza Magrassi, em seu anúncio da penúltima atração, destaca a figura de Ary e pede a atenção do público no Teatro e do ouvinte da rádio com algumas observações sobre a sonoridade do arranjo que será apresentado: “Ary Barroso, glória da nossa música popular, é o autor desse samba ‘Faceira’, no qual vocês terão importantes solos de bateria. São legítimos breques de samba, livres de influências estrangeiras e que Luciano Perrone executará em sua bateria.” (1956, 44min 38seg – 44min 54seg). Como intérprete, sobe ao palco Nuno Roland, que ainda conta com o acompanhamento do Coro Misto da Rádio Nacional.

Sempre após o primeiro verso, os pequenos solos de bateria de Perrone no compasso do breque remetem ao que instrumentos em uma

roda de samba fariam: variações rítmicas de um tamborim, acentuação de diferentes notas de um pandeiro, alternância entre os tempos fortes e fracos de um surdo e outros tantos exemplos. Dispondo de uma bateria semelhante àquelas utilizadas em *big bands*, Perrone traz, para a realidade brasileira, a sonoridade de um instrumento que já tinha grandes representantes no jazz, como Gene Krupa, que mesclava os breques do *swing* com malabarismos, por exemplo. Sobre essa tensão entre o que vinha de fora e o que era produzido no Brasil como autêntico, Leandro Barsalini (2018), em artigo que tratou sobre a influência da bateria das *big bands* na batucada brasileira, salienta que:

Essa música teria sido o espaço e resultado de um permanente conflito, norteador por dois ideais aparentemente contraditórios: por um lado, a absorção dos investimentos estrangeiros e sua consequente influência na definição de parâmetros estéticos; por outro lado, a preservação de uma suposta autenticidade garantida pela manutenção de elementos tradicionais (Barsalini, 2018, p. 74).

Sérgio Freitas (2017) percebe um fenômeno semelhante ao observar, na música brasileira com foco no Rio de Janeiro, a questão cosmopolita:

Magaldi (2013: 82), por exemplo, assinala que “a música local”, notadamente do Rio de Janeiro na viragem para o século XX, “não está intrinsecamente ligada a uma identidade única”, senão que pode ser percebida “como parte de uma cultura cosmopolita mais ampla, compartilhada por todos que viviam em cidades dos dois lados do Atlântico”, trata-se de um “processo construído por histórias compartilhadas e por intercâmbios culturais transnacionais” em denso “circuito internacional de circulação musical” (Freitas, 2017, p. 3).

Perrone, em uma operação quase antropofágica, procura demonstrar ao público que o samba moderno poderia, ao mesmo tempo, assimilar o instrumento estrangeiro e não perder o vínculo com a sonoridade brasileira. Desse modo, percebe-se, mais uma vez, essa proposta de modernidade presente na sonoridade apresentada pela Rádio Nacional, que estabelece essa mediação entre o que é considerado tradicional com uma nova e moderna música. Wisnik (1983) ressalta a importância dos centros urbanos na delimitação do moderno fora dos moldes do que se esperava no projeto nacionalista:

O pulular irrequieto da música urbana espirrou fora do programa nacionalista porque ele exprime o contemporâneo em pleno

processo inacabado, mais dificilmente redutível às idealizações acadêmicas de cunho retrospectivo ou prospectivo. Dupla novidade, como emergência do popular recalcado no âmbito da cultura pública brasileira, atravessando uma rede de restrições coloniais – escravocratas, e como emergência dos meios modernos de reprodução elétrica, a música popular brasileira urbana lançava em jogo os elementos sintomáticos de um flagrante desmentido descentralizador às concepções estético-pedagógicas do intelectual erudito, prometendo um abalo decisivo no seu campo de atuação (Squeff; Wisnik, 1983, p. 148).

O Festival de Música Brasileira de 1956 encerra-se então com a apresentação de “Aquarela do Brasil”, depois de quase duas horas de irradiação, com 15 minutos de intervalo, diretamente do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A escolha dessa canção para o encerramento do Festival pareceu, como já dissemos, sintetizar a proposta de apresentar uma música brasileira que fazia referência aos principais elementos culturais do Brasil, propondo o moderno calcado na tradição. Os 20 anos da Rádio Nacional em 1956 quase coincidem com o do lançamento de “Aquarela do Brasil”, sendo ambos fenômenos de uma mesma época.

Observando a canção dentro da narrativa proposta pelo Festival de Música Brasileira, ela encaixa-se quando, em sua letra, busca sintetizar vários elementos culturais que representariam o Brasil. Além disso, a letra também faz menção à primeira parte evocativa do Festival, no verso “Ô, abre a cortina do passado”, que, no contexto da canção, remete ao passado escravocrata brasileiro, tendo em vista que os versos seguintes fazem referência à cultura afro: “Tira a mãe preta do cerrado / Bota o rei congo no congado”. Na narrativa do Festival, não é mencionada, em momento algum, a contribuição dessa mesma cultura afro para a constituição da música brasileira, celebrada por quase duas horas. Isso dá-se, em parte, ao fato de que, para assinalar essa questão, tocar-se-ia, mesmo que tangencialmente, no passado que não seria bonito de apresentar – ao contrário do que foi mostrado, por exemplo, no início do Festival, quando fomos posicionados pelos narradores em um passeio público do Rio de Janeiro, escutando Anacleto de Medeiros regendo um conjunto no coreto.

Com a crescente influência da obra “Casa-grande e Senzala”, de Gilberto Freyre, lançada em 1933, a teoria de branqueamento da nação,

que vinha sendo implementada no contexto pós-abolição, ganha uma nova etapa nas ideias de Freyre. Na nova teoria, o orgulho nacional deveria vir justamente da mistura entre as raças: “[...] mas não havia em seus pressupostos teóricos a afirmação da superioridade da raça branca que predominaria na ‘mistura final’ O Brasil seria sempre mestiço e isso deveria ser até fonte de orgulho nacional” (Vianna, 2012, p. 73). As ideias freyrianas permearão a produção cultural brasileira, que buscará celebrar essa mistura sem nunca a denunciar, de modo que esse apaziguamento de conflitos interessaria então às elites políticas e econômicas nacionais. Vianna (2012) demonstra então que as ideias desenvolvidas por Gilberto Freyre estavam imbricadas em uma visão, ou ideia, de modernidade, que tinha, como um de seus representativos culturais, o samba:

Gilberto Freyre e todos os que tornaram possível a transformação do samba em símbolo nacional brasileiro queriam para o Brasil uma modernidade “diferente”, uma modernidade que incorporasse os elementos culturais até então considerados sintomas ou causas do nosso “atraso” (entre eles a mestiçagem e o próprio samba) (Vianna, 2012, p. 156).

Esse apaziguamento das diferenças e das desigualdades entre os povos e as raças que compõem a sociedade brasileira – e que aparece em muitas das canções de samba exaltação – ocorre no sentido de que “Apagam-se as diferenças culturais em favor da ficção de que todos somos iguais” (Novaes *apud* Squeff, 1983, p. 11).

Diferentemente do que encontramos na versão original e em outras tantas versões de “Aquarela do Brasil”, o arranjo escrito para o Festival não acentua a linha de baixos no saxofone. Essa linha melódica, em especial, foi um dos principais diferenciais da sonoridade de “Aquarela do Brasil”, sendo um cartão de visitas musical para o exterior também. Radamés Gnattali, autor do arranjo consagrado, preferiu mudar um pouco a dinâmica da canção para o Festival. Já com 17 anos do seu lançamento, Radamés Gnattali talvez gostaria de mostrar, alinhado com a proposta narrativa do Festival, que até mesmo um samba já consagrado poderia ser ainda mais moderno ao apresentar essas mudanças. Os metais ainda são presença forte no novo arranjo e o coral da Rádio Nacional também dialoga bastante, tecendo contracantos e engrossando a seção harmônica. Um destaque do novo arranjo

é a seção de percussão, que pode ser ouvida claramente como responsável pelo pulso rítmico da canção. Vale lembrar que, em 1939, quando o arranjo original foi escrito e gravado, a ideia de Luciano Perrone a qual Radamés Gnattali abraçou, qual seja, de usar instrumentos da seção harmônica da orquestra para auxiliar na questão rítmica, partiu de uma demanda técnica, pois nem as orquestras das rádios e nem os estúdios tinham capacidade de ter uma seção de percussão robusta o suficiente para marcar o ritmo das canções, em especial dos sambas. Podemos interpretar, portanto, que a opção pela mudança de arranjo feita por Radamés Gnattali para o Festival de Música Brasileira de 1956 seja fruto de um avanço técnico na captação de um naipe de percussão maior, além da disponibilidade de mais músicos nessa seção para executar a parte rítmica, podendo então utilizar o naipe de metais para, além de marcar a linha de baixo, tecer outras melodias não necessariamente comprometidas com a questão rítmica, como nos tempos passados. Pode parecer um detalhe para quem escuta as duas versões, mas acreditamos que são justamente esses pequenos indícios que revelam os avanços, frutos de tensões entre as limitações ou as necessidades técnicas de um período, como foi no caso da parceria entre Luciano Perrone e Radamés Gnattali, que, a partir de uma questão técnica, acabaram estabelecendo uma nova proposta de sonoridade para a música brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Rádio Nacional, no momento em que elabora a programação musical que integra a comemoração de seus 20 anos, forja um nacionalismo fruto de uma bricolagem de tradições que auxiliaram na formação da identidade da emissora, que encontra, na celebração de suas duas décadas, o auge desse processo. O uso do folclore, a evocação de costumes e demais símbolos que apontam para o que poderia ser visto como uma cultura brasileira autêntica foram, aos poucos, sendo utilizados a fim de construir a história da emissora. É nesse sentido que Hobsbawm e Ranger (1997, p. 10) afirmam que:

As tradições podem ser inventadas tendo como base modelos antigos, sendo consideradas pelo autor um enxerto, ou mesmo inventadas com empréstimos fornecidos pelos depósitos bem

supridos do ritual, simbolismo e princípios morais oficiais, tais como o folclore, que possui um grande poder simbólico.

Sobre os diversos momentos em que se projetou o Brasil Moderno, Octavio Ianni (1990, p. 29) observa que, de um modo geral, se buscou elaborar: "Uma história na qual a modernidade está mesclada no caleidoscópio dos pretéritos, dos 'ciclos' desencontrados de tempos e lugares como se o presente fosse um depósito arqueológico de épocas e regiões." A invenção de uma identidade brasileira, que teve forte impulso no pós-1930, tem, dentre seus fatores determinantes, várias correntes. Dentre elas, destacamos a:

[...] social, política e econômica: a identidade nacional confunde-se com o surgimento de uma classe que de um modo ou de outro tem alguma coisa a ganhar com a consciência necessariamente proselitista da existência de uma nação com todos os seus valores (Squeff, 1983, p. 49).

A afirmação de identidade brasileira que permeia todo o Festival de Música Brasileira é algo que já vinha sendo forjado nos últimos 20 anos, como ressalta Vianna:

Um novo modelo de autenticidade nacional foi fabricado no Brasil pós-1930. Não foi escolhido um dos antigos modelos regionais para simbolizar a nação, mas desses modelos foram retirados vários elementos (um traje de baiana aqui, uma batida de samba ali) para compor um todo homogeneizador" (Vianna, 2012, p. 61).

Esse processo de bricolagem cultural pode ser percebido na escolha de repertório do Festival de Música Brasileira que, por meio da música, procura legitimar a identidade que se propõe em seu nome. Vianna (2012) atenta para os múltiplos agentes que operaram de forma coletiva, e muitas vezes alternada, para que o samba fosse estabelecido como símbolo nacional. Observar esse processo apenas como uma cooptação dos agentes culturais ligados ao Estado como maneira de homogeneização cultural é simplificar um processo muito mais complexo:

O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou técnico específico, atuando dentro de um território específico (o "morro"). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos,

folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas – e até mesmo um embaixador norte americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical e de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, “autêntico”, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criando concomitantemente à sua nacionalização (Vianna, 2012, p. 151).

A respeito do desenvolvimento do samba e sua relação com a crescente indústria cultural musical brasileira, Magno Bissoli Siqueira (2012) sintetiza essa trajetória da seguinte maneira:

Essa transformação [do samba – de gênero musical perseguido à sua consolidação como símbolo nacional] foi mediada pelo disco, pelo rádio e o consequente mercado que se formou. Estes aumentaram o público, que teve acesso ao produto musical. Isso permitiu uma evolução paralela no entendimento, na recriação daquele mesmo produto cultural. A **modernização** das mídias sonoras e a produção em escala industrial proporcionaram a ampliação do mercado consumidor. Este chegou a atingir o próprio segmento da sociedade em que se encontram os produtores de samba. Ou seja, negros pobres acabam por se constituir, em um período, volumosa parte daquele mercado (Siqueira, 2012, p. 199, grifo nosso).

No mesmo livro, Siqueira (2012) parece ter desvendado, por assim dizer, grande parte do “Mistério do Samba” levantado por Vianna, ao cravar que:

O hiato entre a repulsa à cultura dos ex-escravos e a sublimação do samba – criação dos mesmos ex-escravos – como emblema da brasilidade poucos anos depois se deu devido à rápida expansão demográfica e urbana, que exerceu grande pressão sobre o sistema de poder, exigindo do Estado – em fase de múltiplos desafios – a necessidade de adquirir credibilidade junto aos amplos setores sociais dos excluídos e deserdados. Esses setores deveriam de alguma forma se identificar com o poder. O caminho mais curto obviamente seria o de sua possível identidade cultural (Siqueira, 2012, p. 247).

Vianna (2012) traz uma reflexão de Roger Batisde que, ao visitar o Brasil e deparar-se com a complexidade de nossas relações sociais, afirmou:

"[...] O antigo mistura-se ao novo. As épocas históricas emaranham-se umas nas outras. [...] Seria necessário, um lugar de conceitos rígidos, descobrir noções de certo modo líquidas [...]." (Batisde, s.d. *apud* Vianna, 2012, p. 158). Reduzir toda uma teia de relações culturais, sociais e políticas a uma relação de dominador e dominado acaba sendo, em nossa visão, uma perspectiva muito simplificadora de um fenômeno muito mais complexo.

REFERÊNCIAS

BARSALINI, Leandro. Sobre baterias e tambores: as jazz bands e a batucada de samba. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 70, p. 59-77, ago. 2018.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **Nacionalismo como projeto de nação**: a Frente Parlamentar Nacionalista (1956 - 1964). In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão.

Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

IANNI, Octavio. A idéia de Brasil Moderno. **Revista Resgate**, São Paulo, n. 1, p. 19-38, 1990

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Passar dos limites? Harmonias de mediantes e repertório popular no Brasil. **Opus**, v. 23, n. 1, p. 104-146, abr. 2017.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Deslizando na Canção? O caso das harmonias maiores por tons descendentes. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.5, n.3, 2017, p. 1-33.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MELLO, Zuza Homem de. **Copacabana**: a trajetória do samba-canção. São Paulo: Editora 34, 2017.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. **África** - Revista do Centro de Estudos Africanos, USP, São Paulo, v. 22-23, p. 87-109, 2001.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras - Vol. 1 - 1901 - 1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e Identidade Nacional**: das origens à Era Vargas. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2013.

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. **Aquarelas Musicais das Américas**: Projetos identitários de nação nas performances radiofônicas de Radamés Gnattali e Alan Lomax (1939–1945). 2015. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, [S. l.], 2015.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. **Revista de História**, São Paulo, ed. 157, p. 55-72, 2º sem. 2007.

SUMÁRIO

6

Nicolau Clarindo Paulo Neto

BREVE PANORAMA HISTÓRICO DAS JAZZ BANDS EM SANTA CATARINA (1920- 1940)⁷⁰

⁷⁰ *Esse artigo apresenta um breve resumo da minha dissertação de mestrado intitulada "Sonoridades Modernas em Trânsito: a origem das jazz bands catarinenses e suas trilhas de 1920 a 1940", a qual foi defendida em 2021 no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina. (PPGMUS/UDESC).*

SUMÁRIO

Resumo: Este artigo apresenta um breve panorama histórico, sobre as origens e atuação das jazz bands catarinenses entre 1920 a 1940, destacando os principais personagens e compreendendo suas possíveis contribuições para a música popular local. Também foi realizado um mapeamento dessas atividades no período. Foram levantados dados em periódicos disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira (HDB), Hemeroteca Digital Catarinense (HDC) e no Arquivo Público de Itajaí (API), bem como em mídias sociais como Facebook e Instagram. Nesse contexto, estudou-se inicialmente o panorama histórico de Santa Catarina no início do século XX, sob os aspectos políticos, econômicos e artísticos, com destaque para marcos importantes que influenciaram o surgimento das jazz bands no estado e os trânsitos musicais como vetores de inovações artísticas por meio de companhias de variedades e danças, orquestras e agrupamentos musicais variados. Das jazz bands catarinenses mapeadas, no total, foram identificados noventa e seis jazz bands durante a pesquisa. No entanto, aquelas com maior destaque pertenciam às regiões Norte, Vale do Itajaí e Grande Florianópolis. Dessa forma, deu-se especial atenção à Jazz-Band Luiz Emmel, à Jazz Band América, à Jazz-Band “Os Foliões” e à Jazz Band Elite.

Palavras-chave: Jazz Band. Trânsitos Musicais. Música Popular. Santa Catarina.

INTRODUÇÃO

O texto a seguir apresentará um breve panorama histórico, sobre as origens e atuação das jazz bands catarinenses entre 1920 a 1940, destacando os principais personagens e compreendendo suas possíveis contribuições para a música popular local. Foi também realizado um mapeamento de suas atividades no período, com ênfase na região Norte, Vale do Itajaí e Grande Florianópolis. Além disso, dois marcos foram determinantes para o surgimento das jazz bands no país: as companhias de variedades, revistas e danças, assim como as orquestras e demais agrupamentos musicais variados. Esses grupos funcionaram como vetores de inovações artísticas, contribuindo através dos trânsitos musicais.

As fontes de pesquisa primárias utilizadas compreenderam o acervo do Arquivo Público da cidade de Itajaí, o qual disponibiliza documentos e periódicos locais. Além do referido acervo, valeu-se também dos sites da Hemeroteca Digital Catarinense, gerida pelo Centro de Ciências Humanas e da Educação em parceria com a Biblioteca Pública de Santa Catarina, e da Hemeroteca Digital Brasileira, vinculada à Biblioteca Nacional. Tais bases tornam acessíveis diversos periódicos e demais documentos digitalizados para consulta. Outra fonte de pesquisa valiosa decorreu dos grupos e páginas do Facebook dedicados à memória de cidades catarinenses, ao possibilitarem o contato com parentes de músicos e moradores antigos, ampliando as informações encontradas na imprensa mediante relatos pessoais e fotografias. Exemplos desses espaços online incluem: "Itajaí de Antigamente", "Antigamente em Blumenau", "Memórias de Palhoça", "Antigamente em Rio do Sul", "São Bento no Passado" e "Fotos Antigas de Santa Catarina", dentre outros. Por fim, contatos realizados pelo Instagram com descendentes de músicos da época trouxeram detalhes relevantes acerca do repertório executado pelas bandas, o qual fundia composições autorais e transcrições de músicas, revelando aspectos a respeito da formação das orquestras de jazz.

JAZZ BANDS NO BRASIL

Em meados de 1919, um grupo de judeus americanos liderados por Harry Kosarin aportou no Rio de Janeiro e, posteriormente, em São Paulo, apresentando uma novidade musical chamada jazz (Ikeda, 1984; Giller, 2020). Essa novidade vinha acompanhada dos elementos característicos das jazz bands, que dominariam o cenário artístico brasileiro até a década de 1940 (Ikeda, 1984; Mello, 2007; Tinhorão, 2010; Giller, 2018, 2020; Clarindo, 2021b). Foi por meio de Harry Kosarin, Simon Bountman, Raul Lipoff, Inácio Kolman e Louis Goldberg⁷¹ que a ideia e o imaginário do jazz começaram a se difundir pelo país. Além disso, Kosarin destaca-se como introdutor da bateria no Brasil e na Argentina (Ikeda, 1984; Barsalini, 2018; Giller, 2020).

A disseminação do jazz ocorreu de forma rápida, não se restringindo aos grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo. Já no início da década de 1920, é possível encontrar relatos sobre apresentações e formação das jazz bands em outras cidades, como Curitiba, Porto Alegre, Florianópolis, Recife e Belém (Vedana, 1987; Giller, 2013; Sinimbú, 2019, Clarindo, 2021b). Além disso, Thiago Santiago (2022) destaca para a passagem da “Banda de Música do Estado Maior do Exército Mexicano” em 1922 como impulsionadora da formação das jazz bands em Belém, tendo a banda participado das comemorações do centenário da independência no Rio de Janeiro (Santiago, 2022).

Foi durante a década de 1920 que os músicos que acompanhavam Kosarin em sua jazz band separaram-se do maestro para organizarem suas próprias formações musicais. Foi o caso de Simon Bountman, Raul Lipoff e Inácio Kolman, que passaram a liderar seus respectivos grupos (Clarindo, 2021b, p. 39). Os outros músicos da banda, porém, retornaram para os Estados Unidos.

71

A banda de Harry Kosarin era formada por sete músicos, sendo eles: Harry Kosarin, Simon Bountman, Raul Lipoff, Inácio Kolman e Louis Goldberg (este último sendo possivelmente o Louis Poland apresentado por Alberto Ikeda (1984)). No entanto, as fontes consultadas por Nicolau Clarindo (2021b, p. 39) não identificaram quem eram os outros dois músicos que também fizeram parte da banda.

De acordo com Orlando de Barros (2009), Inácio Kolman e Simon Bountman não apenas foram músicos de renome, como também compositores e arranjadores fundamentais para a música popular brasileira do início do século XX. Kosarin⁷² continuou atuando no Brasil até meados da década de 1930, contando com músicos brasileiros em suas apresentações e atuando também como pioneiro na defesa dos direitos autorais no país (Barros, 2009, p. 310; Clarindo, 2021b, p. 38).

A *Orquestra Pan American*, fundada por Raul Lipoff e liderada por Simon Bountman, foi o grupo que alcançou maior sucesso na época, participando de diversas gravações nas gravadoras Casa Edison e Odeon (Clarindo, 2021b, p. 39). O conjunto contou com a presença de Francisco Alves como cantor e instrumentista, além de Inácio Kolman (Clarindo, 2021b, p. 39, 40).

No início da década de 1920, quando o jazz começou a se popularizar no Brasil, músicos como Romeu Silva, Eduardo Andreozzi e Pixinguinha passaram a modificar a formação de suas orquestras regionais, transformando-as em jazz bands (Clarindo, 2021b, p. 42). Conforme aponta Marília Giller (2012, 2013), isso ocorreu em diversas localidades, com a transformação de conjuntos regionais em jazz bands. Além desses músicos, outros em diferentes regiões do país também aderiram a essa tendência.

Eduardo Andreozzi foi um dos que adaptou sua orquestra ao estilo do jazz. Em 1923, ele rebatizou a *Orquestra Andreozzi* como *Jazz Band Andreozzi*, alterando a formação instrumental incluindo piano, trompete, trombone e saxofone (Giller, 2018, p. 40). O trombonista John Forrester da *Gordon Stretton Jazz Band* acompanhou a banda de Andreozzi no Brasil e em turnê pela Itália e Alemanha (Mello, 2007; Giller, 2020).

Em 1921, Romeu Silva viajou aos Estados Unidos, onde conheceu o jazz. Ao retornar ao Brasil em 1923, formou sua própria jazz band, a *Sul Americana Jazz Band*. Anos depois, em 1926, realizou uma longa turnê pela Europa, visitando França, Portugal, Espanha, Bélgica, Suíça, Alemanha, Inglaterra e Itália (Giller, 2020). Durante esta temporada, gravaram com Josephine Baker (Clarindo, 2021b, p. 43). Em 1922, os *Oito Batutas* viajaram

72

Para melhor compreensão da atuação de Harry Kosarin no Brasil, recomenda-se a leitura dos textos de Alberto Ikeda (1984), Marília Giller (2018, 2020) e Nicolau Clarindo (2021b).

a Paris, onde tiveram contato com o jazz (Bastos, 2005). Lá, eram vistos como mais uma das atrações exóticas no país (Fléchet, 2017). Ao retornar ao Brasil, modificaram a formação para incorporar novos instrumentos, adotando o formato de jazz band. Passaram também a incluir em seu repertório ritmos estrangeiros de moda da época (Giller 2018). Após a viagem à Europa, ficou evidente a mudança na postura dos *Oito Batutas*, com adaptações instrumentais. Pixinguinha também passou a utilizar saxofone. Essas transformações revelam as influências sofridas após o contato com o jazz em Paris. Alberto Ikeda (1984) argumenta ser improvável que os *Oito Batutas* tenham tido o primeiro contato com o jazz e as jazz bands somente em sua viagem a Paris, tendo em vista que em 1919, quando estiveram em São Paulo, o “grande acontecimento da cidade era a Banda de Kosarin” (Ikeda, 1984, p. 118).

Um aspecto relevante para o desenvolvimento artístico e cultural de Santa Catarina foi o trânsito de diferentes tipos de manifestações artísticas e musicais no estado desde a segunda metade do século XIX, tendo seu auge na década de 1930. Agrupamentos internacionais e nacionais se apresentavam principalmente em cidades do litoral catarinense e entorno. Muitos vinham do Rio de Janeiro e São Paulo em turnê pelo estado, enquanto outros eram originários da Europa e Estados Unidos, deslocando-se depois para o sul do Brasil com destino a Uruguai e Argentina (Clarindo, 2021b, p. 49).

Esse fluxo artístico acontecia tanto por via marítima quanto por via terrestre, possibilitando “um trânsito musical entre cidades do eixo sul do Brasil e da América Latina” (Giller, 2013a, p. 61). Envolvia tanto músicos brasileiros quanto estrangeiros, que circulavam entre as cidades do sul do país (Clarindo, 2021b, p. 49). Esse trânsito musical contribuiu para a difusão de estilos e a troca de influências entre diferentes locais, colaborando no processo de formação das jazz bands catarinenses.

Destacavam-se grupos como: *Companhia de Variedades de Gus Brown* com a *The Black Bird Jazz*, *Companhia de Bailados Russo* de Sasha Morgowa, *Companhia Nacional de Operetas* de Vicente Celestino, *Companhia de Revista Lison Gasper*, *Jazz Band Oito Batutas*, *Jazz Band Espia Só*, *Quinteto J. Thomas*, *Jazz Band Guanabara*, *Brasil Jazz Band*, *Troupe Ussars* (A União, 1920; Clarindo, 2021a, 2021b).

Estes artistas contribuíram para maior visibilidade de manifestações artísticas em Santa Catarina. Muitos trouxeram o que havia de mais moderno na época, possibilitando ao público catarinense obter conhecimento por meio das apresentações.

Por um lado, parte do público tomava conhecimento desses grupos apenas por meio de relatos nos periódicos. Por outro lado, quem os conheceu pessoalmente em viagens ao Rio de Janeiro e São Paulo teve contato direto com atrações que viriam a se apresentar posteriormente em Santa Catarina. Esses fluxos artísticos contribuíram para a difusão de estilos e gêneros musicais modernos no estado, influenciando as manifestações culturais locais.

Foi por meio da interação do público ao ver, ouvir e ler sobre as apresentações dos artistas e grupos musicais que chegavam ao estado, que os músicos locais começaram a assimilar as inovações trazidas. Com base nesse contato com os diversos trânsitos musicais ocorridos em Santa Catarina ao longo das primeiras décadas do século XX, os artistas locais se apropriaram dessas influências para aprimorar suas próprias práticas.

Isso porque os músicos catarinenses incorporavam elementos de estilos e técnicas aprendidas durante as trocas musicais. Tal apropriação cultural favoreceu o surgimento de novos formatos musicais por todo o estado, incluindo a formação das jazz bands. Esses grupos locais assimilaram características do jazz que passaram a difundir no cenário cultural catarinense.

JAZZ BANDS EM SANTA CATARINA

Geograficamente, o estado de Santa Catarina localiza-se no centro da região Sul do Brasil, entre os estados do Paraná e Rio Grande do Sul. Essa localização estratégica permitiu que, por meio do grande fluxo de pessoas em trânsito pelo território, fossem trazidas, aos moradores

loais, inúmeras novidades em âmbito sociocultural ao longo das primeiras décadas do século XX.

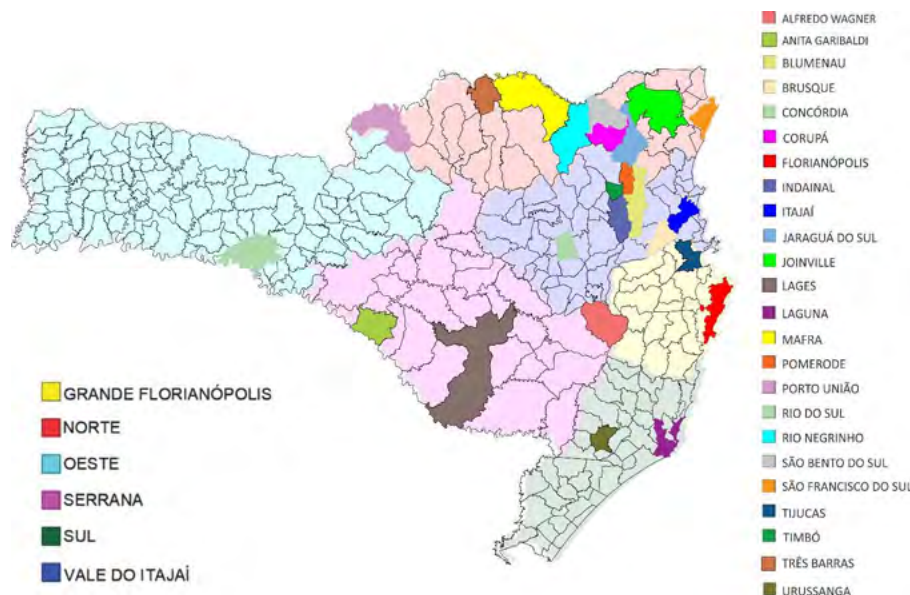
Desta forma, as sonoridades do jazz chegaram ao estado muito antes da formação das primeiras bandas locais vinculadas a esse novo estilo. Parte do público e de músicos catarinenses já estavam familiarizados com o jazz, tendo artistas como Arthur Freyeleben, ex-diretor da *Rio Jazz Band* do Rio de Janeiro, inseridos nessa musicalidade (Republica, 1923). Parcialmente, isso ocorreu em decorrência do constante fluxo de indivíduos catarinenses por cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo, onde surgiram as primeiras jazz bands em 1920 (Ikeda, 1984; Labres Filho, 2014; Giller, 2020). Além disso, inúmeras companhias de variedades, revista, dança, bandas, orquestras e outros grupos se apresentaram em Santa Catarina ao longo do século XX, contribuindo para o desenvolvimento artístico-cultural local. Esse trânsito permitiu que o público do estado tomasse contato com diversas inovações culturais vindas da Europa e dos EUA. Por meio de figuras como Jota N., Hermínio Millis, Homero Veiga e Arthur Freyeleben, é possível constatar vestígios de que o público e músicos locais já estavam cientes do jazz e da formação de jazz bands (O Estado, 1923; Republica, 1923). Jota N. e Freyeleben ainda apresentaram uma série de jazz bands cariocas e paulistas visando mostrar aspectos da musicalidade de uma jazz band (Republica, 1923). Diante disso, é possível conjecturar que a ideia do jazz não era completamente alheia em Santa Catarina no período das primeiras formações do gênero no estado ou quando grupos de outros locais passaram a se apresentar localmente.

A Figura 1⁷³ possibilita identificar as cidades e regiões de Santa Catarina nas quais foram identificadas evidências da atuação das jazz bands a partir das pesquisas realizadas. Nela é possível visualizar os locais em que esse novo fazer musical esteve presente em cada município e região do estado durante o período analisado – 1920 a 1940.

73

A Figura 1 foi elaborada por Luiz Guilherme Stein Wetzstein da L2 Engenharia e Topografia para minha dissertação de mestrado, visando apresentar a abrangência adquirida pela pesquisa (Clarindo, 2021, p. 78).

Figura 1 - Mapa de Santa Catarina



Fonte: Acácia Projetos e Agrimensura - Luiz Guilherme Stein Wetzstein.

Por meio do intenso trânsito e trocas culturais naquela época, em 21 de maio de 1923, um grupo de jovens músicos convidou o experiente Luiz Emmel a formar a “primeira jazz-band catarinense” em Florianópolis. A banda seria composta por “8 figuras com bateria e um repertório originalíssimo de procedência americana”, recebendo o nome de *Jazz Band Luiz Emmel* (O Estado, 1923). A partir desse momento, o conhecimento do jazz deixou de ser adquirido apenas por relatos ou poucos registros, tornando-se um conhecimento prático da musicalidade envolvida no trabalho das novas bandas em formação. Vale destacar que Luiz Emmel possuía consolidada carreira musical na cidade, sendo “muito requisitado e conhecido pelo seu virtuosismo”. Além disso, atuou como professor, compositor, arranjador e na parte musical de teatros de revista (Clarindo, 2021b, p. 86).

Quanto aos relatos da atuação artística da *Jazz Band Luiz Emmel*, encontrou-se apenas o registro de duas apresentações, uma no Club 12 de Agosto e outra na Sociedade Lyra (Clarindo, 2021b, p. 86, 87). As informações sobre a banda resumem-se basicamente ao ano de fundação, sendo bastante

limitados os achados. Sabe-se que seu líder, Luiz Emmel, faleceu no ano seguinte, o que pode ter levado ao fim do grupo que liderava (Republica, 1924). Além disso, encontram-se menções a mais duas jazz bands ligadas ao sobrenome Emmel, possivelmente relacionadas a Ernesto Emmel, irmão de Luiz.

A banda também recebeu críticas em alguns periódicos da época, principalmente de Jota N., que questionava a qualidade musical do grupo, comparando-a negativamente a compositores eruditos. Por outro lado, Hermínio Millis, Homero Veiga e Arthur Freyeleben defendiam a jazz band em resposta aos questionamentos de Jota N. (O Estado, 1923; Republica, 1923)⁷⁴. Essa foi a única crítica jornalística encontrada sobre o desempenho de uma jazz band catarinense no período. Outro ponto importante foi a primeira menção à presença de bateria em apresentações e ao repertório de procedência americana, demonstrando o compromisso dos músicos em apresentar a modernidade do jazz ao público local (O Estado, 1923).

Com essa iniciativa, os clubes e sociedades passaram a requisitar jazz bands em seus eventos para atender a nova demanda e estarem inseridos nessa moda emergente. Desse modo, começaram a surgir por diferentes cidades do estado novas formações de jazz band (Clarindo, 2021b, p. 78–80). Além disso, grupos já existentes adequaram-se para permanecer ativos: muitos mudaram apenas seu nome; outros, sua instrumentação. Destacaram-se nesse processo a Banda de Música da Força Pública⁷⁵ e do 13º Batalhão de Caçadores⁷⁶ de Joinville (Clarindo, 2021b, p. 88, 115).

Na década de 1920, o destaque principal coube à *Jazz Band da Força Pública*, atuando principalmente em eventos públicos pelo estado (Clarindo, 2021b, p. 88). Em 1925, a Força Pública, que já possuía uma banda e orquestra, decidiu por organizar uma banda de jazz, formada por membros da mesma instituição (Clarindo, 2021b, p. 90). A instituição já era atuante no meio musical desde o início do século XX, tendo também criado no seio de seu agrupamento uma jazz band, inserindo-se na moda do jazz que

74 Datas transcrições desse importante debate crítico estão disponíveis nos Anexos A e B da minha dissertação de mestrado (Clarindo, 2021, p. 134–138).

75 A Constituição Federal modificou, a partir de 1946, o nome da Força Pública, passando a denominá-la de Polícia Militar.

76 Atualmente, o 13º Batalhão de Caçadores é denominado como 62º Batalhão de Infantaria.

dominava o estado no período⁷⁷. Sua primeira apresentação pública ocorreu no Café Java, importante ponto de encontro da sociedade de Florianópolis da época, no mês de dezembro de 1925 (Clarindo, 2021b, p. 89). Tratava-se de um espaço frequentemente utilizado para receber apresentações musicais e reuniões sociais, estimulando o contato da população local com novidades que se difundiam, principalmente o jazz.

No ano seguinte, em novembro de 1926, a jazz band apresentou-se novamente no Café Java, agora acompanhada pelo pianista e maestro David Abreu, que formaria mais tarde sua própria jazz band (República, 1926; Clarindo, 2021b, p. 89). A banda continuou se apresentando em diversas localidades pelo estado, seja em eventos no quartel da própria instituição ou em diferentes festividades públicas, como aniversários, confraternizações, recepções políticas e bailes de carnaval (Clarindo, 2021b, p. 89). Em um desses eventos, especificamente durante a comemoração do aniversário da instituição, contou com a presença de duas jazz bands, além da orquestra, destacando o considerável número de indivíduos dedicados à atividade musical na instituição. Sua atuação em diferentes tipos de eventos evidencia como a banda já despontava nessa época como referência musical na capital e em expansão para outras cidades do estado nos anos subsequentes. É possível conjecturar que, por meio de suas constantes apresentações em diversas regiões do estado, a banda tenha desempenhado informalmente o papel de divulgadora desta novidade musical.

No final da década de 1920, o trânsito musical intensificou-se no estado de Santa Catarina. Companhias de variedades, dança, circos e orquestras passaram a ter presença mais constante na região. Nesse cenário, destaca-se a excursão realizada pelos *Oito Batutas* pela região sul do país em 1927, quando passaram por diversas cidades catarinenses (Coelho, 2013). A banda apareceu nos periódicos locais sob o nome de *Jazz Band Oito Batutas*, onde marcou presença com apresentações itinerantes (Clarindo, 2021b, p. 59).

Na época, a música passava por um constante movimento e evolução, resultado dos encontros entre estilos e intérpretes durante as viagens e turnês pelo país. Dessa forma, novos gêneros híbridos emergiam a partir das

77

Na minha dissertação de mestrado, os "Quadros 2 e 3" apresentam uma lista abrangente de todas as bandas identificadas durante o processo de pesquisa (Clarindo, 2021, p. 78-80).

trocas culturais entre os artistas. Diversas companhias artísticas apresentaram-se em Santa Catarina naquele período, como a *Companhia Elvira*, *Troupe Ussars*, *Companhia de Variedade*, *Companhia de Operetas La Bomboniera*, *Companhia de Variedades* de Gus Brown, *Duo Os Rochinhas*, *Companhia Urban & Lesing*, *Companhia Alemã de Bailados Russos e Divertimentos* de Sascha Morgowa, *Quarteto Brasil*, *Companhia Nacional de Operetas* de Vicente Celestino e a *Companhia Mario Freire* (A Tarde, 1919; A União, 1920; República, 1927; Cinema Ideal, 1929; Clarindo, 2021b, p. 51, 53, 56).

Esse momento mostrou-se bastante promissor para a difusão das jazz bands em Santa Catarina. Progressivamente, as formações de jazz bands começaram a surgir com maior frequência em novos municípios do estado. Músicos como Aldo Krieger, Hugo Freyeleben, Edmundo Souza Cunha e Jack Dinkhuysen aderiram entusiasticamente à tendência emergente, organizando suas próprias orquestras (O Pharol, 1927; Clarindo, 2021b, 2023; Prust, 2022). Na virada da década de 1920 para 1930, surgiram em 1929 duas jazz bands de grande relevância para o cenário musical local: a Jazz Band Elite de Corupá e a Jazz Band América de Brusque.

Em 1928, antes do surgimento dessas bandas, o músico Vitor Ademar Gevaerd fundou a *Jazz Band Chopp com Rosca*, contando com a participação de diversos músicos, incluindo Aldo Krieger (Clarindo, 2021b, 109; 2023, p. 148). Essa banda pioneira em Brusque introduziu a primeira bateria de jazz na cidade (Krieger, 1960). Apesar de ter existido por pouco mais de um ano, seu legado foi importante, uma vez que deu origem a outras duas jazz bands: a *Jazz Band América* e a *Jazz Ideal*, formadas posteriormente por Aldo Krieger e Vitor Ademar Gevaerd (Krieger, 1960). Os músicos passaram então a atuar separadamente nessas novas formações. Fizeram parte da *Jazz Band Chopp com Rosca* os seguintes músicos: Aldo Krieger – violino; Gustavo Dietrich – pistão; Ricardo Selferth – clarinete; Luiz Luebke – contrabaixo; Êrico Krieger – bateria (o primeiro baterista de Brusque); Axel Krieger – cavaquinho; Frau Offeney – piano (Krieger, 1960). O violinista Vitor Ademar Gevaerd também teve destaque na organização das jazz bands, sendo responsável pelo *Jazz Chopp com Rosca* e *Jazz Ideal*. No entanto, as informações disponíveis sobre esse período são escassas, encontradas principalmente no texto de Aldo Krieger (1960) e na obra de Ermelinda Paz (2012).

Distante dos grandes centros do estado, a *Jazz Band Elite* iniciou em 1929 na cidade de Corupá, no norte catarinense (Clarindo, 2021b, p. 112). Liderada pelo maestro Franz Vosgerau e contando também com a presença dos pioneiros Alberto Mafezzoli e Carlos May entre seus integrantes, a agremiação musical conquistou projeção regional a partir da década de 1930. A banda passou a se apresentar com regularidade em municípios próximos como Jaraguá do Sul e Joinville, rapidamente alcançando maior visibilidade na região. Com frequência, os periódicos do período, sobretudo o *Correio do Povo*, *A Notícia*, *Folha Nova* e *O Estado*, divulgavam seus shows e festejavam anualmente o aniversário do grupo, publicando até fotografias dos músicos (Clarindo, 2021b, p. 144-116).

No grupo do Facebook “Antigamente em Jaraguá do Sul” encontramos a Figura 2, que despertou questionamentos entre os membros quanto à identidade dos músicos da jazz band retratada. Curiosamente, a mesma imagem está disponível no blog “Fotos Antigas de Jaraguá”⁷⁸. É possível presumir que os membros do grupo do Facebook tenham obtido a imagem desse blog para compartilhá-la na postagem.

Figura 2 - Jazz Band Elite



Fonte: *Antigamente em Jaraguá do Sul* - Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo/?fbid=637051726379837&set=gm.689118677808550>> Acesso em 24.08.2019.

Contudo, embora os periódicos detalhassem os compromissos da banda, eles não forneciam maiores informações a respeito do repertório interpretado. Pode-se supor, portanto, que o repertório incluía gêneros populares relacionados ao jazz e à música destinada aos bailes e festejos, típicos do contexto social da primeira metade do século XX.

Assim como muitas outras bandas que a antecederam e tiveram grande sucesso no cenário artístico regional, a *Jazz Band Elite* obteve enorme êxito em solo catarinense e também fora do estado, no Paraná. A banda tornou-se motivo de orgulho para a comunidade de Corupá ao longo das décadas seguintes, sendo posteriormente homenageada com o nome da escola de música da cidade, a “Escola de Música Jazz Band Elite” (Clarindo, 2021b, p. 113–114). No entanto, com o avanço de novos ritmos, como a bossa nova nos anos 1960, o grupo decidiu encerrar as atividades após mais de três décadas, marcando presença nos principais eventos musicais da região. Ao longo de sua atuação, a banda testemunhou o surgimento de inúmeras outras formações musicais denominadas jazz bands, que atuaram no cenário artístico do norte catarinense.

Mais próximo do litoral, surgiu também em 1929 na cidade de Brusque a *Jazz Band América*, liderada por Aldo Krieger. Um ano antes, o músico e alguns membros de sua família integravam a *Jazz Chopp com Rosca*, liderada pelo violinista Victor Ademar Gevaerd (Clarindo, 2021b, p. 109). O próprio Aldo Krieger descreveu como surgiu o *Jazz Chopp com Rosca* em um capítulo sobre a música na cidade de Brusque (Krieger, 1960; Clarindo, 2021b, p. 109; 2023, 148). A *Jazz Band América* foi composta inicialmente por membros das famílias Krieger e Diegoli, ambas com uma longa trajetória musical na cidade. Ermelinda Paz (2012) destaca ainda que a história deles se confunde com a própria história da música e da cidade de Brusque. A formação inicial da jazz band contou também com Oscar Bernardes. Eles utilizavam instrumentos como baixo-tuba, saxofones e trompetes, além da bateria, sendo possível observá-los através da Figura 3.

Figura 3 - Jazz Band América



Fonte: Brusque Memórias. Disponível em: <www.brusquememoria.com.br>. Acesso em: 15.05.2020.

Assim como a *Jazz Band da Força Pública* e a *Jazz Band Elite*, a jazz band de Aldo Krieger pode ser considerada uma das de maior projeção e sucesso artístico na época. Durante a década de 1930, a banda liderada por Aldo Krieger se apresentou em diversos eventos por todo o estado de Santa Catarina, assim como a *Jazz Band Elite* esteve presente em apresentações também no Paraná. Conforme registrado nos periódicos *A Crítica*, *O Estado* e a *República*, a banda apresentou-se no Lyra Tennis Clube, no bar do Chiquinho em Florianópolis e em um evento beneficente em Camboriú, locais onde suas apresentações foram noticiadas (Clarindo, 2021b, p. 98).

Em Itajaí, a *Jazz Band América* teve presença marcante em todos os eventos realizados na Sociedade Guarany no período entre 1932, quando apareceu o primeiro registro nos periódicos locais, e 1935, tendo seu último registro nesta época. A banda era constantemente elogiada pelos periódicos locais (Clarindo, 2014). Sua atuação destacou-se pelo alcance estadual e qualidade artística reconhecida pela imprensa.

Seu repertório incluía composições do próprio Aldo Krieger, assim como tangos transcritos ouvindo a Rádio Belgrano da Argentina, fato este salientado posteriormente por seu filho Carmelo Krieger (Clarindo, 2021b, p. 97). A atuação em diversas localidades e a cobertura positiva por parte da mídia estampam a importância conquistada pela banda liderada por Aldo Krieger na época. Apesar de seu nome remeter ao jazz, sua música não apresentava influências estadunidenses (Clarindo, 2021b, p. 97). Edino Krieger também afirma que, apesar de possuir um som característico das jazz bands estadunidenses da época, a banda liderada por seu pai se destacava pela particularidade de interpretar um repertório majoritariamente composto por músicas brasileiras (Paz, 2012, p. 30). Assim, a jazz band reunia influências estrangeiras em sua sonoridade com uma identidade local marcada em seu conteúdo musical.

Apesar do relativo sucesso obtido pela *Jazz Band América* em sua trajetória, sua atividade se restringiu há década de 1930. Nesse período, sob a liderança de Aldo Krieger, a banda se apresentou em diversas cidades de Santa Catarina e Paraná, conquistando prestígio na imprensa local. Após esse momento, Aldo Krieger prosseguiu com sua carreira musical por outros caminhos. O músico dedicou-se à condução de diversos corais religiosos e juvenis pelo estado (Clarindo, 2023, p. 4). Também integrou a *Banda Musical Concórdia*, onde atuou como maestro e professor de música (Clarindo, 2023, p. 4). Por muitos anos, Aldo Krieger trabalhou como docente no Ginásio Consul Carlos Renaux, em Brusque (Clarindo, 2023, p. 4). Além disso, em 1934 Aldo Krieger mudou-se para Rio do Sul, onde organizou a *Jazz Band Riosulense* (Clarindo, 2021b, p. 106–109; 2023, p. 9).

Um aspecto relevante foi o equívoco cometido por alguns periódicos, como *A Notícia* de Joinville, *Jornal do Povo* de Itajaí e *República* de Florianópolis, ao apontar incorretamente a cidade de origem da *Jazz Band América* (Clarindo, 2021b, p. 99). Os referidos veículos ora apresentavam a banda como sendo de Joinville, ora de Blumenau, sem precisar que a mesma era sediada em Brusque. De fato, não existem evidências concretas da existência de alguma outra jazz band homônima nesses locais (Clarindo, 2021b, p. 101). É possível que os editores dos periódicos tenham incorrido em equívoco ao associar as notícias sobre as apresentações, atribuindo-lhe erroneamente a origem (Clarindo, 2021b, p. 99). Outra hipótese é que

tenham se equivocado ao vincular as matérias sobre a banda. Além disso, como destacado por Nicolau Clarindo (2021b) e Hardy Vedana (1987), havia inúmeras bandas com nomes semelhantes pelo país. Contudo, tal fato não ocorreu com a *Jazz Band América*.

Em síntese, embora a *Jazz Band Elite* e a *Jazz Band América* tenham surgido no final da década de 1920, sua notável importância para o cenário artístico catarinense só se tornou nítida na década seguinte, nos anos 1930, quando ambos os grupos se apresentaram extensivamente e conquistaram reconhecimento regional e estadual.

Outra jazz band que se destaca é a *Jazz Band de Hugo Freyesleben*. Assim como as famílias Emmel e Krieger, os Freyesleben exerciam influência significativa na cena cultural de Santa Catarina e em diversas cidades do estado. Além disso, Hugo Freyesleben, renomado músico, fundou sua própria jazz band em 1925 (Clarindo, 2021b, p. 90). A presença do grupo de Hugo Freyesleben era notória na Confeitaria Chiquinho, um ponto amplamente reconhecido na época por sediar diversos eventos musicais. Posteriormente, a própria Confeitaria também formou seu próprio conjunto de jazz (Clarindo, 2021b, p. 90–91). Até o momento, Hugo Freyesleben é o único compositor catarinense do qual partituras de fox-trots por ele compostos foram localizadas, indicando que músicos locais já desenvolviam suas próprias composições no gênero, incorporando-as nos repertórios de suas jazz bands (Schneider, 2011, p. 73; Llerena, 2012, p. 87; Clarindo, 2021b, p. 139–141). Assim como Emmel, seu nome também aparece associado a outras jazz bands. Todavia, é inviável determinar sua participação efetiva nos grupos por falta de dados concretos nos periódicos que comprovem esses fatos.

Além das bandas já mencionadas, diversos outros conjuntos musicais passaram a se apresentar em diferentes eventos públicos e sociais ao longo da década de 1920, disseminando a ideia e a novidade do formato da jazz band. Entre eles, destacaram-se as jazz bands *Caramurú*, *Trianon*, *Bataclan*, do 13º Batalhão de Caçadores de Joinville, *Jazz Band Emmel-Freyesleben*, *El-rei Jazz*, *Jurity Jazz Band*, *Chopp com Rosca*, *Jazz-Orchestra Emmel* e a *Jazz Band "Turunas Tijuquenses"* (Clarindo, 2021b, p. 78). A cidade de Florianópolis abrigava aproximadamente metade

de todas as agremiações surgidas na época que utilizavam a nomenclatura jazz band, o que sugere ter sido o principal polo difusor desse gênero musical em Santa Catarina (Clarindo, 2021b, p. 78). A formação desses diversos conjuntos contribuiu para a disseminação do estilo da jazz band no cenário local.

A década de 1930 pode ser considerada o período em que a musicalidade da jazz band se difundiu por todo o estado de Santa Catarina, estando presente em diversas regiões, do Norte ao Sul, chegando também em áreas mais afastadas como a Serrana, Sul e Oeste (Clarindo, 2021b, p. 78). Nesse momento, o cenário político foi marcado por constantes mudanças decorrentes das políticas dos diferentes governantes e do governo central, embora tenha sido pontuado por embates durante a Revolução de 1930 e a ditadura de Vargas (Piazza; Hübner, 2003, p. 141). Este último fato acabou por transformar todo o cenário político e cultural catarinense (Clarindo, 2021b, p. 29). Paralelamente, intensificou-se o uso do termo “jazz band” mais por fins financeiros e modismo do que com a real intenção de executar os estilos musicais americanos característicos como fox-trot, charleston, ragtime dentre outros. Entretanto, alguns conjuntos de fato interpretavam e criavam obras características do gênero, representando-o de forma mais fiel.

O litoral catarinense, especialmente Florianópolis e Itajaí, tornou-se um importante ponto de disseminação das jazz bands que surgiram em Santa Catarina e daquelas que circulavam pelo estado. A região Norte foi um epicentro do constante trânsito de bandas oriundas do Paraná, como a *Selecto Jazz Band*, *Brasil Jazz Band*, *Jazz da Força Militar do Paraná*, *Jazz Band Commercial*, *Jazz do 15º Batalhão de Caçadores* de Curitiba, *Jazz do 13º Regimento de Infantaria* de Ponta Grossa, *Jazz da Prospera* de São Mateus do Sul e *Jazz-Band Walther Weber* de Rio Negro (Clarindo, 2021b, p. 62). Além disso, a *Jazz Espia Só* de Porto Alegre também circulou por Santa Catarina utilizando a ferrovia que cortava o estado (Vedana, 1987). Outras jazz bands como a *The Black Birds Jazz*, *Orquestra Típica Cubana*, *Jazz Band Guanabara* e a *Jazz Maluco*, também transitaram pelo estado acompanhando companhias de variedades e revistas (Clarindo, 2021b, p. 56, 58, 60, 61).

Além das jazz bands, foram localizados registros de apresentações de outros grupos musicais com formações distintas que circularam por Santa Catarina na época. Dentre eles, destaca-se o pianista português Oscar da Silva, o duo de dançarinas portuguesas As Lisbonenses, o casal de cantores brasileiros Os Orestes e a harpista e bailarina espanhola Léa Back (Clarindo, 2021b, p. 57). Nesse mesmo período, também transitaram pelo estado as Companhias de Variedades de Gus Brown, Popular, Lyson Gasper, Palmerim-Ceci Medina e a Cubana de Revista (Clarindo, 2021b, p. 55, 56).

Foi em julho de 1934, em meio a transformações em diversas áreas em Santa Catarina, que Irineu Constantino, Calixto Pedrini, Ramon Severino Mulher e Tolentino Silva fundaram a *Jazz Band "Os Foliões"* em um dos reservados do café do Sr. Euclides Dutra em Itajaí (Clarindo, 2021b, p. 101). Após a formação inicial, outros músicos passaram a integrar o grupo, como João Lucas, Osmar Ayroso, João Santos e Júlio Partas (Clarindo, 2021b, p. 101).

Na época, Itajaí não contava com grupos atuantes, levando Constantino, com apoio do Padre Paulo Condla a fundar uma nova banda (Clarindo, 2021b, p. 100). Os músicos realizaram campanha de arrecadação para compra de instrumentos com os comerciantes e empresários locais, obtendo também empréstimo intermediado do Padre Condla junto à Paróquia de Navegantes (Clarindo, 2021b, p. 101-102). Com os recursos, deram início aos ensaios e às primeiras apresentações.

Inicialmente enfrentaram resistência das sociedades locais, que priorizavam a *Jazz Band América* de Brusque. Determinados em mudar a situação, realizaram excursão em São Francisco do Sul, com boa repercussão (Clarindo, 2021b, p. 102). Com o sucesso, passaram a ser frequentemente contratados pelas sociedades (Clarindo, 2021b, p. 103). No ano seguinte, surgiu a primeira fotografia da banda disponível na Figura 4.

Figura 4 - Jazz Band “Os Foliões”



Fonte: Itajaí de Antigamente - Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1j101907550636811&set=pcb.4538475702882144> Acesso em: 01.06.2014.

Em relação ao repertório executado pela banda, é possível unicamente supor quais foram os gêneros musicais interpretados, pois os periódicos da época mencionavam apenas o tipo de evento onde se apresentariam, sem especificar qual estilo musical era executado. Com base nessas informações, pode-se conjecturar que seu repertório incluía marchas, sambas, músicas típicas de festa junina e estilos populares da época, tais como a valsa, fox-trot e charleston. Os eventos onde se apresentavam iam desde bailes de São João, carnaval, aniversários em clubes esportivos e bailes nas sociedades culturais de Itajaí. A atuação dos “Foliões” englobou tanto eventos da elite da sociedade quanto de camadas mais populares.

Assim como outras bandas do estado, como a *Elite* e *América*, a Jazz Band “Os Foliões” também ganhou projeção regional, percorrendo diversas localidades de Santa Catarina, tal qual os demais grupos musicais

de destaque na época. Foram encontrados alguns relatos de apresentações da banda fora de Santa Catarina, mais especificamente no periódico *O Estado* de Curitiba, entre os meses de novembro e dezembro de 1936 (Clarindo, 2021b, p. 104). Sob a regência inicial de Irineu Constantino e Edmundo Souza Cunha, e posteriormente de Calixto Pedrini, a *Jazz Band "Os Foliões"* se apresentou por cerca de 50 anos, influenciando gerações de músicos durante esse tempo. Foi na década de 1980 que Luiz Carlos Freitag assumiu a direção da banda após o falecimento de Pedrini, contudo não permaneceu à frente da jazz band por muito tempo, levando ao encerramento definitivo de suas atividades (Clarindo, 2021b, p. 104). A banda assim teve expressiva atuação regional por cerca de cinco décadas sob diferentes regências, até que, após a breve passagem de Freitag não foi mais restabelecida.

A cidade de Joinville, que desde fins do século XIX abrigava diversas sociedades e bandas ligadas à música, também passou a contar com a presença de vários grupos que utilizavam o termo jazz band em sua designação. A própria *Banda do 13º Batalhão de Caçadores* que se destacou musicalmente na região durante a década de 1930, conforme relatos encontrados nos periódicos *A Notícia* e *Correio do Povo* (Clarindo, 2021b, p. 118). Diferente da maioria das jazz bands formadas por membros de associações culturais, esta banda fazia parte das atividades do próprio batalhão militar, tendo seus componentes como músicos da corporação. Casos semelhantes ocorreram nos Batalhões de Caçadores de Blumenau e da capital Florianópolis, onde as respectivas jazz bands também foram constituídos por músicos pertencentes às corporações. Os registros mais antigos da banda datam de 1934 quando se apresentou em um baile da Sociedade Gymnasticos. Em 1937, foram registradas duas apresentações distintas de jazz bands do 13º Batalhão no mesmo evento no Clube Náutico Cachoeira, indicando um contingente significativo de instrumentistas (Clarindo, 2021b, p. 118). Entretanto, a imprensa da época não fornece mais detalhes acerca dos integrantes ou repertório (Clarindo, 2021b, p. 118). Cumpre salientar que não foram somente agrupamentos da sociedade civil envolvidos com as jazz bands. Também os conjuntos musicais das forças de segurança, como as jazz bands dos Batalhões de Caçadores em Joinville, Blumenau e na capital Florianópolis, bem como a *Banda da Força Pública*, participaram desse fenômeno musical.

Além das jazz bands previamente mencionadas, destaca-se a *Jazz Riosulense*, notável pela presença de seu fundador, o músico Aldo Krieger. Por volta de 1934, Krieger mudou-se com sua família de Brusque para Rio do Sul, motivado por questões relacionadas à saúde de seu filho Edino (Clarindo, 2023, p. 150).

Na nova cidade, Aldo Krieger continuou ativo na música e, juntamente com Otto Demarchi e outros músicos locais, fundou a banda. Através do grupo "Antigamente em Rio do Sul" no Facebook, foi possível localizar uma fotografia da banda, onde Krieger aparece tocando clarinete e Otto Demarchi, banjo (Clarindo, 2021b, p. 107). Na postagem, há uma descrição feita por Valdir José Demarchi, filho de Otto, relacionando a passagem de Aldo Krieger por Rio do Sul com sua posterior carreira em Brusque.

Tudo indica que Krieger tenha atuado na banda somente no ano de sua fundação, período em que o periódico *O Agricultor* destaca a fundação da Sociedade Musical Bela Aliança, à qual a jazz band iria pertencer, além de fornecer detalhes sobre sua organização e as primeiras apresentações da banda (Clarindo 2021b, 108; 2023, p. 150). No entanto, as notícias sobre a jazz band no periódico são limitadas, principalmente descrevendo seus locais de atuação e mencionando ocasionalmente o maestro à frente da banda.

Ao longo da década de 1930, várias jazz bands surgiram em Santa Catarina, apresentando-se em uma variedade de eventos. Algumas dessas bandas incluíam: *Jazz Band Kappelle*, *Jazz Band de São Francisco*, *Jazz Band "Philarmonica"*, *Jazz Band da P.M.*⁷⁹, *Olgarina Jazz Orchestra*, *Jazz Band "?"*, *Jazz Bandeirantes*, *Popular Jazz Band*, *Ideal Jazz Band*, *Jazz Ahi! Hein!*, *Jazz Ideal*, *Jazz Riosulense*, *Jazz Typico*, *Jazz Band Maluco*, *Jazz "Paramount"*, *Jazz-Band "Estrella"*, *Jazz Freyeleben-Barbosa*, *Chiquinho Jazz*, *Jazz Rio Negro*, *Jazz Tangarás*, *Jazz Band "Seu Abobora"*, *Jazz Band Jaraguá*, *Jazz Band Filhos da Lua*⁸⁰, *Jazz Band Blumenauense*, *Jazz do Clube*

79 Provavelmente essa banda seja a mesma da Força Pública, tendo em vista que o agrupamento musical da instituição contava com orquestra, banda e jazz bands. Os periódicos nomearam a banda somente como P.M.

80 A jazz band teve dois nomes, sendo o primeiro Jazz Band Pery e o segundo Jazz Band Filhos da Lua. Este último é seu nome oficial.

Doze, Jazz do Clube C.C.C.C.⁸¹, Jazz do 14º Batalhão de Caçadores de Florianópolis⁸², Jazz-Orchestra de Max Künzer⁸³, Jazz Ninon, Bando da Lua Jazz, Jazz Blumenau⁸⁴, Jazz Catharinense, Jazz Band Ideal, Jazz do Clube Lira, Jazz Harmonia Riosulense, Organ Jazz, Jazz Pery, Jazz-Band Walther Weber, Jazz Ypiranga, Jazz Estrela, Jazz Band Avahay, Jazz Majesty, Jazz Band "Yankee", Jazz Band "União dos Seis", Jazz Americano, Jazz-Band Guarany, Jazz Bando Alegre, Jazz-Band Bussmann, Jazz Band Correia, Jazz Guarany, Jazz Lulo-Melão, Jazz João Ramos, Jazz do Lidio, Jazz Itororó, Jazz Band "Os Bororós", Jazz do 32º Batalhão de Caçadores de Blumenau⁸⁵, Jazz Funcker (Clarindo, 2021b, 78–80).

A década de 1940 caracterizou-se como um período de declínio e desaparecimento de inúmeras jazz bands em Santa Catarina. Enquanto algumas poucas intensificaram sua presença regional, outras simplesmente se desfizeram ou modificaram sua formação instrumental. Esse momento testemunhou a menor incidência de novas formações musicais no estado, com raríssimas menções sobre jazz bands nos periódicos catarinenses da época. Algumas das escassas jazz bands ainda identificadas nesse período incluíam: *Jazz do "Círculo Operário", Jazz Ideal de Jaraguá do Sul, Jazz Muricy, Jazz Galera, Jazz Lyra, Jazz Band Alzira Vargas, Jazz Band Cairú, Jazz do Garcia, Jazz Ideal de Blumenau e Urca Jazz* (Clarindo, 2021b, p. 80).

Um aspecto relevante a ser enfatizado é a dificuldade em identificar e datar um certo número de jazz bands devido à escassez de informações disponíveis. Apenas foi possível localizar fotografias delas, sem maiores detalhes. Algumas dessas jazz bands identificadas exclusivamente por fotografias incluem: *Jazz Yara, Jazz Melodia, Jazz Guarani, Jazz Alegria, Jazz XV de Novembro, Jazz Band Sol, Jazz Familiar, Jazz Continental, Jazz Lyra, Jazz Band Floresta, Jazz Aurora* (Clarindo, 2021b, p. 80).

81 Centro Catarinense de Chronistas Carnavalesco.

82 14º Batalhão de Caçadores (BC), batalhão extinto.

83 René von Hohendorff Müller (1996, p. 6) apresenta o sobrenome do músico como Kimzer.

84 Essa banda aparece também sob o nome Jazz Blumenauense.

85 32º Batalhão de Caçadores (BC), atualmente denominado de 23º Batalhão de Infantaria (BI)

Outras menções ocorreram por relatos de músicos, como a *Itajaí Jazz Band*, citada brevemente no relato biográfico do músico Taperinha⁸⁶ da cidade de Navegantes. Outro caso distinto foi a *Jazz Tupinambá* de Rio do Sul onde sua fotografia foi encontrada por uma pessoa que efetuou uma manutenção na casa da professora e pesquisadora Marília Giller, e entregou a ela. A escassez de registros demonstra a dificuldade em mapear a atuação de todas as jazz bands catarinenses.

Além das jazz bands que receberam maior destaque no estudo que originou este artigo, também foi possível encontrar registros de jazz bands em outras regiões de Santa Catarina. Conforme pesquisas, essas manifestações musicais ocorreram igualmente nas regiões Oeste, Serrana e Sul do estado catarinense. Entretanto, por limitações do escopo da pesquisa, não foi possível aprofundar a análise sobre os grupos de tais localidades.

Contudo, na região Serrana, não foi viável identificar informações específicas sobre as bandas devido à falta de dados nos periódicos consultados, como nomes das bandas, membros e repertório musical. A única informação disponível é que uma jazz band participou de determinado evento, conforme relatado nas publicações.

Por outro lado, nas outras duas regiões – Oeste e Sul –, foram encontrados apenas quatro jazz bands em três cidades diferentes, cada uma delas recebendo uma breve menção nos periódicos. Essa limitação de fontes impossibilitou um maior aprofundamento sobre a atuação dessas jazz bands fora dos principais centros urbanos catarinenses. Novas investigações podem revelar mais detalhes sobre a atuação desses grupos musicais regionais.

86 Esse relato está contido em um documento que enumera, por tópicos, a trajetória musical do músico. Disponível na Casa Lins - Centro de Documentação e Memória Histórica, Arquivo Público de Itajaí

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo teve como objetivo apresentar um breve panorama histórico da presença e atuação das jazz bands em Santa Catarina entre as décadas de 1920 e 1940, destacando também os diferentes trânsitos musicais do período. Neste texto, foram brevemente detalhadas algumas das noventa e seis jazz bands mapeadas no estado. Nas três regiões que foram foco da pesquisa que originou este texto – Norte, Vale do Itajaí e Grande Florianópolis – um total de noventa e duas jazz bands foram identificadas. Entretanto, é provável que o número real de jazz bands em atuação tenha sido ainda maior. Muitas outras que atuaram neste período não puderam ser devidamente catalogadas, em razão da falta de detalhes nos periódicos analisados. Diversas vezes, os periódicos não mencionavam o nome das bandas.

Em alguns casos, aparece apenas o nome do maestro que estava à frente de certas jazz bands, como nos exemplos dos maestros *Royal Silva*, *Max Künzer*, *Bussmann*, *Moacir*, e outros (Clarindo, 2021b, p. 95). A escassez de registros dificultou mapear a extensão e riqueza do trabalho desenvolvido por essas bandas, reforçando a importância de novas pesquisas para resgatar a memória dessas manifestações culturais. Considerando tais limitações e o número reduzido de grupos apresentados, conclui-se ser necessário dar continuidade aos estudos para catalogar e aprofundar a análise de um maior número de agrupamentos musicais da época.

As principais fontes de pesquisa consistiram nos periódicos disponibilizados online nas bases da Hemeroteca Digital Brasileira e da Hemeroteca Digital Catarinense. O acesso a essas publicações de várias cidades catarinenses do período por meio dos acervos digitais eliminou a necessidade de deslocamento físico para todas as localidades onde as jazz bands foram encontradas. No entanto, no acervo físico do Arquivo Público de Itajaí, foi possível acessar diretamente periódicos que não estavam disponíveis nas fontes digitais. A análise desses periódicos em diferentes bases foi fundamental para compreender os contextos político, social e cultural das épocas examinadas.

Além disso, foram consultados grupos e páginas sobre a memória das cidades catarinenses no Facebook, permitindo o contato com indivíduos e o acesso a informações complementares sobre o assunto. Os períodos utilizados durante a pesquisa foram dos três estados do Sul do país, Santa Catarina, Paraná e Rio Grande do Sul. Eles se somam ao todo em quarenta e um jornais e três revistas, sendo destes trinta e seis jornais e duas revistas de Santa Catarina, três jornais do Paraná e dois jornais e uma revista do Rio Grande do Sul.

As jazz bands não se limitavam necessariamente à execução do gênero jazz, mas abrangiam todo o repertório musical em voga na época. A maioria das jazz bands examinadas neste texto também se enquadra nesse aspecto, não tendo o jazz ou outros gêneros americanos como parte predominante de seu repertório.

No entanto, por meio dos periódicos *O Estado*, *República* e *Jornal da Música*, foi identificada apenas uma jazz band cujo repertório possivelmente incluía músicas americanas, enquanto outra jazz band tinha seu maestro compondo alguns fox-trots. É importante observar que os termos jazz e jazz band eram frequentemente utilizados para descrever um tipo de grupo musical com características semelhantes às bandas de jazz norte-americanas, embora seu repertório era diversificado e regionalizado.

Além disso, no final da década de 1920 e durante a década de 1930, dois aspectos foram identificados como motivadores para a formação de jazz bands: o modismo e a busca por viabilidade financeira. O modismo estava ligado à influência dos trânsitos musicais do jazz band e pela turnê dos Oito Batutas pelo estado, causando inspiração para o surgimento de várias jazz bands. Por exemplo, Carmelo Krieger relata que a formação da *Jazz Band América*, liderada por seu pai, Aldo Krieger, foi influenciada pelo modismo da época. Por outro lado, a formação da *Jazz-Band "Os Foliões"* foi mais motivada pelo aspecto financeiro do que pelo modismo, demonstrando a complexidade de fatores envolvidos na criação dessas jazz bands.

Nas mais recentes pesquisas sobre o tema, algumas contribuições merecem ser ressaltadas. Matheus Theodorovitz Prust (2022), em artigo detalhado, apresenta a importante trajetória musical do holandês Jack Dinkhuysen, que por um breve período residiu em Canoinhas, Santa Catarina.

Foi durante sua estadia que Dinkhuysen organizou duas renomadas jazz bands da cidade: *Oitibó* e *Tangará*. As orquestras eram constantemente requisitadas para execuções musicais não só em Canoinhas, mas também nas cidades vizinhas da região Norte catarinense, contribuindo para a difusão do gênero (Prust, 2022, p. 160). Em meus estudos recentes sobre a música de Itajaí, diversas matérias jornalísticas da época também abordam a atuação das bandas locais e a criação de uma nova jazz band por membros da *Banda 12 de Outubro* (Tom-Pouce, 23/09/1928). Tais pesquisas trazem novos indícios sobre a relevância das jazz bands no cenário musical de Santa Catarina nas primeiras décadas do século XX.

Por fim, as jazz bands tiveram importantes contribuições para a música popular local em Santa Catarina no início do século XX. Embora utilizassem a denominação jazz band, essas bandas tinham um repertório mais amplo, com diversos gêneros musicais da época, auxiliando na difusão de estilos entre o público catarinense. Além disso, divulgavam composições de autores locais e se apresentavam em eventos da comunidade para angariar renda, contribuindo para a vida cultural e entretenimento. Grupos como os *Oito Batutas* também influenciaram o surgimento de novas jazz bands, impulsionando o desenvolvimento musical em cidades por onde passavam. Ao longo do tempo, as jazz bands auxiliaram na popularização e disseminação de novos estilos musicais em Santa Catarina. Dessa forma, catalisaram a construção de uma cena mais rica e diversificada no estado no início do século XX, com impactos na difusão de gêneros musicais, estímulo a compositores locais e entretenimento das comunidades.

REFERÊNCIAS

A TARDE. Itajaí, 1919. Disponível na Casa Lins - Centro de Documentação e Memória Histórica, Arquivo Público de Itajaí.

A UNIÃO. Itajaí, 1920 - 1922. Disponível na Casa Lins - Centro de Documentação e Memória Histórica, Arquivo Público de Itajaí.

BARROS, Orlando. Vozes consoantes: os artistas judeus e a MPB nos anos de Vargas. *In: Identidade e cidadania: com se expressa o judaísmo brasileiro*. Coord. Helena Lewin. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009. Página inicial e final.

BARSALINI, Leandro. Sobre baterias e tamborins: as jazz bands e a batucada de samba. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 70, p. 59-77, ago. 2018.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** – vol. 20, nº. 58. 2005.

CINEMA IDEAL. Itajaí, 1929. Disponível na Casa Lins - Centro de Documentação e Memória Histórica, Arquivo Público de Itajaí.

CLARINDO, Nicolau; FERRARO, Eduardo Hector. “**Os Foliões**”: a primeira jazz band da cidade. Não publicado. Disponível em: https://www.academia.edu/16183672/OS_FOLIÕES_A_PRIMEIRA_JAZZ_BAND_DA_CIDADE_-_ITAJAÍ_SC,*não_publicado. 2014

CLARINDO, Nicolau. **Jazz Bands no Sul do Brasil** – Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul (1920 – 1940). **Anais**. ANPUH-Brasil. 31º Simpósio Nacional de História, Rio de Janeiro, 2021a.

CLARINDO, Nicolau. **Sonoridades Modernas em Trânsito**: a origem das jazz bands catarinenses e suas trilhas de 1920 a 1940. 2021. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Música) – Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis. 2021b.

CLARINDO, Nicolau. **Maestro Aldo Krieger**: uma análise de sua atuação em diferentes jazz bands em Santa Catarina – 1920 a 1940. 2023, p. 143-153. **Anais III Simpósio Brasileiro de Musicologia** [livro eletrônico]: intersecções culturais e geográficas da música no Brasil. Coordenação geral Matheus Theodorovitz Prust. Curitiba, Pr: Ed; dos Autores, 2024.

COELHO, Luís Fernando Hering. **Os Músicos Transeuntes**: de palavras e coisas em torno de uns batutas. Itajaí: Casa Aberta Editora. 2013.

CORREIO DO POVO. Jaraguá do Sul. **Apresentação da Jazz Band Elite**. Rio de Janeiro: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

FLÉCHET, Anaïs. **Madureira Chorou... em Paris**: a música popular brasileira na França no século XX. Tradutor Carlos Nouguê, São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

FOLHA NOVA. Joinville. **Apresentações da Jazz Band Elite**. Rio de Janeiro: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

GILLER, Marília. Dos regionais às jazz bands – 1920 a 1940. *In: Songbook do Choro Curitibano*. Org. Tiago Portella. Curitiba Otto Produções Artísticas. 2012.

GILLER, Marília. **O Jazz no Paraná entre 1920 e 1940**: um estudo da obra O Sabiá, Fox Trot Shimmy de José da Cruz. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba 2013.

GILLER, Marília. **Breve panorama histórico del jazz en Brasil**. *Revista Musical Chilena*. Universidad de Chile. Facultad de Artes (Departamento de Música), enero-junio, n. 229, p. 33-56, Santiago, Chile, 2018.

GILLER, Marília. **Jazz transatlântico na américa latina na década de 1920**: trajetórias e músicos pioneiros no atlântico sul. In: **Estudos Latino-Americanos sobre Música**: vol I. Organizador Javier Albornoz. Curitiba, PR: Artemis, 2020. p. 94 - 107.

IKEDA, Alberto T. **Apontamentos Históricos sobre o Jazz no Brasil**: primeiros momentos. São Paulo: Comunicações e Artes, USP, v. 13 1984.

KRIEGER, Aldo. História da Música em Brusque. In: **Album do Centenário de Brusque**. Editoria Sociedade Amigos de Brusque. 1960.

LABRES FILHO, Jair Paulo. **Que Jazz é Esse?** As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Rio de Janeiro 2014.

LLERENA, Rosenete Marlene Eberhardt. **A Memória do Patrimônio Musical de Joinville**: uma abordagem sócio-histórica e cultural das composições de 1900 a 1950. 2012. Dissertação (Mestrado em Patrimônio) – Universidade da Região de Joinville (Univille), Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade, Joinville, 2012.

MELLO, Zuza, Homem de. **Música nas veias**: memórias e ensaios. São Paulo: Editora 34, 2007.

MULLER, René von Hohendorff. **As Salas de Cinema em Florianópolis**. TCC (Graduação em Jornalismo) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, 1996.

O AGRICULTOR. Rio do Sul. **Fundação da Sociedade Musical Bela Aliança**. Rio de Janeiro: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

O ESTADO. Florianópolis, 1923. **Conhecimentos sobre o jazz**. Rio de Janeiro: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

O ESTADO. Florianópolis, 1923. **O primeiro “jazz-band” catharinense**. Rio de Janeiro: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

O ESTADO. Florianópolis, 1923. **Primeira bateria e repertório de músicas americanas**. Rio de Janeiro: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

O PHAROL. Itajaí, 1927. **Jazz band do maestro Edmundo Souza Cunha**. Disponível na Casa Lins - Centro de Documentação e Memória Histórica, Arquivo Público de Itajaí.

PAZ, Ermelinda A. **Edino Krieger**: crítico, produtor musical e compositor. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2012.

PIAZZA, Walter F.; HUBNER, Laura Machado. **Santa Catarina**: história da gente. 6° ed. Florianópolis: Lunardelli, 2003.

PRUST, Mathues Theodorovitz; "Pai, eu Quero Pão!" Jack Dinkhuysen: a passagem de um maestro holandês por Santa Catarina (1931-1935). Universidade do Contestado: **Revista Profanações**, Vol. 9, p. 150-184, 2022.

REPÚBLICA, Florianópolis, 1923. **Arthur Freyesleben e a Rio Jazz Band**. Rio de Janeiro: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

REPÚBLICA, Florianópolis, 1923. **Conhecimento sobre o jazz**. Rio de Janeiro: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

REPÚBLICA, Florianópolis, 1923. **Jazz bands Cariocas e Paulistas**. Rio de Janeiro: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

REPÚBLICA, Florianópolis, 1923. **Crítica Musical a Jazz band Luiz Emmel**. Rio de Janeiro: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

REPÚBLICA, Florianópolis, 1924. **Notícia do falecimento de Luiz Emmel**. Rio de Janeiro: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

REPÚBLICA, Florianópolis, 1926. **Apresentação da Jazz Band da Força Pública com David de Abreu**. Rio de Janeiro: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

REPÚBLICA, Florianópolis, 1927. **Turnês de Companhias Artísticas**. Rio de Janeiro: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

SANTIAGO, Thiago de Oliveira. **O Jazz do Cidadão de Arco e Flecha**: música e cultura em Belém (1921-1932). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Curitiba, 2023.

SCHNEIDER, Alexandre da Silva. **Sociedade Musical Amor à Arte**: um estudo histórico sobre a atuação de uma banda em Florianópolis na Primeira República, 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

SINIMBÚ, Renato Pinheiro. **Os Jazzes de Igarapé-Miri**: dimensões culturais do entretenimento musical moderno no Baixo Tocantins (1940-1970). 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém. 2019.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010.

TOM-POUCE, Itajaí, 1928. **Organização da jazz band da Banda 12 de outubro**. Casa Lins - Centro de Documentação e Memória Histórica, Arquivo Público de Itajaí. Acesso em 09/2023.

VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&P, 1987.

7

*Luiz Sergio Ribeiro da Silva
Márcia Ramos de Oliveira*

CAPAS, DISCOS E CONTEXTOS

**BREVE ESTUDO DE CASO SOBRE
A IDENTIDADE VISUAL E MUSICAL
NA OBRA DE TANIA MARIA**

SUMÁRIO

Resumo: Este capítulo tem por objetivo apresentar três diferentes contextos da produção musical da pianista, cantora e compositora brasileira Tania Maria a partir da capa e contracapa de três *Lp*'s. Os discos selecionados foram: "Olha quem chega" (1971), "Come with me" (1983) e "Canto" (2012). Foram considerados para análise os seguintes parâmetros: o conceito de documento musicográfico, associado ao álbum musical, a partir dos registros internos como ficha técnica, repertório e dados de produção; e a linguagem visual contida, considerando os elementos estéticos que compõem a capa como formato, imagem da artista e estilos de design gráfico. A análise deste material apresenta considerações pontuais acerca da produção musical de Tania Maria em três momentos distintos de sua trajetória, associada à imagem estilizada como proposta de construção visual e estética dos *LPs* autorais como estratégia de comunicação e interação junto ao público consumidor.

Palavras-chave: Tania Maria, Identidade musical, Capas de discos, Comunicação visual.

INTRODUÇÃO

A pesquisa biográfica de um artista da música popular brasileira pode contar com fontes documentais diversificadas como os discos gravados, partituras cifradas, reportagens em jornais, programas de TV, entrevistas com o artista, familiares e produtores, apresentações ao vivo disponíveis em plataformas digitais, entre outros. Diante de todo um acervo organizado por etapas da trajetória, e dentro dos objetivos traçados pelo pesquisador, é possível elaborar um quadro elucidativo das transformações da imagem, das mudanças em estilo musical, das formas de produção e da relação do artista com o público. No caso das fontes relacionadas a arquivos sonoros, os discos, especialmente, apresentam particularidades intrínsecas, caracterizadas pelo tipo de informação musical, relacionadas tanto à dimensão fenomenológica da música quanto à dimensão linguística e semiológica (Castagna, 2019).

A apreciação estética de um fonograma, dentro de uma análise musical, ao considerar as informações do processo de produção, composição e arranjo, abre um espaço para uma compreensão significativa do contexto, e possibilita elucidar as escolhas e os caminhos definidos pelo artista. O Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), em texto aprovado em 2018 junto à Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM), incluiu o disco numa categoria classificada como “fazer musical” e “prática musical”.

No Brasil, até o final dos anos de 1950, o disco de vinil era produzido no formato de 45 e 78 RPM (rotações por minuto), sendo em seguida convertido para 33 RPM, o que possibilitou agregar múltiplas faixas, uma capa num formato quadrado, tendo a parte frontal destinada à imagem e à identidade do artista, e elementos relacionados com a obra musical ali contida. A parte posterior passou a contar com os dados referentes à produção, repertório e registros fonográficos. Em alguns casos, era inserido internamente um encarte adicional contendo fotos, textos e outras informações relacionadas às músicas gravadas.

Daquele período em diante, as mídias de registro sonoro, em contínua transformação tecnológica, foram fundamentais para o desenvolvimento da música popular gravada, contribuindo decisivamente nos rumos da conjunção com o mercado e em articulação com o público consumidor através de um conjunto de mediadores (Baia, 2011). Além de ter como objetivo a distribuição das obras em pontos de vendas e canais de divulgação, o disco passou a incorporar o conceito de álbum musical, num *design* que pudesse traduzir, em informações visuais, o perfil do artista e das obras gravadas, por meio de cores, formas, tipografias e composição (Vargas, 2013).

Conforme apontado por Herom Vargas (2013), até o final dos anos de 1950, a estratégia de elaboração da produção gráfica ficava mais a cargo da gravadora, sem necessariamente ser definido pelo artista.

O compositor/músico não definia o que desejava na embalagem e, sem autonomia, ainda dependia da estratégia de divulgação da gravadora. Sendo assim, a capa não era uma tradução visual vinculada à organicidade do seu projeto estético, mas algo criado pelo artista gráfico para a gravadora, mais interessada no público consumidor e nas vendas do produto (Vargas, 2013, p. 6).

Na década de 1960, com o desenvolvimento do rock, a contracultura e os movimentos juvenis, houve uma contestação aos padrões formais tradicionais, abrindo espaço nas artes plásticas para novos estilos como a *pop art*, com enfoques diferenciados no design das capas dos discos, e na construção de identidades visuais pelo trabalho de artistas gráficos (Vargas, 2013).

Um exemplo significativo apontado pela pesquisadora Sarah Etlinger (2014), como pioneiro em muitos aspectos, foi o álbum “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” do grupo britânico The Beatles, lançado em 1967. Além de incluir as letras das músicas, foi o primeiro álbum considerado como “conceito”, incorporando o grafismo e complexos elementos de design, dentro de uma estratégia de comercialização, tendo a fotografia como elemento chave na representação artística.

Imagem 1 - Álbum The Beatles - Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967)



Fonte: Wordpress.com

Nesta capa, além da presença dos integrantes da banda, foram inseridas personalidades históricas distintas, presenças marcantes do cinema, da música, das artes, da política, da literatura, com uma influência da *pop art* e da fotomontagem. Conforme descrito pela autora, o *design* dos álbuns alude a existência e expressão de formas de consciência política que começava a se formar no meio artístico, e a derrubar as barreiras entre a arte de alto nível e a arte popular, desestabilizando o *status* das figuras de elite (Etlinger, 2014).

No Brasil, nos anos de 1960 e 1970, a reconfiguração dos meios de comunicação como rádio, cinema e imprensa intensificou a estruturação da cultura midiática relacionada às lógicas da indústria cultural. Foram elaboradas pelas gravadoras novas estratégias de divulgação de artistas e suas obras junto ao público consumidor, principalmente no Rock Brasileiro e na Jovem Guarda, como movimento estético musical específico surgido no Brasil. As capas dos discos em sua visualidade implícita tornaram-se signos da imagem do artista, de sua aparência e comportamento, associadas ao público-alvo, tornando-se posteriormente objetos da memória (Vargas; Bruck, 2020).

O Movimento Tropicalista, entre os anos de 1960 e 1970, engajado numa contracultura no contexto brasileiro, contrapondo-se à hegemonia das práticas da indústria cultural norte-americana no país, permitiu uma mistura de estilos musicais como a Bossa Nova, o Baião e o Samba, elementos ligados ao Rock e ao Pop, tendo como referência os Beatles. O álbum “Tropicália ou Panis et Circensis” de 1968 é um exemplo que reúne na capa do álbum elementos visuais como instrumentos eletrônicos, figurinos contrastantes, as cores verde e amarelo da bandeira do país, e participantes da cena musical brasileira como Os Mutantes, Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, e os quadros com os rostos de Nara Leão e Capinam (Oliveira, 2014).

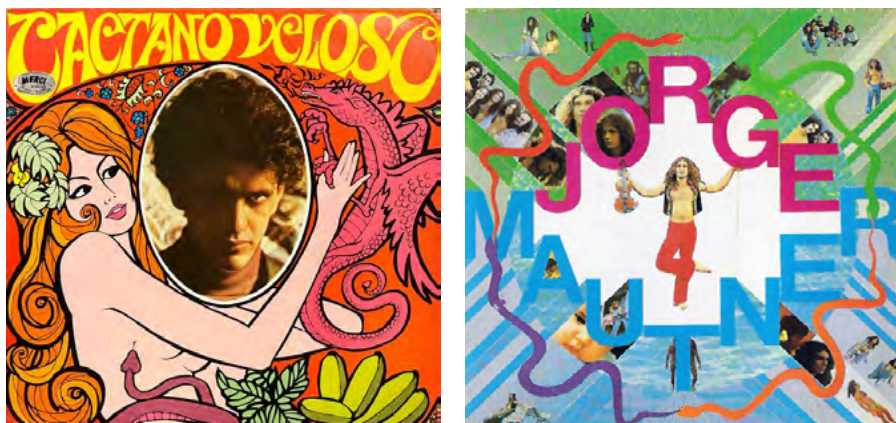
Imagem 2 – Álbum Tropicália ou Panis et Circensis (1968)



Fonte: Design do artista gráfico Rubens Gershman (Oliveira, 2014).

Esta tendência de seguir a linha da *pop art*, do psicodelismo e de um desejo de modernidade para o país, permitiu uma liberdade criativa no *design* mesclando distintas proporções em tipologias, reunindo fotografias com desenhos, deformações e ilusões de ótica como efeitos derivados da experiência com drogas alucinógenas. Um dos principais nomes neste período foi o *designer* Rogério Duarte (1939-2016), responsável por capas emblemáticas como do cantor e compositor Jorge Mautner com representações da cultura *hippie*, religiosidade e diferentes posicionamentos de fotografias; e Caetano Veloso, juntando fotografia com desenhos provocando um contraste entre o arcaico e o moderno (Barros, 2018).

Imagem 3 – Álbuns Caetano Veloso (1968)⁸⁷ e Jorge Mautner (1974)⁸⁸



Os exemplos apontados acima demonstram a versatilidade do *designer* ao reunir fotografia com elementos distintos como desenhos em tons de vermelho e laranja, e uma fonte em contorno com o nome de Caetano Veloso no alto; e, na capa de Jorge Mautner, preferiu uma colagem de fotografias recortadas dos integrantes da banda e a imagem do artista de corpo inteiro sendo contornado pelo próprio nome e serpentes coloridas numa superfície central em branco e o contorno da capa nos tons de verde e azul.

O uso de cores provoca estímulos e significados que todos temos em comum, como na relação com o meio ambiente, as árvores, o céu, a terra, além de sensações provocadas pela intensidade dos matizes primários ou elementares como o vermelho do sangue, o amarelo mais próximo da luz e do calor e o azul, associado à suavidade (Dondis, 2003).

A relação entre o *design* destas capas e os respectivos repertórios desperta a curiosidade do consumidor, e, para um pesquisador, certamente a intenção estético-musical do artista e a relação dos elementos visuais com o contexto social e político em que foram produzidos, como Martine Joly descreve abaixo.

87 Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Capa-do-disco-Caetano-Veloso-1968-com-projeto-grafico-de-Rogério-Duarte_fig1_326606774. Acesso em 11/08/2024.

88 Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/release/2867435-Jorge-Mautner-Jorge-Mautner. Acesso em 11/08/2024.

Os instrumentos plásticos da imagem, qualquer que ela seja, mesmo os próprios instrumentos das artes plásticas, fazem dela um meio de comunicação que solicita a fruição estética e o tipo de recepção que a ela está ligada. O que significa que comunicar pela imagem (mais do que pela linguagem) vai necessariamente estimular no espectador um tipo de expectativa específico e diverso daquele que uma mensagem verbal estimula (Joly, 2007, p. 68).

Além do objetivo de direcionar uma mensagem ao público por meio da imagem estampada na capa, o álbum conta também com um grupo de informações que podem ser utilizadas para variados tipos de análise. A contracapa, ou encartes internos, trazem uma ficha técnica, que Dean L. Biron (2011) descreve como "*liner notes*", informações contextuais que inter-relacionadas e dentro de um olhar específico de um pesquisador podem descortinar os fatos mais importantes na produção de um álbum (Biron, 2011). É importante observar que tanto o álbum quanto os fonogramas ali reunidos contam com número de registro e data de produção em órgãos competentes.

A produção, esse "fazer musical" indicado na classificação do CONARQ, que engloba a elaboração de um repertório, arranjos, a seleção de músicos e um estúdio de gravação, passa a ser considerada como um centro de criação, um laboratório de experimentação e descobertas sonoras, em que as técnicas de captação e as tecnologias utilizadas adquirem um protagonismo progressivo com forte influência na performance. Um processo artesanal, que envolve atividades personalizadas do engenheiro de som para atender aos objetivos criativos do artista e coordenados pelo produtor musical (Juan de Dios Cuartas, 2016).

As obras musicais que constituem o repertório inserido no álbum possibilitam um entendimento aprofundado do contexto cultural e a construção do conhecimento musical.

Os intérpretes criam seu repertório pessoal ao longo de sua atividade e experiência musical. Eles aprendem músicas com graus crescentes de detalhes, que vão desde um mero conhecimento do nome, tom e esboço geral da melodia e harmonia até um conhecimento profundo baseado na execução extensiva e na exploração de suas possibilidades. O que aprenderam, o que

sabem e podem tocar num determinado momento, constitui o seu repertório, que pode muito bem assemelhar-se aos repertórios de muitos outros músicos da mesma idade que tiveram algumas das mesmas experiências. (Faulkner; Becker, 2009, p. 30, tradução nossa).⁸⁹

Com base nestes conceitos, a investigação sobre a trajetória de um/uma artista ou grupo musical associada a este tipo de fonte documental analisa elementos que indicam especificidades na carreira amadora e profissional dos mesmos, seu desenvolvimento musical, além das estratégias de produção e posicionamento dentro do mercado artístico. Como produtos dentro de uma cadeia de comercialização das obras musicais, os álbuns, discos e suas capas, formam elos de relacionamento com o consumidor, onde a percepção de valor vai além da apreciação auditiva, e torna-se um objeto de apreço e valorização artística.

Com base nessas considerações iniciais, este texto ocupa-se em apresentar uma visão parcial da produção musical da pianista brasileira Tania Maria e aspectos ligados à identidade presente nas capas de três álbuns: "Olha quem chega" (1971), "Come with me" (1983) e "Canto" (2012). As análises dos elementos que compõem o *design*, a imagem e a forma de comunicação envolvem uma visão contextual e estética em momentos e localidades diferentes, e o processo em que se desenvolveram as produções fonográficas.

TANIA MARIA

Tania Maria Correia Reis (São Luís-MA, 1948-), é uma pianista, cantora e compositora brasileira que conta com uma trajetória de mais de cinquenta anos de atuação, tanto no Brasil quanto no exterior. Iniciou sua

89 Performers create their personal repertoire over the time of their musical activity and experience. They learn songs with increasing degrees of detail, ranging from a mere acquaintance with the name, key, and general outline of the melody and harmony to a deep knowledge based on extensive playing and exploration of its possibilities. What they have learned, what they know and can play at a particular moment, constitutes their repertoire, which may well resemble the repertoires of many other players of the same age who have had some of the same experiences (Faulkner; Becker, 2009, p. 30).

carreira musical no estado do Rio de Janeiro na década de 1960, em pleno movimento da Bossa Nova, e posteriormente se projetou no exterior, a partir da França, vindo a se destacar na cena jazz internacional (Leymarie, 2021).

Sua produção fonográfica totaliza trinta e dois álbuns gravados entre 1963 e 2012 em diferentes países, com a participação de variadas parcerias instrumentais e um repertório que se transforma na medida em que passa a incluir suas próprias composições.

Com uma formação clássica em conservatório ainda na infância, sua atuação profissional teve início na adolescência aos 13 anos, tocando com seu primeiro conjunto em bailes dançantes em clubes operários, utilizando ritmos variados como samba, choro, bolero, *fox-trot* e baião. Aos 18 anos de idade, Tania Maria passou a atuar nas casas noturnas da cidade do Rio de Janeiro, e no ambiente das boates cariocas, onde já se destacavam o samba, a bossa nova e o jazz, teve a oportunidade de se relacionar com artistas como Johnny Alf, o trio do pianista Luiz Eça, Antonio Carlos Jobim, João Gilberto e Eumir Deodato, vindo a ampliar sua experiência musical, e a elaboração de arranjos em direção ao *samba-jazz* (Ribeiro Júnior; Ruiz, 2022).

Durante o período da Bossa Nova nos anos de 1960, a música instrumental que se disseminava junto a inúmeros músicos brasileiros e norte-americanos na vida noturna do bairro de Copacabana no Rio de Janeiro, estabelecia uma forte conexão entre o samba e o jazz (Saraiva, 2007). Uma interação de elementos rítmicos e harmônicos num processo criativo de improvisações, gerando uma fricção de musicalidades, um diálogo tenso, conflituoso, mas ao mesmo tempo flexível (Piedade, 2005).

Na cena musical da cidade do Rio de Janeiro na década de 1960, não era comum uma mulher negra improvisando ou elaborando arranjos no piano popular, o que provocava certa resistência, gerando comentários do tipo “ela toca como um homem”.⁹⁰ O historiador Ricardo Santhiago em sua obra “Solistas Dissonantes” (2009), entrevistou treze cantoras negras brasileiras (algumas também pianistas), dentre elas Eliana Pittman (1945-), Leila

Maria (1945-), Rosa Maria Colin (1946-), Adyel Silva e Izzy Gordon (1963-), que optaram por estilos musicais distintos, como o jazz. Os depoimentos descritos no livro indicam que, além da questão racial, havia também um certo preconceito quanto à participação feminina na atividade musical. Esta reação provocou nestas cantoras uma mudança de posicionamento baseado em força e determinação para trilhar seus próprios caminhos, firmados dentro dos desejos profissionais de cada uma (Santhiago, 2009).

Neste período, Tania Maria chegou a gravar seus primeiros três álbuns, sendo cada um dentro de um contexto profissional diferente. O primeiro como reflexo de sua atuação em bailes dançantes, e os seguintes como intérprete de samba, samba-canção e bossa nova.

Imagem 4 – Álbuns Tania Maria e seu conjunto – Para Dançar (1963), Apresentamos Tania Maria (1966) e Olha quem chega (1971)



Com uma atividade artística frequente em boates e clubes do Rio de Janeiro e São Paulo, Tania Maria foi convidada pelo empresário francês Guy de Castejá⁹¹, em 1974, para a inauguração de sua casa noturna “Via Brazil” em Paris, França. Com uma formação em trio com o baterista José Boto e o contrabaixista Hélio viaja a Paris, vindo a se apresentar naquela casa noturna por quatro meses, com espetáculos diários. Com a repercussão da temporada, o trio foi convidado por Eddie Barclay, produtor musical francês e fundador da gravadora Barclay Records, que trabalhou com vários artistas, como Jacques Brel, Dalida e Charles Aznavour, para gravar um álbum

91

Guy de Castéja movimentou a cidade do Rio de Janeiro a partir da década de 1960, vindo a descobrir Armação de Búzios com a atriz francesa Brigitte Bardot (1934-), além de criar a famosa boate “Le Bateau” no bairro de Copacabana no Rio de Janeiro, que se tornou uma referência na noite carioca. Fonte: <https://www.thejournal.com.br/morre-na-franca-o-conde-guy-de-casteja-icone-da-noite-nos-Anos-1060/>. Acesso em 20 jan. 2022.

com o repertório apresentado no local, que chegou a ter duas edições, além de uma outra produção com composições próprias (Fléchet, 2017).

Imagem 5 – Álbuns Via Brasil – Tania Maria with Boto and Helio (1975), Via Brasil – Tania Maria with Boto and Helio Vol. 2 (1975), e Tania Maria – Brazil with my soul (1978)



Os shows do trio geraram grande repercussão na noite parisiense, a ponto de serem convidados pelo empresário norte-americano George Wayne para apresentações no Newport Jazz Festival e no clube Michael's Pub, na cidade de Nova Iorque. Uma curta temporada na cena musical norte-americana no ano seguinte despertou em Tania Maria um desejo de se “modernizar”, aprimorar na harmonia jazzística e desenvolver estudos no “funk”, uma forma rítmica e dançante que mistura *soul*, *jazz* e *rhythm and blues*, tendo como um de seus principais expoentes o cantor norte-americano James Brown.

No retorno à Paris, Tania Maria conheceu o produtor Eric Kressmann, que passou a ser seu marido e a gerenciar sua carreira artística. A partir desta parceria, Tania Maria mudou seu rumo profissional para os Estados Unidos, em espaços destinados ao jazz, conforme declarou: “Eric, eu quero ir para os Estados Unidos. É lá que eu quero fazer minha música, e tocar com os melhores” (Tania Maria em entrevista, em novembro de 2020).

Juntos se mudaram para Nova Iorque em 1980, iniciando uma longa jornada em clubes de jazz e festivais internacionais. Tania Maria neste período passou a não mais atuar em formações instrumentais fixas, tendo seu nome estampado em todas as produções fonográficas que passaram a ser

lançadas em selos norte-americanos como Concord, Manhattan Records, Capitol Records e World Pacific.

Em 1980, após numerosas apresentações pelos clubes de jazz de Nova Iorque, o programa televisivo “Ad Lib”, conduzido pelo pianista e produtor Phil Moore⁹², que reunia os novos nomes do jazz que despontavam no cenário estadunidense, apresentou Tania Maria como “The Beat of Brazil”, ou “a batida do Brasil”. O apresentador introduziu Tania Maria com expressões do tipo “uma jovem cujas raízes são brasileiras”, “uma marca emocionante de jazz vocal e piano, e sua música cruza todas as fronteiras, internacional e musicalmente”.

Imagem 6 – Álbum The beat of Brazil - Tania Maria & Laurindo Almeida (1980)
Lançado em DVD em 2008



Ao assistir a uma das performances de Tania Maria, o guitarrista norte-americano Charlie Byrd a apresentou a Carl Jefferson, então diretor

92

Phil Moore (1918-1987) fez parte de importantes Big Bands com Duke Ellington, Tommy Dorsey e Harry James, além de acompanhar as vozes de Lena Horne, Frank Sinatra, Marilyn Monroe, Johnny Mathis, Roberta Peter e The Supremes. Uma versão do programa foi lançada em DVD, em 2008, e pode ser assistida no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=qFEGywrHxB4>

da gravadora Concord,⁹³ empresa conhecida pelo perfil de descoberta de novos talentos, reconhecidos pela qualidade e relevância junto ao grande público. A parceria trouxe bons frutos para a artista, que ainda passou a ser considerada como “*best selling artist*” para a companhia. A empresa possui um catálogo com mais de 12.000 álbuns e 390.000 composições, contando com 267 álbuns vencedores do *Grammy Award*⁹⁴. Ou seja, gravar neste selo era sinônimo de prestígio e destaque no meio artístico.

Imagem 7 – Álbuns Piquant (1981), Taurus (1982) e Come with me (1983), lançados pelo selo Concord



Imagem 8 – Álbuns Tania Maria – Love Explosion (1984), Tania Maria Made in New York (1985) e The real Tania Maria: Wild! (1985)



93 A empresa foi fundada em 1973, em Concord, Califórnia, por Carl Jefferson, um vendedor de carros e entusiasta de jazz. Jefferson produziu a primeira gravação da Concord Jazz pelos guitarristas Herb Ellis e Joe Pass. Ele nomeou a gravadora após o Concord Jazz Festival, onde ele organizou alguns anos antes. Em 2002, a empresa mudou sua sede para Beverly Hills, Califórnia. Fonte: <https://concord.com/about/>.

94 Fonte: <https://concord.com/news/concord-music-publishing-celebrates-2023-grammy-winners-performers-and-contributors/>

A produção fonográfica de Tania Maria concentrada nos Estados Unidos não obedece a uma ordem temporal rígida, mas dentro de um cenário de produção que abrange outras gravadoras, que passaram a adotar um posicionamento diferenciado quanto à imagem da artista na capa dos álbuns, conforme pode ser observado a seguir nos lançamentos dos selos Capitol Records, World Pacific, TKM Records, Takuma Records, New Note e Snaper Music.

Imagem 9 – Álbuns Tania Maria – Bela Vista (1990), The best of Tania Maria (1993), e Tania Maria – No comment (1995)



Imagem 10 – Álbuns Tania Maria – Bluesilian (1996), Tania Maria – Viva Brazil (2000), e Tania Maria – Happiness (2000)



Vale ressaltar a diferença de posicionamento da imagem no *design* das capas entre as décadas de 1980 e 1990. Na primeira década foram incluídas algumas definições de contexto, de fundo, e na segunda década as imagens ficaram restritas ao rosto da artista, sendo diferenciadas por matices (ou filtros) de tonalidades diferentes. Uma mudança estética provocada

pelas gravadoras que revela um posicionamento da personalidade da artista com relação ao seu público, sem a utilização de elementos visuais que remetam a um instrumento musical (como o piano) ou uma localização geográfica. Ou seja, a imagem do rosto de Tania Maria já teria alcançado uma projeção no cenário musical norte-americano até o final da década de 1990, sendo o suficiente para atingir os resultados comerciais pretendidos pelas gravadoras.

As produções norte-americanas possibilitaram uma distribuição estratégica dos álbuns, e as gravações contaram com a participação de músicos de destaque da cena jazz, o que era a aspiração de Tania Maria quando redirecionou sua carreira para os Estados Unidos. As gravações contaram com músicos referenciados no *Grove Dictionary of Jazz*, como os contrabaixistas Lincoln Goines e Abe Laboriel, o guitarrista Eddie Duran e o percussionista Steve Thornton (Kernfeld, 2002, p. 50, 531, 673, 756).

Dentro das estratégias de posicionamento no mercado elaboradas pela gravadora Concord, foi possível inserir Tania Maria em revistas especializadas em jazz e música popular instrumental, como por exemplo, a norte-americana *Down Beat*. Na edição de fevereiro de 1983, a reportagem enfatiza a fusão de estilos presente na música de Tania Maria, como o samba, o jazz e a música clássica associados a referências de pianistas norte-americanos, como Oscar Peterson, Nat King Cole, McCoy Tyner, Billy Preston, Herbie Hancock e Chick Corea. No texto, Tania Maria descreveu sua relação com o meio artístico no Brasil e o que a música significava para ela naquele contexto:

Eu me coloquei na minha música e toquei coisas que não poderia tocar no Brasil. A resposta foi incrível: os franceses adoram o novo e nunca tinham visto uma cantora/pianista brasileira. Os admiradores incluíam Stan Getz, Dexter Gordon, Kenny Drew, Art Blakey e Toots Thielemans, que me deram muita coragem para continuar.

Quando eu estava no Brasil, as pessoas falavam: "Ah, você é do jazz; isso não é bom." Quando venho para a França: "Ah, você toca jazz; isso é ótimo!" Se as pessoas não sabem alguma coisa, chamam de jazz. Não posso dizer: "Olá, sou jazz, sou pop, sou rock". Digo: "Sou Tânia Maria. Eu faço música". Eu toco todos os tipos porque meus ouvidos estão abertos. Gosto de novas sensações porque sou uma mulher sensível. Eu vivo o momento: para

mim é o último! Sim! Hoje quero ser mais, mais, porque amanhã não sei se estarei viva. (Tania Maria em entrevista para a Revista Down Beat, fevereiro de 1983, p. 49, tradução nossa).⁹⁵

Tania Maria permaneceu nos Estados Unidos por dezenove anos, firmando uma série de parcerias instrumentais na cena jazz, projetando seu nome internacionalmente, vindo a integrar a Árvore da História do Jazz (Jazz History Tree), publicada por Peter von Bartkowski, em 2002, que reuniu personalidades do jazz norte-americano e mundial.⁹⁶

A formação clássica em trio de jazz (piano, contrabaixo e bateria) era constantemente alterada com a participação adicional de um percussionista, dadas as demandas rítmicas das composições de Tania Maria. Em suas performances divulgadas em plataformas digitais como YouTube, é constante a presença do percussionista brasileiro Edmundo Carneiro, que mantém uma relação muito próxima com a artista há mais de 25 anos, e sempre apresentado como “Mestre Carneiro”⁹⁷. Sobre Tania Maria, o percussionista declara,

A Tania sempre buscando novos músicos, perguntava, chegou um músico novo aí, vamos conhecer. Ela tinha um piano maravilhoso na casa dela, a gente ia lá ficava tocando, conhecia a pessoa ali, sabe, sentia a pessoa muito, gosta de novidade. Ela gosta de conhecer a pessoa, sentir. A Tania é isso aí, sempre buscando coisas novas na música, gente nova, gente com talento, sabe, ela sempre descobria isso aí. É uma coisa dela, ela descobre. Com a Tania você não impõe nada, ela descobre. Ela quer conhecer, ela quer tocar, e descobre as pessoas. A Tania não manda ninguém embora, isso que é legal, ela guarda. Ela cria uma

SUMÁRIO

95 I put myself into my music, and played things I could not play in Brazil. The response was incredible: the French love the new, and they'd never seen a Brazilian singer/pianist before. Admirers included Stan Getz, Dexter Gordon, Kenny Drew, Art Blakey, and Toots Thielemans, who gave me a big courage to continue. When I was in Brazil, people said: 'Oh, you are jazz; that's no good.' When I come to France: 'Oh, you play jazz; that is great!' If people don't know something, they call it jazz. I cannot say: 'Hello, I am jazz, I am pop, I am rock.' I say: 'I am Tania Maria. I play music.' I play all kinds because my ears are open. I like new sensations because I am a sensitive woman. I live the moment: for me it's the last one! Yeah! Today I want to be more, more, because tomorrow I don't know if you be alive." (Revista Down Beat, fevereiro de 1983, p. 49).

96 Fonte: www.jazz-family-tree.com.

97 Vídeos de Tania Maria com a participação do percussionista Edmundo Carneiro:
Nancy Jazz Festival – França, 2000: <https://www.youtube.com/watch?v=4SVccwGml0Q>
Live in Tbilisi Jazz Festival – Georgia, 2011: <https://www.youtube.com/watch?v=dsV2q4mom9U>

musicalidade *autour dela*". (Entrevista com Edmundo Carneiro em outubro de 2022, em Paris).

Ao retornar à França, no ano 2000, a pedido de Eric Kressmann, todas as estratégias voltaram-se para a Europa, e outros continentes vizinhos, com um foco direcionado aos festivais internacionais de jazz. Segundo o percussionista Edmundo Carneiro, a agenda de Tania Maria contava com mais de sessenta shows por ano e, no período do verão europeu, entre junho e setembro, tocavam juntos em praticamente em todos os festivais da Europa. Este novo posicionamento artístico, de forma mais independente, permitiu a produção de novos álbuns com um aspecto mais pessoal e com um estilo composicional voltado aos padrões rítmicos do samba, do samba-canção, além dos tradicionais arranjos em samba-funk e samba-jazz. Neste contexto, a imagem da artista alcança novas variações, como podem ser observadas nos álbuns abaixo.

Imagem 11 – Álbuns Tania Maria - Intimidade (2005), Tania Maria - Tempo (2011), e Tania Maria - Canto (2012)



Estas alterações em tamanho, corpo e contexto, a partir do ano de 2000, parecem revelar uma certa disposição em se mostrar por inteira ou dentro de uma perspectiva mais livre na expressão, principalmente pela utilização dos títulos em português, diferente das produções norte-americanas da década anterior.

Os álbuns apresentados com o objetivo de ilustrar a sequência da produção fonográfica não compreendem toda a obra gravada, mas permitem uma percepção global do *design* e das imagens utilizadas em diferentes períodos da trajetória. E nesta proposta, foram selecionados três álbuns produzidos em momentos significativos como os primeiros anos no Brasil,

a mudança para os Estados Unidos e o retorno à França, e que permitam uma análise das transformações, do tipo de produção, mudanças na forma de comunicação e no repertório.

OLHA QUEM CHEGA

O primeiro álbum gravado pela pianista, “Tania Maria e seu conjunto - Para dançar” (1963) foi um trabalho totalmente instrumental, em função da atuação profissional em bailes dançantes na região de Volta Redonda-RJ, com um repertório diversificado e sem arranjos vocais, atendendo à demanda deste tipo de entretenimento. O segundo álbum, “Apresentamos Tania Maria” (1966), passa a atuar como cantora, em interpretações de Noel Rosa, João do Vale, Caetano Veloso, Marcos Valle, entre outros, uma produção com ênfase nas possibilidades de interpretação entre samba, samba-canção, bolero e bossa nova.

Seu terceiro álbum intitulado como “Olha quem chega”, lançado no Brasil em 1971 pelo selo Odeon, foi escolhido em função de ser o primeiro a contar com a imagem de Tania Maria na capa, como pode ser observado a seguir.

Imagem 12 – Álbum Tania Maria – Olha quem chega (1971)



Em contraste com os álbuns anteriores, que indicavam o nome de Tania Maria, mas sem a imagem de seu rosto, “Olha quem chega” traz uma programação visual com um conjunto de cinco fotografias, cada uma com uma intenção aparente de expressar a artista em um movimento definido pelo olhar sempre na mesma direção. A parte superior da capa com um discreto tom de cinza ocupando quase a metade do espaço, e as imagens de seu rosto trazem uma harmonia da cor da pele com uma roupa sóbria, sem joias aparentes, uma maquiagem suave, o fundo do ambiente em tom marrom, e sempre um lado do rosto realçado pela luz.

O cabelo aparentemente alisado e a roupa num tom terroso e discreto, mostram a artista com uma postura de uma mulher mais adulta, embora Tania Maria contasse apenas com 23 anos de idade na época do lançamento deste disco.

De acordo com a ficha técnica do álbum, as fotografias foram elaboradas por Alexandre Souza Lima, e recortadas pelo designer Joel Cocchiararo, ambos profissionais voltados para a elaboração de capas de discos de samba e música popular na década de 1970. Como já mencionado por Herom Vargas, neste período o artista nem sempre participava na definição do design das capas de seus discos, deixando esta estratégia de divulgação a cargo da gravadora, e seu interesse voltado às vendas do produtor junto ao público consumidor (Vargas, 2013).

A foto da lateral direita foi desmembrada em dois recortes de uma mesma imagem, sendo a maior incluindo o teclado de um piano, um microfone e o posicionamento da boca da artista como se estivesse cantando, e mãos num movimento de performance instrumental. Provavelmente, colocando Tania Maria na condição de cantora/intérprete e pianista, lembrando o momento em que se estabelece nas duas funções artísticas. É possível também observar que as fotos da esquerda, a partir do centro, são recortes da mesma fotografia em três inclinações diferentes, mas sem necessariamente demonstrar um momento de performance. A foto central se estende para o alto em direção ao seu nome, que em termos proporcionais, a atenção se volta mais para a imagem central do que para o nome no topo. Em resumo, foram cinco imagens recortadas de apenas duas fotografias.

Segundo Donis A. Dondis, este tipo de fragmentação da imagem permite uma decomposição de elementos em partes separadas, mas que conservam o caráter individual, assim como os contrastes em escala (ou tamanho) e a irregularidade de posição que permite demonstrar algo inesperado ou insólito (Dondis, 2003). Ou seja, há uma necessidade de enfatizar fragmentos da imagem da artista em posições diferentes, como estratégia de fixação da imagem junto ao público, e ao mesmo tempo de uma possível diversidade no posicionamento artístico.

A fonte utilizada no texto parece ter o mesmo tamanho entre o nome da artista (com as letras em maiúsculo) e o título do álbum (com as letras em minúsculo) e na cor preta. O nome não ocupa um espaço relevante, que servisse de impacto, assim como o título. Ao que tudo indica, a imagem central obedece ao título “olha quem chega”, levando o consumidor a direcionar o olhar para o rosto de Tania Maria. A atenção se volta para a artista numa atuação profissional e individual, que na época já estava com 23 anos de idade e atuava em casas noturnas na noite carioca.

O repertório contido na obra reflete as tendências do samba daquele período histórico, com compositores como Toquinho, Pixinguinha, Ivan Lins, Johnny Alf, Chico Feitosa, Paulo Cesar Pinheiro e Ataulfo Alves, com arranjos de orquestra sob a regência do Maestro Geraldo Vespar. Em resumo, o álbum parece obedecer a uma estratégia da gravadora na comercialização e no reconhecimento da potencialidade da voz e do piano de Tania Maria.

COME WITH ME

Num outro momento da trajetória da artista, doze anos mais tarde, vivendo nos Estados Unidos, o álbum “Come with me”, lançado em 1983 pelo selo Concord, apresenta uma proposta completamente diferente da anterior. Atuando na cena jazz da cidade de Nova Iorque, suas experiências musicais alcançaram um novo patamar em termos de harmonia e formas

rítmicas, decorrente da convivência com novos parceiros instrumentistas. Este cenário cultural e musical, onde as atividades profissionais e sociais se misturam dentro de um mesmo movimento, tornou-se um celeiro para a geração de novos jazzistas e uma referência para a propagação de uma arte musical em particular (Straw, 2005).

Para os pianistas que buscavam compartilhar uma linguagem musical em comum, os clubes de jazz da cidade de Nova Iorque tornaram-se ambientes apropriados para, junto a novos parceiros, expressar uma música própria e obter um retorno quanto à apreciação do público e da crítica locais.

As transformações que se apresentam na capa deste álbum iniciam com o nome da artista ocupando de um lado ao outro da capa, tendo o título do álbum na lateral em tamanho menor, e uma fotografia com quase todo o corpo em evidência.

Imagem 13 – Álbum Tania Maria – Come with me (1983)



A fotografia posicionada num fundo azul e branco fora de foco, similar a um céu nublado, é de autoria de Charles Stewart, norte-americano reconhecido por fotografar ícones do jazz como Louis Armstrong, Count Basie, John Coltrane, Ella Fitzgerald e Miles Davis. Neste design, a imagem

de Tania Maria é exposta de forma quase total, sem recortes, numa posição de pé, com o rosto próximo do nome (ponto central de atenção), recebendo uma iluminação lateral. As cores entre o laranja, o vermelho e o marrom de um figurino típico de clima frio, harmonizam com a cor da pele, dando unidade ao corpo. A forte maquiagem, anéis nos dedos, e um olhar direto para a frente, denotam uma postura impositiva, com a intenção de mostrar o que produziu em forma de música. A ausência de uma referência de ambiente restringe o olhar do consumidor apenas para a figura da artista.

O título, escrito em inglês, induz a uma conexão com o repertório que traz letras compostas nesta língua por Tania Maria em parceria com Regina Werneck, cantora e compositora brasileira residente nos Estados Unidos na época, ex-integrante do grupo vocal Quarteto em Cy. O título, que pode ser traduzido como “venha comigo”, demonstra uma espécie de convite para ouvir as suas composições, seus arranjos, sua música. Diferente do álbum anterior, totalmente voltado ao samba, e que não contava com composições próprias, o posicionamento da artista nesta capa reflete a transformação que se estabeleceu no ambiente musical norte-americano, resultado de parcerias com jazzistas renomados como os contrabaixistas John Peña e Lincoln Goines, o guitarrista Eddie Duran e o percussionista Steve Thornton, presentes na ficha técnica do álbum (Kernfeld, 2002).

A composição inicial “Sangria”, um tema instrumental, se tornou uma de suas maiores características musicais em termos de arranjo com *scat* vocal e piano solo. E ao invés de fazer qualquer referência a uma composição tradicional brasileira, Tania Maria preferiu abrir um espaço para o tema de jazz tradicional “Embraceable you” de George e Ira Gershwin⁹⁸. Ou seja, um álbum elaborado com o intuito de conquistar o mercado norte-americano, dentro de uma estratégia de produção e distribuição específico da gravadora Concord na área do jazz.

CANTO

Quase trinta anos depois de “Come with me”, e de volta à França, o CD “Canto”, seu último álbum, foi lançado em setembro de 2012 pelo selo Naïve (França/Áustria), e contou com dez faixas, todas de sua autoria. Aos 64 anos de idade e depois de muito tempo atuando no exterior, sua imagem foi retratada na capa do álbum pelo olhar da artista plástica francesa Elise Belkaïd⁹⁹, por meio de um desenho, um contorno do rosto com os cabelos encaracolados, cercado de flores, e tendo apenas a boca como destaque. Tal conjunto de elementos icônicos, como representação, permitiu inferir a existência ali de uma sonoridade diversificada pelas cores das flores e a ênfase no canto como o foco principal do disco.

Imagem 14 – Álbum Tania Maria - Canto (2012)



O nome de Tania Maria surge em letras maiúsculas, única referência na cor preta, e o título “Canto” na cor lilás ocupam o espaço que seria dos olhos. O tom de bege que percorre a pele do rosto se espalha por toda a capa, servindo como base para as flores desenhadas em tons de branco, lilás, ocre e azul em torno da cabeça, que podem tanto ser interpretadas

99

Fonte de álbuns com design de Elise Belkaïd: https://www.discogs.com/pt_BR/artist/3251640-Elise-Belka%C3%AFd. Acesso em 11/08/2024.

como lembranças, fantasias ou criações. A ausência do desenho dos olhos, nariz e contorno do queixo, realça ainda mais a boca pintada com um forte tom de vermelho. A escolha da designer sugere destacar o cabelo afro, que ocupa boa parte da capa, como uma característica da identidade e suas raízes, tanto da própria cultura quanto da expressão musical desenvolvida em sua trajetória.

O desenho da boca sem qualquer referência aos olhos, ao nariz e o contorno do queixo permite inferir a relação com o título da obra "Canto". A boca como o principal canal de expressão do que está contido em todas as faixas do álbum, o cabelo e a pele como elementos identitários. Foi o único álbum a contar com um desenho em substituição a uma fotografia do rosto de Tania Maria.

Diferente do álbum anterior analisado, neste repertório oito faixas são cantadas em português e em ritmos de samba, uma faixa com título em francês "Ça c'est bon" (isto é bom), basicamente instrumental com repetições desta expressão, e outra faixa instrumental com título em inglês "Thanks Mr. G.", (agradeço senhor Deus). Estas duas últimas composições podem ser vistas como referências aos períodos transitados na França e nos Estados Unidos.

Numa análise de repertório voltada para o momento da trajetória artística, é possível observar o significado de duas composições, que demonstram um reconhecimento e uma valorização de elementos ligados à sua origem e identidade musical. A primeira faixa "Chorinho brasileiro" que fala da saudade e de suas referências musicais:

Trecho de "Chorinho brasileiro"

(Composição de Tania Maria)

O que é que eu faço desse amor

Que me maltrata, me alucina

E que me mata devagar

O que é que eu faço da saudade

Dos momentos onde a gente só queria se amar

Esse chorinho brasileiro eiro eiro eiro

Fabricando no estrangeiro eiro eiro eiro

Apoiado no pandeiro eiro eiro
Que me faz tanto chorar...

A terceira faixa, a canção título "Canto", igualmente relevante para este tipo de análise, remete a todo o processo de sair do Brasil, a dor do afastamento e o reconhecimento do processo que permitiu um amadurecimento e suas conquistas como artista:

Trecho "Canto"
"Composição de Tania Maria)
Deixei minha cidade com força e coragem
Larguei minha terra, peguei minha estrada
Com a mala dos sonhos pensei que tivesse tudo
Pra poder crescer

Crescer na cabeça, mas com o coração
Enfrentar a vida sem perder a razão
Ter a força de espírito pra poder dizer
Toda a verdade

A verdade de ter a certeza de fazer o bem
Operando para um mundo melhor
Aceitar o destino que é o meu, e pedir humildemente
Pra Deus ajudar

Ajudar as pessoas que tanto precisam
De um carinho, de um gesto, de uma palavra amiga
Com amor e afeto evitar as brigas
E vencer o medo

O medo de estar tão longe da família e amigos
Nas falhas de agora
Eu sei não é fácil

Esse nó na garganta que às vezes impede a gente
De poder cantar

Mas assim mesmo eu canto,
Canto, mas eu canto, canto, canto
Canto para ser feliz...

A descrição das letras destas duas canções serviu apenas para buscar uma conexão entre o que este álbum representa para a artista num momento específico de sua trajetória, e o que a sua arte representa. A dimensão de uma ilustração vai além de uma proposta fotográfica, intensificando o diálogo entre a capa e o conteúdo. Ao *designer* cabe extrapolar os sentidos, e as ideias e o contexto, permitindo também ao consumidor elaborar suas próprias percepções a partir de sua experiência visual e auditiva. Um papel de provocador, como Rogério Duarte e Helio Oiticica fizeram em álbuns icônicos dos anos de 1970 e 1980, conforme apontado por Herom Vargas (2013).

Depois de utilizar fotografias em quase todos os álbuns anteriores, a opção de Tania Maria em utilizar uma ilustração nesta última produção traduz uma necessidade de materializar uma voz que leva toda uma cultura e uma história de vida, dentro de uma dimensão visual que possibilite uma leitura individualizada de quem aprecia a obra musical ali contida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os álbuns utilizados nesta exemplificação estão dentro de uma perspectiva voltada a momentos específicos da trajetória de Tania Maria. A fotografia utilizada no álbum “Olha quem chega” de 1971, de forma fragmentada na fase inicial no Brasil, reflete uma postura recatada, tímida, trazendo um repertório de samba na década de 1970, com compositores que variam em estilos, letra e ritmo. Demonstra uma artista ainda em processo de amadurecimento no mercado brasileiro, uma imagem ainda em construção. A obra musical contida no álbum demonstrou uma certa flexibilidade em interpretação, o que definiu o seu reconhecimento e atuação posteriormente fora do país, a exemplo da França, que abraçava o que vinha das Américas. A fase francesa, identificada pela música instrumental e o jazz, a conduziu a novos cenários, a exemplo da chegada nos Estados Unidos.

Isso se reflete na capa do álbum "Come with me", doze anos depois, em 1983. A imagem demonstra uma maior ousadia, numa posição mais firme, onde o corpo de Tania Maria toma a totalidade da capa, com um olhar direto para o espectador. A certeza da artista com relação à aceitação por um público que se ampliou do brasileiro para o francês e o norte-americano.

O álbum "Canto" de 2012 contextualiza seu retorno ao mercado europeu, especialmente na França, a revalorização do exótico e a afirmação da negritude. Esta expressão se dá pelo cabelo afro, o canto pela boca, a pele que permeia todo o espaço além do rosto, e as ideias em forma de flores, dando uma dimensão da natureza existente em sua obra. O desenho do rosto, a representação pictórica substituindo a fotografia, estabelece uma comunicação direta da artista com o seu público.

Desde os primeiros álbuns lançados na década de 1960 com a utilização de fotografias, *design* gráfico, textos ou conjunto de imagens, as possibilidades de análise e reconstrução de momentos históricos na trajetória artística podem gerar uma série de percepções e conclusões acerca da relação da obra musical, seus desejos, o desenvolvimento da musicalidade, e do papel político junto às gravadoras na competitividade na distribuição fonográfica.

Outras interpretações podem ser executadas a partir de um olhar sobre o conjunto dos álbuns em períodos diferentes. Ao comparar as décadas de 1980 e 1990 e o álbum de 2012, é possível perceber a diferença de intencionalidade entre as capas. Na primeira, a inexistência de um padrão estético, com imagens de diferentes proporções e perspectivas, e na segunda, o rosto como predominante em todas as capas. Assim, é possível concluir que, ao longo do tempo, o rosto de Tania Maria passou a ser a identificação de sua música, de sua arte, dentro do ambiente artístico do jazz e da música instrumental brasileira.

Esta proposta serve apenas como um exemplo de utilização do álbum gravado como uma fonte documental que permite identificar elementos de movimentação e posicionamento artístico, contextualizado a partir de um levantamento da trajetória do/da artista considerando a utilização de outros dados reunidos por meio de entrevistas, vídeos, registros de imprensa e da apreciação dos repertórios utilizados.

A arte utilizada nas capas apresenta um perfil que interage o trabalho da gravadora, do *designer* e do/da artista na mensagem contida na produção artístico-musical, sua relação com o tempo e o espaço e a estratégia de comercialização. Tudo isso encontra-se exemplificado nas capas e nos álbuns de Tania Maria comentados neste texto.

REFERÊNCIAS

- BAIA, Silvano F. Partitura, fonograma e outros suportes: fontes para a historiografia da música popular. **Anais...** ANPUH, XXVI Simpósio Nacional de História 2011. São Paulo, 2011.
- BARROS, Patrícia Marcondes de. A estética tropicalista através das capas de discos: o design psicodélico de Rogério Duarte. **Domínios da Imagem**, Londrina, v. 12, n. 23, p. 18-31, jul./dez, 2018.
- BIRON, Dean L. (2011). Writing and Music: Album Liner Notes. Sydney, Austrália: **Journal of Multidisciplinary International Studies**, v. 8, no. 1, January, 2011.
- BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos. Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais – CTDAISM-CONARQ. **Glossário v.3**. Rio de Janeiro: CTDAISM-CONARQ, 2018. Disponível em https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/CONARQ_Diretrizes_gestao_documentos_musicograficos.pdf/view. Acesso em 11/08/2024.
- CASTAGNA, Paulo. Entre arquivos e coleções: desafios do estudo de conjuntos documentais musicográficos a partir de suas características intrínsecas. **InterFACES**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p. 22-41, jul-dez, 2019.
- DONDIS, Donis A. **A sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ETLINGER, S. A. **Além da música**: repensando Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 30, p. 43-52, 2014.
- FAULKNER, Robert; BECKER, Howard S. **"Do you know...?" The Jazz Repertoire in Action**. Chicago and London: The University of Chicago Press. 2009.
- FLÉCHET, Anaïs. **Madureira chorou... em Paris**: A música popular brasileira na França do século XX. São Paulo: Edusp. 2017.
- JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Ed. 70 LDA, 2007.

JUAN DE DIOS CUARTAS, Marco Antonio. "La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis". **Cuadernos de Etnomusicología**, n. 8, página inicial e final, 2016. Disponível em: https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/6-marco-antonio-juan-de-dios-maquetado_1.pdf. Acesso em 11/08/2024.

KERNFELD, Barry. **The New Grove Dictionary of Jazz**. New York: Macmillan Publishers Limited, 2002.

LEYMARIE, Isabelle. **Le jazz brésilien**. Clichy: Éditions du Jasmin, 2021.

MARIA, Tania. Entrevista ao programa Metrôpolis. **TV Cultura**, São Paulo, 18 nov. 2011. Disponível em: <https://www.uol.com.br/carnaval/videos/?id=metropolis--entrevista-com-a-cantora-e-pianista-tania-maria-04024E9C316CE0912326>. Acesso em 11/08/2024.

OLIVEIRA, Cauhana T. **O design gráfico tropicalista e sua repercussão nas capas de disco da década de 1970**. 2014. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

PIEADADE, Acácio. T. C. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. **Opus** (Porto Alegre), ANPPOM/Ed. da UNICAMP, v. 11, n.1, p. 113-123, 2005.

RIBEIRO JÚNIOR, Antônio Carlos Araújo; RUIZ, Renan Branco. Os sons que vêm do exílio: diáspora, identidade e transgressões na trajetória de Tania Maria. **Faces da História**, Assis/SP, v. 9, n. 2, p. 206-233, jul/dez, 2022.

SANTHIAGO, Ricardo. **Solistas Dissonantes: História (oral) de Cantoras Negras**. São Paulo: Letra e Voz, 2009.

SARAIVA, Joana M. **A invenção do sambajazz**: discursos sobre a cena musical de Copacabana do final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

STRAW, Will. **Loisir et société** / Society and Leisure. Volume 27, número 2, automne 2004, p. 411-422. Presses de l'Université du Québec. 2005.

VARGAS, Herom. Capas de disco da gravadora Continental nos anos 1970: música popular e experimentalismo visual. **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia, v. 20, n. 2, p. 1-27, maio-ago, 2013.

VARGAS, Herom; BRUCK, Mozahir. S. Memória visual e representação do rock e da jovem guarda nas capas de discos LP (1959-1970). **E-COMPÓS** (BRASÍLIA), v. 23, p. 1-26, 2020.

8

*Gustavo Guimarães Elías
Sílvio Mansani*

O SER OU NÃO SER DA COMPOSIÇÃO MUSICAL

HORIZONTES EPISTEMOLÓGICOS
NA PESQUISA EM
PROCESSOS CRIATIVOS

SUMÁRIO

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo realizar uma crítica epistemológica aos argumentos apresentados no polêmico artigo intitulado *Composition is not research*, de John Croft (2015). Procura demonstrar como as ideias de Croft sobre pesquisa e composição musical estão fundamentadas em conceitos já criticamente superados pela filosofia da ciência do século XX, mas que ainda persistem nas burocracias das instituições acadêmicas, em seus mecanismos de (auto)avaliação e financiamento. Para fundamentar essa crítica, este trabalho recorre às respostas oferecidas por Pace (2020), Pocknee (2015) e Reeves (2015) a Croft (2015). Além disso, estabelece um diálogo com as ideias do epistemólogo austríaco Paul Feyerabend, autor de *Contra o método* (2011). Feyerabend é conhecido como um anarquista epistemológico devido aos seus questionamentos sobre a universalidade do método científico e sua crítica à suposta neutralidade, objetividade, superioridade e racionalidade do conhecimento científico. Sua concepção pluralista abandona a ideia de teoria como uma abstração de princípios gerais e universais extraídos da experiência empírica. Em vez disso, busca acomodar diferentes formas de conhecimento que investigam a realidade, reconhecendo que modalidades não científicas de saber contenham científicidade, tanto quanto a ciência algum viés artístico. Isso oferece um argumento relevante para os modelos de pesquisa baseados na prática criativa, tais quais os modelos de pesquisa artística ou a partir das artes.

Palavras-chave: Arte. Ciência. Epistemologia. Feyerabend. Composição Musical.

INTRODUÇÃO

O polêmico artigo intitulado *Composition is not research*, de John Croft (2015), questionando a associação de criação musical e pesquisa científica no seio das instituições acadêmicas, suscitou respostas acaloradas como as oferecidas por Pace (2020), Pocknee (2015) e Reeves (2015). Apenas por elas, é possível perceber que as ideias de Croft sobre pesquisa e composição musical estão fundamentadas em conceitos criticamente já superados pela filosofia da ciência do século XX, mas que ainda persistem nas burocracias das instituições acadêmicas e nos seus mecanismos de (auto)avaliação e financiamento que mantêm fortes traços (neo)positivistas.

As ideias de Croft (2015) também provocam uma série de reflexões epistemológicas, tais como: sobre as aproximações e distanciamentos de categorias como ciência, arte e tecnologia; sobre a ciência como um saber metódico e objetivo em contraposição à arte como saber sensível e subjetivo; sobre a formulação de hipóteses, questões de pesquisa e a construção de teorias ou sistemas teóricos baseados em leis de funcionamento; sobre as questões de valoração e hierarquia dos saberes e conhecimentos; sobre os discursos de neutralidade na prática científica; sobre as exigências político-institucionais e suas consequências na produção de arte e ciência na academia. A constatação de que as incoerências em Croft (2015) são reflexos da crise do conhecimento sobre o setor acadêmico das artes convida a uma pequena digressão epistemológica, pois respostas bem fundamentadas a essas questões podem ser encontradas nas obras de filósofos que se dedicaram à revisão crítica do pensamento de Popper sobre o método científico, tais como Thomas Kuhn, Emri Lakatos e, especialmente, Paul Feyerabend. Autor de *Contra o método* (2011), Feyerabend abriu fendas nos modos de pensar a produção de conhecimento científico na sociedade contemporânea pela segunda metade do século XX. Suas ideias reverberaram inclusive nos estudos de gênero e raça¹⁰⁰ e na produção dita de(s)

100

Uma referência relevante é o trabalho de Halina Leal, filósofa e professora da Universidade Regional de Blumenau (FURB), que tem se dedicado a reflexões sobre a obra de Feyerabend inclusive no âmbito dos estudos relacionados ao feminismo negro e interseccionalidade (Leal, 2021).

colonial ou contra-colonial, justamente pela abertura que seu pensamento promove em direção a um pluralismo epistemológico, em que a arte (ou a religião, ou qualquer perspectiva gnosiológica) configura uma importante área do saber humano.

Feyerabend é conhecido por seus questionamentos sobre a universalidade do método científico e sua crítica à referida neutralidade, objetividade, superioridade e racionalidade do conhecimento científico. O anarquismo epistemológico (ou pluralismo epistemológico) de Feyerabend incentiva a quebra da hierarquia entre teoria e prática ao estabelecer uma relação dialética entre ambas. Sua concepção pluralista abandona a ideia de teoria como uma abstração de princípios gerais e universais extraídos da experiência empírica, em vez disso, busca acomodar diferentes formas de conhecimento que investigam a realidade. Isso oferece um argumento relevante para os modelos de pesquisa baseados na prática criativa, tais quais os de pesquisa artística ou a partir das artes.

Nesse sentido, faremos um resumo do pensamento de Feyerabend sobre arte, ciência e suas correlações, como de forma de qualificar o exame crítico dos argumentos de Croft, destacando os pontos anacrônicos de sua visão e, num plano geral, estimular o debate epistemológico sobre a arte como pesquisa acadêmica, especialmente no campo da criação musical.

ARTE E CIÊNCIA EM FEYERABEND

Um certo apelo ao biografismo pode apontar o interesse de Feyerabend pela arte por conta de uma vivência preliminar no teatro e na música como cantor de ópera, mas é importante não perder de vista o contexto de sua análise, que se concentra muito mais na crítica da hegemonia de uma ideologia ou visão de mundo cientificista do que em proposições para o campo das artes. Tal ideologia adquire poder em função do sucesso dos empreendimentos científicos e se arvora a solução para todas as demandas da humanidade, mesmo que não represente verdadeiramente a prática da ciência como um todo (unidade que, de fato, não existe). Para combater

essa ideia, seus textos abordam a dicotomia arte/ciência através da análise de exemplos históricos variados, com o objetivo de demonstrar que não existem barreiras muito definidas entre diferentes tipos de saber. Esses exemplos, não sem propósito, são retirados de situações paradigmáticas de várias instâncias da produção ocidental de conhecimento, desde a Grécia clássica, Idade média e Renascimento, visando compreender melhor o surgimento e ascensão do racionalismo e do objetivismo, bem como a separação dos saberes em disciplinas. Ambrosio (2021, p. 2) coloca em perspectiva as estratégias de Feyerabend de levantar temas de história e filosofia da arte para traçar paralelos com a prática da ciência, afirmando se tratar de um movimento iniciado como pano de fundo de sua crítica ao empirismo (desde os anos 60). Segundo ela, a arte serviu como recurso para, 1) validar o funcionamento das primeiras filosofias da natureza; 2) testar e julgar a noção de incomensurabilidade e os argumentos críticos ao progresso; 3) confundir as fronteiras entre teoria e prática. Nos anos 70 e 80, com a virada programática de Feyerabend para o pluralismo, a arte passa a ocupar o centro de sua defesa da sociedade contra a hegemonia do pensamento científico. Sob a regência de um relativismo que reconhece a ciência apenas como uma tradição entre outras, cujas fronteiras entre elas são linhas muito tênues. Na condução de uma e outra pesquisa, por exemplo, sendo uma delas científica e outra não, afirma que as ideias perpassam a humanidade e se organizam em experiências, em saberes, teorias, mas tudo faz parte daquilo do que denomina “riqueza do ser” e suas habilidades, inventividade e liberdade de perceber e organizar as suas percepções:

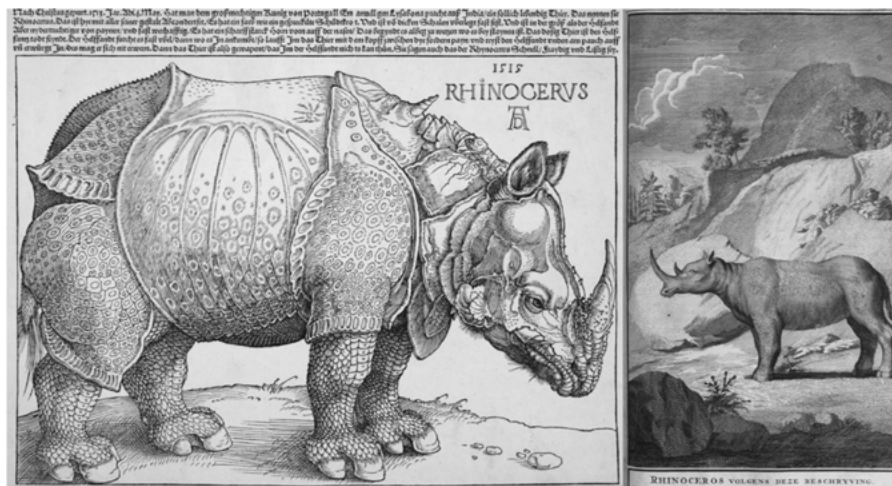
O mundo parece muito mais escorregadio do que é comumente assumido pelos racionalistas. Generalizações intelectuais em torno de *arte*, *natureza* ou *ciência* são dispositivos simplificadores que podem nos ajudar a ordenar a abundância que nos rodeia. Devem ser entendidas como tais – ferramentas oportunas – e não como proposições finais sobre a realidade objetivo do mundo (Feyerabend, 2006, p. 298).

O conceito artístico de mimese, por exemplo, é utilizado para caracterizar o que o filósofo chama *Naïvely imitative philosophies*¹⁰¹ (uma doutrina impossível, segundo ele) que perpassa a arte e ciência e que entende “que existe um único mundo perceptivo unificado e estável.”¹⁰² (Ambrosio, 2021, p. 18). Ou seja, tanto os artistas como os cientistas podem ser tocados pela ideia de uma representação objetiva do mundo, mas a arte precisa conviver com um pluralismo inevitável que abala os mitos de progresso a ela associados. De fato, é relativamente fácil compreender que conquistas como a técnica da perspectiva no desenho renascentista não representam uma evolução em relação à representação do espaço na arte bizantina medieval e tenha sido desprezada na arte moderna. No entanto, ao comparar modelos abstratos de representação da ciência com os artefatos artísticos, Feyerabend busca demonstrar que a ciência não é muito diferente da arte e que as soluções de cada época cumprem com uma função contextual e utilitária. Nesse ponto, vale como exemplo o caso da mecânica clássica *versus* a teoria da relatividade, incomensuráveis entre si e úteis conforme o uso a que são destinadas. Mais do que isso, é perfeitamente possível que uma visão inexata e desatualizada da realidade mantenha sua influência, impondo-se ou convivendo com o novo paradigma que lhe vem substituir. A analogia apresentada por Feyerabend é com o rinoceronte de Albrecht Dürer, iluminura de 1515, analisada pelo historiador da arte Ernst Gombrich (Ambrosio, 2021, p. 20-23). Consta que a imagem do início do século XVI foi produzida a partir de relatos de terceiros, ou seja, o artista jamais conheceu um animal verdadeiro. No entanto, a imagem do rinoceronte definida por Dürer ganhou o imaginário europeu e manteve seu status até o século XVIII, mesmo que a realidade já pudesse desmentir os seus equívocos (como por exemplo o pequeno chifre inexistente no dorso). A comparação entre as representações de Dürer e imagens do século XVIII, como as de Wanderlaar (*vide* fig.1), oferece argumentos sobre a perpetuidade dos modelos teóricos, bem como sua valoração estética pela sociedade.

101 Filosofias imitativas ingênuas.

102 that there is a single, unified and stable perceptual world, and that it is the artist's (or scientist's) task to produce an adequate copy of it.

Figura 1 - À esquerda, reprodução da iluminura de Albrecht Dürer, *Rhinoceros* (c. 1515); à direita, de Jan Wanderlaar, *The rhinoceros according to this description* (1727)



Fonte: <http://rijksmuseum.nl/>

Ou seja, modelos são sempre aproximações provisórias na descritiva dos fenômenos, todos estão em constante transformação e tendem a ser modificados e substituídos. Até mesmo aqueles mais perenes que atingiram *status* de lei universal, ainda assim estão em movimento na linha dos acontecimentos históricos de longa duração. Modelos antigos como as primeiras conjecturas do átomo ainda na Grécia clássica foram de certa forma validados após milênios, enquanto a estrutura tripartite (nêutrons, prótons e elétrons) do modelo moderno não teve a mesma sorte e foi desbancada pela física quântica em muito menos tempo. Por essa razão, Feyerabend aprofunda a relação entre mimese e representação, acolhendo a noção de caricatura e afirmando que obra de arte da ciência se assemelha a uma produção fantástica, onde convivem elementos tanto reconhecíveis como sem sentido, em processo de modificação constante:

A natureza científica, também, é em grande parte compreensível e em grande parte sem sentido; e ela pode ser estendida, mudada, suplementada com novas ideias, hábitos e peças de cultura, trazendo assim à luz outros e talvez mais gentis aspectos da natureza e, com isso, de nós mesmos. Os artistas e progressistas podem desempenhar um papel importante nisso. Os racionalistas – e neles estão incluídos muitos cientistas e filósofos – gostam

de fixar as coisas. Ficam confusos com as mudanças e não podem tolerar a ambigüidade. Mas os poetas, os pintores e os músicos gostam de palavras ambíguas, desenhos intrigantes, movimentos sem sentido, enfim de todos os instrumentos necessários para dissolver a natureza aparentemente tão rígida e objetiva dos cientistas – para substituí-la por meio de *artefatos* ou *aparências* úteis e mutáveis e, dessa maneira, nos darem um sentimento relativo aos poderes enormes e amplamente incompreensíveis que nos rodeiam (Feyerabend, 2006, p. 319).

Feyerabend não nega a utilidade das abstrações e simplificações para a organização da existência humana perante a realidade bruta e inalcançável das coisas na qual estamos imersos, pelo simples fato de que o ser humano precisa agir e conformar o seu lugar no mundo. Porém, combate às tentativas de hegemonia e monopólio de uma só visão pretensamente objetiva e racional. Para ele, visões únicas são incompletas, enganadoras e reduzem a humanidade. Por isso, adverte do perigo de guiar-se por ideias abstratas não controladas por relações pessoais sólidas: “apresentações sistemáticas arrancam as ideias do solo que as fez crescer e as dispõe de forma artificial. Se o modelo agrada [...] o transformarão em objeto de estudo; dentro de pouco tempo vai parecer que o modelo é a própria realidade (Feyerabend, 2017, p. 49). Daí a defesa de uma perspectiva pluralista para salvaguardar a criatividade humana em suas várias instâncias, evitando que o ser humano seja visto apenas como uma calculadora que segue regras e enfrenta os problemas objetivamente para extrair conclusões.

Essa visão da criatividade, no entanto, vai de encontro ao senso comum que relaciona atos criativos com invenções geniais de seres talentosos e exaltam a individualidade. Em *A arte como um produto da natureza como uma obra de arte* (Feyerabend, 2006, p. 301-304) e *A criatividade* (Feyerabend, 2010, p. 154-171), o filósofo afirma que o conceito de criatividade como dom pessoal é problemático em vários aspectos e só poderia ser levado em conta “se os seres humanos forem entidades autossuficientes, separados do resto da natureza, com ideias e vontade próprias.” (Feyerabend, 2010, p. 168). Analisando o depoimento de Einstein sobre “as criações livres da mente humana” que impulsionam as pesquisas científicas com achados intuitivos, Feyerabend não esconde a ironia e caracteriza a criatividade embutida na relação entre sujeito pesquisador e objeto

como o *milagre* (elemento irracional) a preencher o abismo entre as duas coisas. Como contraponto, considera que os seres humanos não iniciam cadeias causais, pois sempre existem passos anteriormente já dados que estabelecem as condições, individuais ou sociais, para o aparecimento das novidades (Feyerabend, 2010, p. 161). Em defesa dessa tese, aponta para exemplos históricos que reforçam a ideia de que as inovações respondem a demandas e condições colocadas de aparecimento. Sob esse ponto de vista, a criatividade deve ser entendida como uma resposta de indivíduos e grupos aos desafios propostos pela sociedade, representada nas suas diversas instâncias de produção de conhecimento. Assim, entendida como resultado da coletividade, fica mais fácil conceber, por exemplo, a investigação de processos criativos em arte como linha de pesquisa em programas acadêmicos, como veremos a seguir.

Por fim, como observam Ambrosio (2021) e Machado (2023), é necessário frisar que a arte como argumento para crítica da ciência é tópico recorrente que atravessa toda a obra de Feyerabend, com o objetivo de enfatizar a necessidade de uma perspectiva pluralista que reconheça as diferentes naturezas do conhecimento humano como práticas interconectadas por contextos históricos e sociais, evitando a hegemonia tirânica de uma sob a outra:

Quem é beneficiado pela noção de progresso, entendido como melhoria? Quem tem acesso ao conhecimento? Onde está o equilíbrio entre a produção dos diversos tipos de saberes que convivem numa sociedade livre? Diante da evidência de que um pensamento hegemônico só beneficia a um certo grupo, o que é incompatível com a própria ideia de democracia, é de incrível valor o convite que Feyerabend nos faz de um retorno ao pensamento orgânico, a uma interação de tradições, à harmonia entre ciências, artes e humanidades, cujas denominações só refletem uma visão artificial (Machado, 2023, p. 18).

Considerando os argumentos apresentados nesta seção, prosseguimos com comentários sobre a polêmica levantada por Croft (2015) em seu artigo que questiona se a composição musical (como campo acadêmico, como prática ou como obra) pode ser considerada pesquisa. Apesar da concisão de seus argumentos, a publicação teve um grande impacto

entre compositores e pesquisadores, resultando em diversas respostas na forma de artigos acadêmicos, dos quais destacamos os textos de Pace (2015), Pocknee (2015), Reeves (2015), além das reflexões epistemológicas apresentadas até aqui.

O SER OU NÃO SER DA COMPOSIÇÃO MUSICAL

O artigo *Composition is not research* foi publicado em 2015, na prestigiada revista *Tempo* da *Cambridge University*. O argumento central de Croft é de que o entendimento da composição musical como pesquisa é um erro de categorização objetivamente falso e incapaz de gerar boa música, ou arte genuína. Conforme o autor, para se alinhar à lógica da produção acadêmica de conhecimento, os compositores são compelidos a descrever suas atividades em termos de pesquisa, o que implica na adoção do método científico. Para ele, impor ao compositor o enquadramento de sua prática como pesquisa é uma instrumentalização acadêmica “oca” e “destrutiva” (Croft, 2015). No texto de Croft (2015) há uma série de argumentos contrários à noção de composição como pesquisa, entretanto, sua concepção de ciência e método, assim como da composição, parece estar ancorada em uma visão de mundo demasiadamente conservadora e racionalista. Dentre os argumentos do autor destacam-se, em resumo, as seguintes teses:

1. A impossibilidade de elaborar questões verdadeiramente científicas;
2. A composição musical não configura um campo científico, tampouco resultado de pesquisa científica;
3. Não é possível demonstrar/dimensionar previamente o impacto, a inovação e a originalidade (científica) da pesquisa em composição musical;
4. A composição musical não objetiva a formulação de leis ou verdades científicas;
5. As práticas e processos artísticos são opostos às práticas e processos científicos;

6. A ideia de composição musical como pesquisa só é possível de maneira metafórica;
7. Composição musical não é pesquisa, mas deveria possuir *status* acadêmico equivalente.

COMPOSIÇÃO (NÃO) É PESQUISA?

Para Croft, a ideia de composição como pesquisa representa um erro de categoria e um “verdadeiro absurdo”, pois enquanto a pesquisa científica “descreve o mundo” a composição “acrescenta algo ao mundo” (Croft, 2015, p. 8). Para ele, a composição musical não lida com questões científicas e a resposta a qualquer questão postulada na formulação de sistemas composicionais e/ou composições musicais, será sempre conhecida antecipadamente:

Mas na realidade, mesmo os sistemas composicionais não são pesquisa em um sentido forte. Isto porque a resposta a qualquer “questão de pesquisa” concebível que possa estar envolvida é conhecida antecipadamente. Imaginemos, se quisermos, um pedido de financiamento de pesquisa de Schoenberg. Pergunta de investigação: “posso fazer música em que todas as classes de altura sejam tocadas com a mesma regularidade? Resposta: sim! Ou uma de Grisey: posso fazer acordes a partir das alturas reveladas pela análise espectral? Resposta: sim! Posso fazer uma peça bonificando o genoma humano? De fato, sim! Se a resposta à sua “pergunta de pesquisa” for sempre (trivialmente) “sim”, então não há nenhuma pesquisa em andamento¹⁰³ (Croft, 2015, p. 6-7).

Na visão do autor, quando o compositor no meio acadêmico enquadra sua prática como pesquisa e tenta se guiar pelo método científico, o melhor resultado possível será a produção de “pseudociência e uma música

103 But in reality even compositional systems are not research in any strong sense. This is because the answer to any conceivable ‘research question’ that might be involved is known in advance. Imagine, if you will, a research funding application from Schoenberg. Research question: ‘can I make music in which all pitch classes are played equally often?’ Answer: yes! Or one from Grisey: ‘can I make chords out of the pitches revealed by spectral analysis?’ Answer: yes! Can I write a piece by sonifying the human genome? Actually, yes! If the answer to your “research question” is always (trivially) ‘yes’, then there’s no research going on.

de gosto duvidoso". (Croft, 2015). Mas qual definição de método científico Croft adota? Embora não esteja evidenciado no seu texto, podemos aproximar a compreensão de Croft acerca do método científico àquela definida pelo epistemólogo austríaco Karl Popper. Ao argumentar que questões de pesquisa com respostas conhecidas de antemão não possuem valor científico, Croft parece aderir ao que Popper denomina por "falseamento" ou falsificacionismo, cujo "critério do status científico de uma teoria é sua falsificabilidade, ou refutabilidade, ou testabilidade" (Popper, 1989, p. 37). Em outras palavras, uma questão só é científica se ela puder ser falseada através de experimentos e observação empírica dos fenômenos (daí a ideia de Croft de que o cientista descreve o mundo enquanto o compositor acrescenta algo a ele). Se uma hipótese não pode ser refutada a partir da observação empírica, ela não é científica. Essa compreensão do método está na base de vários dos argumentos de Croft e alicerça seu posicionamento contra o enquadramento da composição musical como pesquisa. A epistemologia de Popper foi denominada de racionalismo crítico e compartilha da convicção de que "a filosofia da ciência se ocupa exclusivamente com o contexto de validação (ou de justificação) das teorias e não com o contexto da descoberta" (Cupani, 2009, p. 25).

O racionalista crítico Karl Popper defendia a unicidade do método científico e que as teorias e áreas de estudo que não satisfazem suas regras prescritivas não podem ser consideradas ciência. Segundo ele, a ciência progride através do princípio da refutabilidade (falseabilidade) das teorias. Uma hipótese pode ser considerada científica se houver a possibilidade de ser falseada e, portanto, descartada. Por esse raciocínio, o sucesso da ciência não é garantido por uma verificabilidade positiva e sim pela sobrevivência de seus pressupostos às tentativas de falseamento (Cupani, 2009, p. 36-37). Thomas Kuhn (1970), por sua vez, afirmava que a compreensão da natureza da ciência passa pelo exame das práticas das comunidades científicas e seus consensos. Tais consensos, denominados paradigmas, mantêm-se hegemônicos em períodos de "ciência normal" ou são contestados e perdem a confiança durante uma revolução científica, sendo ao fim substituídos por outros paradigmas, de tal ordem diferentes e muitas vezes incomensuráveis.

Para Feyerabend, os pesquisadores não obedecem ao critério popperiano de falseabilidade, “seja porque defendem novas teorias que não têm total apoio factual, seja porque mantêm teorias consagradas apesar de elas não estarem de acordo com observações importantes.” (Cupani, 2009, p. 41). Feyerabend critica a ideia de um método único e inviolável.

A ideia de conduzir os negócios da ciência com o auxílio de um método que encerre princípios firmes, imutáveis e incondicionalmente obrigatórios vê-se diante de considerável dificuldade quando posta em confronto com os resultados da pesquisa histórica. Verificamos, fazendo um confronto, que não há uma só regra, embora plausível e bem fundamentada na epistemologia, que deixe de ser violada em algum momento. Torna-se claro que as violações não são eventos acidentais, não são o resultado de conhecimentos insuficientes ou de desatenção que poderia ter sido evitada. Percebemos, ao contrário, que as violações são necessárias para o progresso (Feyerabend, 2011, p. 37).

Quando observada a prática científica do ponto de vista histórico, verifica-se uma série de inconsistências e exceções às regras do método, que longe de representar pontos fora da curva, constituem a *práxis* da pesquisa científica. A partir dessa compreensão é possível desarticular o argumento de Croft centrado em uma concepção racionalista do método científico, já que a única universalidade verificável (historicamente) na prática científica é o vale tudo metodológico¹⁰⁴, “isso é demonstrado tanto por um exame de episódios históricos quanto por uma análise abstrata da relação entre ideia e ação” (Feyerabend, 2011, p. 37). Portanto, mesmo que o compositor tenha que enquadrar sua prática como pesquisa e adotar os critérios do método científico, não há uma maneira única de fazê-lo, assim como não há, em arte ou em ciência, um método único e de princípios invioláveis.

Para Croft (2015), a composição não é pesquisa nem produto de pesquisa. Em seus argumentos, o autor reduz progressivamente a noção de composição musical, chegando ao ponto de descrever a atividade como “pegar um

104 Para Feyerabend, o “vale tudo metodológico” ou pluralismo metodológico refere-se à ideia de que não deve haver restrições metodológicas rígidas na prática científica. Ele argumentava que diferentes abordagens e métodos podem ser utilizados de forma criativa e flexível e que a diversidade de métodos é mais produtiva do que a adesão estrita a um único método ou paradigma. Feyerabend defendia a liberdade metodológica alegando que a ciência pode se beneficiar da incorporação de múltiplas abordagens, mesmo as consideradas “não convencionais” ou “irracionais”.

lápiz, começar do início e parar quando a peça estiver concluída" (Croft, 2015, p. 7). Uma definição que levanta dúvidas: compor não exige reflexão, questionamentos, adoção e quebra de paradigmas? "O que está sendo pedido, não injustamente, a um compositor empregado em uma universidade com programas de pesquisa é que, pelo menos, articule verbalmente as questões, metas, objetivos e estágios da atividade." (Pace, 2020, p. 11). Sobre a distância entre os procedimentos metodológicos envolvidos na arte e na ciência Croft afirma,

Agora, é claro que poderíamos conduzir pesquisas em questões como esta: poderíamos, por exemplo, testar empiricamente a coesão percebida da música construída de uma certa maneira. Mas a composição, nesse caso, seria o estímulo de teste para uma experiência de psicologia musical, não a própria pesquisa. Alternativamente, poderíamos observar com que frequência os compositores decidiram utilizar certas técnicas - mas nesse caso as composições são dados, mais uma vez não são elas mesmas pesquisa. Além disso, se o trabalho pré-compositivo e a construção de sistemas não podem ser classificados como pesquisa, então não é possível evitar este problema alegando que as composições são, em algum sentido, os 'achados' de um processo de pesquisa. De fato, a ideia bizarra de que o propósito de uma composição musical é relatar descobertas de investigação põe em evidência o erro de categoria que está em jogo aqui¹⁰⁵ (Croft, 2015, p. 7).

Podemos ser mais específicos na definição de "pesquisa", adotar um sentido mais integrador e menos reificado, "podemos dizer pesquisa histórica, ou pesquisa composicional ou pesquisa antropológica sobre os povos nativos das Américas entre 1800 e 1850. Podemos ser tão precisos quando precisamos ser." (Reeves, 2015, p. 52) Tanto a ideia da prática composicional como pesquisa como a noção de composição como produto/resultado de pesquisa são possíveis em um contexto acadêmico, basta que para isso se amplie ou relativize o conceito de pesquisa e método.

105

Now, we could of course conduct research into questions like this: we could, for example, empirically test the perceived cohesion of music constructed in a certain way. But composition in that case would be the test stimulus for a music psychology experiment, not itself research. Alternatively, we might look at how often composers have decided to use certain techniques - but in that case the compositions are data, again not themselves research. Furthermore, if pre-compositional work and system building cannot be classed as research, then it is not possible to avoid this problem by claiming that compositions are in some sense the 'findings' of a research process. Indeed, the bizarre idea that the purpose of a musical composition is to report findings brings into stark relief the category error that is at work here.

As humanidades e as ciências sociais foram, e ainda são acusadas de falta de rigor metodológico - taxadas de pseudociência - e não possuem o mesmo *status quo* das ciências naturais ou das ditas ciências duras. O campo acadêmico das artes procura se aproximar dos métodos e procedimentos científicos (seja das humanidades ou das ciências naturais) para a legitimação de sua prática no ambiente institucional. Do mesmo modo, as ciências também se aproximam da arte enquanto objeto sensível ou estético. Analogias, metáforas e representações miméticas são recursos importantes na confecção dos modelos científicos. Aproximações e/ou borramentos de fronteiras metodológicas também não constituem exceção nas práticas artísticas e científicas.

Feyerabend combate a ideia de que algumas áreas detêm a primazia da ciência ou que possam ser consideradas mais ciência do que outras, sustentando que, na própria física, as dinâmicas não são tão rigorosas e restritas às regras como se faz parecer. Para demonstrar que a ciência não se pauta por um método único nem mesmo se mantém no trilho estrito do racionalismo, aposta na análise de exemplo históricos, especialmente do desenvolvimento da física (como o trabalho de Galileu e Newton) como forma de extrair argumentos em favor de sua tese de pluralismo metodológico:

Com efeito, um dos notáveis traços dos recentes debates travados em torno da história e da filosofia da ciência é a compreensão de que acontecimentos e desenvolvimentos tais como a invenção do atomismo na Antigüidade, a revolução copernicana, o surgimento do moderno atomismo (teoria cinética; teoria da dispersão; estereoquímica; teoria quântica), o aparecimento gradual da teoria ondulatória da luz só ocorreram porque alguns pensadores decidiram não se deixar limitar por certas regras metodológicas 'obvias' ou porque involuntariamente as violaram (Feyerabend, 1977, p. 29).

Mas o pensamento do epistemólogo vai além da crítica ao método e se estende para uma análise contextual do racionalismo científico na sociedade ocidental que questiona os pressupostos de superioridade dessa tradição sobre outras. Em consonância com os conceitos de revolução

científica, incomensurabilidade teórica¹⁰⁶ e a noção de paradigmas de Kuhn, contesta a noção de progresso científico e a ideia de uma única visão científica de mundo.

Feyerabend reconhece que a ciência e seus produtos alcançam resultados e oferecem contribuições à sociedade, mas pondera sobre os limites do seu sucesso, contextualizando e relativizando o seu alcance e eficácia. Para ele, os produtos científicos não são universais, absolutos, indiscutíveis, infalíveis e sem efeitos colaterais (por vezes danosos). Além disso, “trabalha com uma distinção entre os *resultados* produzidos por uma ideologia (ou “Visão de mundo”) e a *ideologia* que fomenta a produção desses resultados” (Abrahão, 2017, p. 24), sustentando que até mesmo uma concepção ideológica equivocada pode produzir efeitos positivos. Sob esse ponto de vista, seria perfeitamente razoável aceitar os resultados e rejeitar a ideologia que os patrocina, optando por qualquer outra visão de mundo disponível (até mesmo anticientífica). É atrelado a esse raciocínio que surge o interesse do filósofo pela relação entre arte e ciência, no seio de sua epistemologia anarquista. Parece oportuno destacar alguns pontos dessa sua reflexão que têm subsidiado o debate a respeito da pesquisa artística (Ambrosio, 2021, p. 39), quando às vésperas de seu centenário de nascimento, os olhares naturalmente vêm voltando-se para a sua obra.

A noção de lei científica é uma ferramenta intelectual que está vinculada a observação científica e a constatação de regularidades de certos fenômenos observados que permitem a criação de modelos “generalizáveis”. As leis permitem explicar os eventos e por que eles ocorrem, apontar funções (biológicas, sociais), e prever situações (Cupani, 2009, p. 69). Entretanto, a formulação de leis e modelos não são insubstituíveis, já que “nenhuma teoria está de acordo com todos os fatos em seu domínio” (Feyerabend, 2011, p. 67). Argumento que contradiz Croft (2015) quando ele afirma que,

106 O princípio da incomensurabilidade teórica é um conceito da filosofia da ciência que sugere que não é possível comparar de forma direta teorias científicas que pertencem a paradigmas diferentes. Isso significa que não há critérios objetivos ou universais para determinar qual teoria é melhor ou mais correta quando elas operam em enquadramentos teóricos distintos. Esse conceito, desenvolvido pelo filósofo da ciência Thomas Kuhn e posteriormente elaborado por Feyerabend, implica que teorias científicas podem ser incomensuráveis, ou seja, não podem ser completamente traduzidas ou equiparadas umas às outras devido a diferenças fundamentais em suas premissas, métodos e categorias.

Há uma distinção fundamental em ação aqui: a pesquisa descreve o mundo; a composição acrescenta algo ao mundo. A pesquisa, pelo menos do tipo científico para o qual a composição musical é geralmente assimilada, visa produzir resultados generalizáveis; o significado de uma peça musical reside, pelo contrário, em sua particularidade. Isto não quer dizer que a música não tenha dimensão cognitiva, ou que não tenha um tipo de verdade - apenas que não tenha o tipo de verdade que é descoberta pela pesquisa¹⁰⁷ (Croft, 2015, p. 8).

O argumento exposto faz uma distinção entre a natureza da composição musical e da pesquisa. A pesquisa "descreve", tem caráter verbal ou de linguagem, enquanto a composição "acrescenta algo ao mundo", portanto produz conhecimento que está fora da linguagem. A pesquisa descreve objetivamente o mundo enquanto a composição adiciona um elemento novo na realidade. A pesquisa visa organizar os eventos empíricos em leis generalizáveis, a composição é do âmbito da subjetividade e da individualidade. Mas, novamente, essa cisão radical só pode ser sustentada se tivermos por base uma visão estreita da composição musical e da ciência. "Croft parece incapaz de construir um argumento lógico coerente, construindo uma falsa dicotomia que mais uma vez revela seu cientificismo inerente" (Pocknee, 2015, p. 13).

O autor apela para a dicotomia entre música e pesquisa, mas o verdadeiro significado de "pesquisa" não está dado. É impossível conciliar os vários interesses de todas as disciplinas com um único conjunto de critérios. Portanto, devemos resistir aos esforços para reduzir todos os métodos de pesquisa a um único paradigma. "O anarquismo teórico é mais humanitário e mais apto a estimular o progresso que suas alternativas que apregoam lei e ordem" (Feyerabend, 2011, p. 31). Paul Feyerabend acentua a percepção de que as várias práticas científicas dificilmente se acomodam sob o guarda-chuva de algumas poucas prescrições metodológicas. Em consonância com o viés historicista de Kuhn, entendia que a heterogeneidade disciplinar

107 There is a fundamental distinction at work here: research describes the world; composition adds something to the world. Research, at least of the scientific kind to which musical composition is generally assimilated, aims to produce generalisable results; the significance of a piece of music lies, on the contrary, in its particularity. This is not to say that music has no cognitive dimension, or that it does not have a kind of truth - only that it does not have the kind of truth that is discovered by research.

da ciência, bem como a incomensurabilidade entre teorias e outros fatores, apontava para uma espécie de anarquismo metodológico, cuja pluralidade perturba os conceitos de unidade e progresso científicos. Outro nome relevante, Imre Lakatos¹⁰⁸ (não mencionado por Pocknee), discípulo de Popper, crítico de Kuhn e interlocutor próximo de Feyerabend, representava uma posição conciliadora que mantém a crença no método como forma de garantir a racionalidade na ciência, mesmo diante dos caminhos heterodoxos tomados pelos cientistas. Ainda assim, ao organizarem o conhecimento e formatarem as teorias, reconstruindo os passos dados para as conquistas, seria possível atingir e demonstrar essa racionalidade.

Nos argumentos transcritos abaixo Croft expõem suas ideias sobre o sentido de originalidade, criatividade, intransigência na composição musical em contraposição a essas mesmas ideias com relação à pesquisa (termo que ele utiliza, ainda que tacitamente, como sinônimo de ciência ou de pesquisa científica).

A pesquisa sobre música que já existe é uma atividade real; a composição como pesquisa não é. As coisas mais originais que acontecem na música normalmente não são “ideias” que se tem de antemão, mas soluções musicais marcantes ou idiossincráticas para problemas de material musical que surgem somente durante o processo de composição. [...] A originalidade da composição é de uma ordem diferente daquela encontrada na pesquisa. Apesar da vasta e tediosa literatura popular sobre “criatividade”, que insiste incansavelmente que a criatividade é apenas a combinação de ideias pré-existentes, a música mais original, qualquer que seja sua dívida com o passado, tem um tipo de imprevisibilidade ou intransigência que tem mais a ver com a rejeição de influências indesejadas, ou com a busca herméutica de algo que ninguém mais está interessado. Nisso está o oposto da pesquisa - em geral, uma pesquisadora não pode simplesmente decidir ignorar dimensões de pesquisas anteriores porque lhe convém fazê-lo, ou cultivar um esquecimento deliberado para

108

Lakatos e Feyerabend foram colegas de trabalho e dialogaram sobre suas divergências, chegando até mesmo a combinar o lançamento de um livro juntos, intitulado “For and against method”, que registraria o embate de suas opiniões. O projeto não chegou a ser concluído por conta da morte de Lakatos e somente concretizado posteriormente como obra póstuma.

o contexto acadêmico em que ela trabalha. Mas, para um compositor, isto pode ser a coisa certa a fazer¹⁰⁹ (Croft, 2015, p. 10).

Na ciência, assim como na arte, "criatividade", "originalidade", "imprevisibilidade" e "intransigência" são características perfeitamente observáveis. A "rejeição de influências indesejadas", a "busca de algo que ninguém mais está interessado", atributos que Croft reserva aos compositores e suas práticas, podem muito bem serem atribuídos aos cientistas e suas práticas. "Podemos avançar contra indutivamente" (Feyerabend, 2011, p. 43) rejeitando teorias consagradas, podemos fazer uso de "ideias antigas e absurdas" (Feyerabend, 2011, p. 59) já que a ciência não progride linearmente no tempo. Muita pesquisa científica tem que rejeitar influências indesejadas por não compartilharem visões comuns sobre os fatos observados, o problema da "incomensurabilidade teórico-metodológica" (Feyerabend, 2011, p. 213-221). Feyerabend é categórico ao dizer que "a condição de consistência, que exige que hipóteses novas estejam de acordo com teorias aceitas é desarrazoada, pois preserva a teoria mais antiga, não a melhor" (Feyerabend, 2011, p. 49). Esse conjunto de argumentos contradiz a ideia de Croft de que o pesquisador (leia-se cientista) não pode ignorar teorias confirmadas. No entanto, os processos sociotécnicos em arte e ciência não diferem tanto; na realidade, arte e ciência compartilham muito mais do que se admite.

Para Croft (2015) a composição só é pesquisa de maneira metafórica, em forma de analogia e sua imposição institucional é de um instrumentalismo vazio e destrutivo. Seu texto reforça novamente a cisão entre arte e ciência, e considera um equívoco as aproximações entre esses campos.

Pode-se objetar que a ideia de que a composição é uma espécie de pesquisa, apesar de ser estritamente falsa, ainda é aplicável em um sentido mais frouxo, ou mesmo metafórico. Mas o valor

109 Research about music that already exists is a real activity; composition-as-research is not. The most original things that happen in music are usually not 'ideas' had in advance, but striking or idiosyncratic musical solutions to problems of musical material that arise only during the process of composition. [...] Compositional originality is of a different order to that found in research. Notwithstanding the vast and tedious popular literature on 'creativity', which relentlessly insists that creativity is just about combining pre-existing ideas, the most original music, whatever its debt to the past, has a kind of waywardness or intransigence that has more to do with rejecting unwanted influences, or hermetically pursuing something that nobody else is interested in. In this is it the opposite of research – in general, a researcher cannot simply decide to ignore swathes of previous research because it suits her to do so, or cultivate a deliberate obliviousness to the scholarly context in which she works. But for a composer, this might be just the right thing to do.

de uma analogia ou metáfora está certamente em sua utilidade - ela ajuda nossa compreensão, ou fornece uma visão frutífera? Então temos que perguntar: quando um compositor está trabalhando em uma obra, este trabalho é ajudado de alguma forma pelo pensamento de que se trata de uma pesquisa ou apresentação de «resultados» de pesquisa? Embora eu ache difícil ver este pensamento fazendo muita diferença para qualquer decisão composicional, é inteiramente possível que alguns compositores o considerem útil de alguma forma. Todos os tipos de coisas podem ser sugestivas, afinal de contas - mas esse é precisamente o ponto: igualmente sugestivo pode ser a metáfora da composição como jardinagem, ou alquimia, ou pesca. A imposição institucional da metáfora da pesquisa não é menos perversa do que a imposição de uma metáfora de jardinagem, e é bastante mais destrutiva. É um sinal do instrumentalismo esvaziado do mundo acadêmico atual que a descrição da composição como pesquisa seja vista como a obtenção de algum tipo de status¹¹⁰ (Croft, 2015, p. 10).

Para ele, embora a metáfora da pesquisa possa contribuir com o trabalho de alguns compositores, para outros converte-se em um fardo. Neste caso resta ao compositor na academia “inventar algumas bobagens para conseguir o dinheiro e depois esquecer as bobagens e escrever a peça que você queria escrever” (Croft, 2015, p. 7). Croft se opõe incisivamente à ideia de que um compositor deva ser obrigado a sistematizar sua prática em termos de pesquisa, fazendo da composição musical “um saber metódico”. Mas se o compositor produz desde a academia, sua produção está sujeita a burocracia institucional e a influência política assim como a produção científica. E mecanismos de controle institucional talvez sejam necessários para “superar o chauvinismo da ciência”, e por que não da arte, “que resiste a alternativas ao status quo” (Feyerabend, 2011, p. 59).

110

It might be objected that the idea that composition is a kind of research, despite being strictly false, is still applicable in a looser, or even metaphorical, sense. But the value of an analogy or metaphor is surely in its utility - does it help our understanding, or provide a fruitful insight? So we have to ask: when a composer is working on a piece, is this work helped in any way by the thought that it is research, or the presentation of research ‘findings’? While I find it hard to see this thought making much difference to any compositional decision, it’s entirely possible that some composers might find it useful in some way. All kinds of things can be suggestive, after all - but that’s precisely the point: equally suggestive might be the metaphor of composing as gardening, or alchemy, or fishing. The institutional imposition of the research metaphor is scarcely less perverse than would be the imposition of a gardening metaphor, and rather more destructive. It is a sign of the hollowed-out instrumentalism of academia today that the description of composition as research is seen as the achievement of some kind of status.

Croft (2015) argumenta que é impossível apontar previamente o impacto que em um projeto de pesquisa em composição musical terá na sociedade ou mesmo na comunidade acadêmica. Há nesse argumento a sugestão de que os órgãos financiadores e as instituições de ensino valorizam temas de pesquisa relacionados às novas tecnologias ou a debates contemporâneos “da moda” como a crise climática, por exemplo, em detrimento de outros. Para o autor o critério, ou a “agenda”, do impacto social é nociva para a prática acadêmica da composição musical.

Ajuda se você puder trabalhar também em alguma tecnologia de ponta. A última coisa é “impacto” - quase impossível de demonstrar na música sem se concentrar em coisas que são periféricas a ela. Fatores como o número de pessoas que ouvem uma peça e o quanto são afetadas pela música não contam como “impacto” no sentido exigido, por exemplo, pelo Research Excellence Framework do Reino Unido ou pelo Arts and Humanities Research Council. Mas se eu escrever uma ópera sobre o aquecimento global, e alguém fizer uma pesquisa sobre se ela “aumentou a conscientização”, então isso, ao que parece, é “impacto”. É desnecessário dizer que a agenda do impacto é prejudicial a muitas disciplinas e reflete um profundo mal-entendido até mesmo sobre como a pesquisa de paradigmas progride¹¹¹ (Croft, 2015, p. 7).

A tecnociência, a ciência aplicada à produção de produtos tecnológicos e/ou a intervenções práticas na realidade sociocultural e econômica, cada vez mais assume o protagonismo científico na modernidade, em consonância com a lógica neoliberal aplicada à produção de conhecimento. E a ciência “pura” parece, cada vez mais, uma ideal impossível ou ingênuo. De fato, “atribuir o *status* de pesquisa privilegiada apenas às atividades técnicas *ad novum* tem um impacto profundamente distorcedor dentro do domínio das artes” (Reeves, 2015, p. 56). Entretanto, percebe-se que a definição de ciência, pesquisa e impacto definidos por ele “são mais restritivos até

111

It helps if you can work in some cutting-edge technology as well. The latest thing is ‘impact’ – nearly impossible to demonstrate in music without focusing on things that are peripheral to it. Factors like the number of people that hear a piece, and how much they are affected by the music, do not count as ‘impact’ in the sense required by, for example, the UK’s Research Excellence Framework or Arts and Humanities Research Council. But if I write an opera about global warming, and someone does a survey about whether it has ‘raised awareness’, then that, it seems, is ‘impact’. Needless to say, the impact agenda is harmful to many disciplines, and reflects a profound misunderstanding even of how even paradigmatic research progresses.

mesmo do que os critérios de avaliação da REF¹¹² e partem de uma lógica quantitativa igualmente neoliberal.” (Pocknee, 2015, p. 4). Esse argumento contra a “agenda do impacto” parece conter uma crítica às pautas progressistas, especialmente quando o autor faz referências irônicas a questões climáticas, como o aquecimento global. Ao afirmar que refletir sobre o impacto social da composição musical (ou da composição como pesquisa) é se concentrar em elementos periféricos a ela, o autor promove concepção reificada da composição musical, sugerindo que a prática criativa ocorre no vácuo, sem qualquer emaranhamento com o mundo e suas realidades.

Croft argumenta, por fim, que ao invés de manter o erro de categorização e seguir enquadrando a composição como pesquisa por força da burocracia institucional, melhor seria resgatar o conceito de “equivalência de pesquisa”.

Os nossos conceitos de valor musical são grosseiramente distorcidos pela aplicação de critérios errados. O que deve ser feito? Muitos de nós ficaremos desempregados se nos recusarmos a manter o fingimento. Não há razão para pensar que a composição não deve ser estudada nas universidades. Um retorno à ideia antiga de “equivalência de pesquisa”, embora com os seus problemas, seria um passo na direção certa. Por enquanto, o mínimo que podemos fazer é evitar acreditar em nossas narrativas de pesquisa, ser honestos com os estudantes sobre o fato de que “questões de pesquisa” não terem realmente nada a ver com composição, e insistir no uso de um vocabulário apropriado à música mesmo quando pressionados para escrever em “pesquisês”. Talvez, dada a direção do ensino superior em geral, esta seja a menor de nossas preocupações, e teremos que nos retirar em breve para nossos casebres¹¹³ (Croft, 2015 p. 10-11).

112 O Research Excellence Framework (REF) é uma avaliação de impacto da pesquisa realizada por Instituições de Ensino Superior (HEIs) britânicas conduzida pelos quatro principais órgãos de financiamento do ensino superior do Reino Unido: Research England, o Scottish Funding Council (SFC), o Higher Education Funding Council for Wales (HEFCW) e o Departamento de Economia da Irlanda do Norte (DfE).

113 Our concepts of musical value are grossly distorted by applying the wrong criteria. What is to be done? Many of us will be out of a job if we refuse to keep up the pretence. There is no reason to think that composition should not be studied in universities. A return to the older idea of ‘research equivalence’, while not without its problems, would be a step in the right direction. For now, the least we can do is to guard against actually believing in our research narratives, to be honest with students about the fact that ‘research questions’ don’t really have anything to do with composition, and to insist on using a vocabulary appropriate to music even when under pressure to write in ‘researchese’. Perhaps, given the direction of higher education more generally, this is the least of our worries, and we’ll have to retreat to our garrets soon enough.

Ele recomenda aos estudantes que não acreditem nas suas próprias narrativas de pesquisa, em suas próprias questões de pesquisa. Neste ponto, Croft parece reivindicar para a composição o mesmo *status quo* da pesquisa científica e para os compositores “os benefícios financeiros e outros, de cargos universitários seguros”, mas “sem estarem sujeitos às demandas desses outros tipos de acadêmicos” (Pace, 2020, p. 8).

Os argumentos do autor sobre pesquisa, ciência e composição musical incorrem em falácias lógicas e um aparente “conservadorismo estético” (Pocknee, 2015). Eles partem de uma compreensão (neo) positivista de ciência e do método científico, representando uma leitura anacrônica da própria burocracia institucional que criticam. No artigo de Croft, observam-se incoerências que refletem a crise do conhecimento sobre o setor acadêmico das artes. Mas ao criticar a burocracia acadêmica por substituir as avaliações qualitativas por critérios quantitativos prejudicando assim, na sua visão, a produção de boa música, ele deixa de questionar o cerne do problema, que é o próprio modelo institucional de pesquisa (Pocknee, 2015).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluindo a resposta a Croft, a redução da criatividade individual em prol de uma demanda social oferece outra perspectiva à pesquisa acadêmica centrada na criação, pois condiciona a invenção a condições históricas, ou seja, a contextos socialmente definidos ou difusos que preparam o campo e demandam soluções. E aqui, é preciso considerar que o indivíduo humano não é só um ator inserido na realidade, mas também um produto dela. Ou seja, o gênio criador é resultado das circunstâncias ao seu redor que o formam e compelem a agir. O compositor na academia está impelido na sistematização de sua prática (e na reflexão sistemática dessa sistematização), empenhado em verter o saber sensível em saber inteligível. A composição como pesquisa estabelece uma tensão dialética entre o senso e o sensível em que a composição musical e a pesquisa,

ou a composição-em-pesquisa, é ao mesmo tempo realização metódica e contexto de descoberta¹¹⁴.

Assim como o cientista, o compositor na academia está sujeito ao controle social de sua prática e à burocracia institucional, às formas de controle do estado que estão legitimadas pelo instituto da democracia moderna. Dito isso, acreditamos que, mais do que questionar a imposição de um modelo acadêmico que instrumentaliza a composição musical e obriga o compositor a enquadrar sua prática como pesquisa, é preciso criticar o próprio modelo político-econômico do capitalismo neoliberal. Questionar os modos de produção e as relações que estruturam e são estruturadas por esse sistema, incluindo a lógica bancária aplicada à produção de conhecimento científico e artístico. Não se trata de liberar o compositor, ou o cientista, dos compromissos comunitários de sua prática, mas de aperfeiçoar os mecanismos de controle social sobre a ciência e sobre a arte produzidas na academia. Do mesmo modo é preciso aperfeiçoar e amplificar o controle e a participação social popular nas instituições, incluindo as instituições de ensino e pesquisa. A prática e a produção artística na academia, enquanto atividade voltada para o comum - subsidiada comunitariamente no seio das instituições - não deve se furtar desse controle. O que de maneira alguma se confunde com qualquer tipo de censura ou com uma imposição de agendas ideológicas vigentes, pelo contrário, trata-se de garantir de fato, à revelia das vontades político-partidárias, que uma pluralidade de saberes e práticas estejam contempladas no ambiente acadêmico. Estabelecer parâmetros objetivos para a composição musical e para a atividade composicional na academia não impede ou invalida outras formas de produção e sistematização dos processos criativos, bem como não inviabiliza outros circuitos de difusão e circulação da arte. As exigências institucionais e epistemológicas da pesquisa em música não impedem o diálogo e inclusão dos diferentes modos de fazer e de pensar. Pelo contrário, a perspectiva da pesquisa

114 O contexto de descoberta na filosofia da ciência se refere ao processo pelo qual as descobertas científicas são feitas, as circunstâncias, influências, intuições, criatividade e acasos que levam à formulação de uma hipótese ou teoria científica. O contexto de descoberta destaca os aspectos não racionais e não estritamente metodológicos envolvidos na elaboração de novas ideias científicas, em contraste com o "contexto de justificação", que se concentra na validação e confirmação das teorias.

artística promove uma abertura epistemológica para outras formas de produção de conhecimento sensíveis-científicos, gestadas e geridas sob outras premissas socioantropológicas e filosóficas - que não àquelas metropolitanas hegemônicas -, assentadas em outros preceitos epistemológicos, gnosiológicos, cosmológicos e cosmogônicos.

Nas artes, a ideia ou ideal de progresso não se verifica a não ser como forma de ideologia histórica. De uma perspectiva ampla, não é possível falar em progresso estético ou técnico-artístico. Embora as escolas artísticas, assim como as técnicas e poéticas empregadas pelos artistas, possam eventualmente surgir de tensões e fricções entre diferentes visões de mundo - filosofias, gerações e classes sociais distintas - elas não evoluem nem progridem de forma linear ao longo do tempo. A arte não caminha do simples para o complexo ou do menos para o mais evoluído. E conforme Feyerabend (2011) menciona, podemos avançar de forma não linear também na ciência, rejeitando teorias estabelecidas e até mesmo recorrendo a ideias antigas e descreditadas, uma vez que o progresso científico não ocorre de maneira contínua. Muitas vezes na pesquisa científica, assim como na arte, é necessário ignorar teorias estabelecidas e mesmo rejeitar influências indesejadas devido a divergências críticas, interpretativas e até mesmo estéticas, *vide* a questão da incomensurabilidade teórico-metodológica.

O anarquismo metodológico, por seu turno, incentiva a quebra de fronteiras entre teoria e prática, colocando-as num mesmo patamar e oferecendo um argumento relevante para os modelos de pesquisa baseada na prática criativa. Abandonando a ideia de teoria como a abstração de princípios gerais e universais extraídos da relação empírica, concebe "uma oposição entre dois tipos de prática (mutável e subjetiva), uma aplicada às coisas, outra aplicada às fórmulas." (Feyerabend, 2017, p. 150). O anseio pela pluralidade implica no combate a privilégios entre as diversas manifestações artísticas (e científicas), eliminando juízos qualitativos injustificáveis. A concepção pluralista busca acomodar os saberes que indagam a realidade de diferentes maneiras, aceitando que modalidades não científicas de saber contenham cientificidade, tanto quanto a ciência algum viés artístico.

REFERÊNCIAS

- ABRAHÃO, Luiz H. de L. Elogio da fragmentação: comentários sobre o "último trabalho" de Paul Feyerabend. *In*: FEYERABEND, Paul K. **Ciência, um monstro** - Lições trentinas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- AMBROSIO, Chiara. Feyerabend on art and science. *In*: BSCHIR, Karim; SHAW, Jamie. **Interpreting Feyerabend**: critical essays. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. p. 11-39
- CUPANI, Alberto Oscar. **Filosofia da ciência**. Florianópolis: FILOSOFIA/EAD/ UFSC, 2009.
- CROFT, John Croft. Composition is not Research. **Tempo**, v. 69, n. 272, p. 6-11, 2015.
- FEYERABEND, Paul Karl. **A conquista da abundância**. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2006.
- FEYERABEND, Paul Karl. **Adeus a razão**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- FEYERABEND, Paul Karl. **Contra o método**. Tradução: César Augusto Mortari. - 2. ed. - São Paulo: editora UNESP, 2011.
- FEYERABEND, Paul Karl. **Ciência, um monstro**: lições trentinas. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. 232 p
- FEYERABEND, Paul Karl. **Contra o método**. 1ª edição. Tradução de Octanny da Motta e Leonidas Hegenberg. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1977.
- KUHN, Thomas Samuel. **A Estrutura das Revoluções Científicas**, Editora Perspectiva, 1970.
- LEAL, Halina. Macedo. A interseccionalidade como base do feminismo negro. **Cadernos de ética e filosofia política** (USP), v. 39, p. 21-32, 2021.
- MACHADO, Cristina de Amorim. Ciência como arte na obra de Paul Feyerabend: Contra o método, A ciência em uma sociedade livre e Adeus à razão. **Em construção**: arquivos de epistemologia histórica e estudos de ciências, PPGFIL-UERJ, Volume 7, n. 1 e 2, p. 2-19, 2023.
- PACE, Ian. Composição e performance podem ser, e frequentemente tem sido performance. Tradução de: Vitória Liz P. Louveira e William Teixeira. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.8, n.1, p. 1-23, 2020.
- POPPER, Karl Raimund. **The Logic Of Scientific Discovery** 6th ed. London: Hutchinson & Co., 1972.
- POPPER, Karl Raimund. **Conjectures And Refutations**. London: Routeledge, 1989.
- POCKNEE, David. **Composition is not a Jaffa Cake, Research is not a biscuit**: A riposte to John Croft. London: editora, 2015.
- REEVES, Camden. Composition, research, and pseudo-science: a response to John Croft. **Tempo** 70 (275) Cambridge University Press, p. 50-59, 2015.

9

*Marcos Pablo Dalmacio
Luiz Henrique Fiaminghi*

STABAT MATER DE PERGOLESÍ: EMULAÇÃO E RECEPÇÃO DE UMA OBRA CANÔNICA

SUMÁRIO

Resumo

O *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi, composto em 1736, é sua obra mais famosa; exerceu notável influência entre seus contemporâneos e gerações posteriores, sendo possivelmente a obra mais conhecida desse gênero de música sacra. Esse fato, somado ao misticismo criado em torno da figura do compositor pela sua morte prematura, justo após haver concluído a obra, contribuiu a ocultar a relação desse trabalho no contexto no qual se inseria, a tradição à qual pertencia, tendo como ponto central a emulação a outros modelos e os sinais de aproximação e afastamento desses mesmos modelos. Isto corresponde a um modo de pensar, fazer e compor música derivados da retórica, onde a invenção pressupõe um modelo a ser emulado, e não uma criação nova sem precedentes. Neste artigo traçamos os possíveis caminhos dessa emulação na construção de uma nova obra e os fatores que contribuíram para tornarem sua recepção uma obra canônica.

Palavras-chave: Pergolesi. *Stabat Mater*. Obra canônica. Retórica. Emulação.

INTRODUÇÃO

Em 1734 e 1735, Francesco Feo (1691-1761) e Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) respectivamente, dois eminentes compositores napolitanos, foram comissionados pela confraternidade *Cavalieri dela Vergine dei Dolori* para escrever duas novas obras que substituíssem os modelos de Alessandro Scarlatti, considerados então ultrapassados e fora de moda. Francesco Feo foi encarregado de compor uma Paixão segundo São João, e Pergolesi de escrever um *Stabat Mater*, que, com sua morte prematura, seria sua última obra. Essa substituição, seguindo o costume da época, não diz respeito à qualidade da obra predecessora, criada por um mestre de reconhecido prestígio, mas a questões estilísticas, como comentaremos mais adiante. O fato é que a última obra que Pergolesi compôs, concluída dias antes de sua morte, não só resultou na sua mais famosa obra, senão também na obra mais famosa do gênero, o que não é de pouco valor, pois a tradição de musicalizar esse poema sacro já vinha de séculos. Nos quase trezentos anos seguintes muitas novas obras surgiram e se tornaram famosas, como as musicalizações do poema por parte de Rossini (1841), Dvorak (1877), Verdi (1898) no século XIX, ou as de Szymanowski (1925-6), Berkeley (1947), Poulanc (1950), Penderecki (1962) no século XX, incluindo uma realização no Brasil, que consta entre as mais importantes obras de música sacra compostas no país, o *Stabat Mater* de Amaral Vieira, de 1988. Contudo, nenhuma destas obras chegou a contestar a primazia desse primeiro lugar que a história reservou ao *Stabat Mater* de Pergolesi.

O halo de mistério em torno dessa composição sublime, surgida da pena de um compositor enfermo, de apenas 26 anos, e que morreria uma vez concluída sua obra-prima, deu lugar a histórias romantizadas que distorceram a figura e a carreira de Pergolesi, mas o fato é que já em vida e apesar da pouca idade foi um compositor de sucesso e respeitado por seus pares.

O *Stabat Mater* foi publicado pela primeira vez em Londres em 1749, e se converteu na obra mais frequentemente impressa no século XVIII¹¹⁵.

Antes dessa publicação¹¹⁶, e menos de 10 anos depois da composição da obra na Itália, Johann Sebastian Bach escreveu uma paródia, *Tilge, Höchster, meine Sünden*, BWV 1083, baseada no *Stabat Mater* de Pergolesi, que naquela altura encontrava-se ainda inédita na Alemanha. Bach teve acesso à obra através de suas numerosas relações como a música produzida na Itália, e isto demonstra seu interesse em se manter estilisticamente atualizado, inclusive em gêneros e compositores mais distantes de seu *métier* como é o caso de Pergolesi e suas conexões com a ópera napolitana.

INVENÇÃO E EMULAÇÃO

Podemos pressupor então que, não obstante, a rica e longa tradição italiana de musicalização do poema sacro do *Stabat Mater*, Pergolesi tomou como modelo a obra de Alessandro Scarlatti, para a qual ele devia prover uma substituição. Encontramos assim um exemplo prático do modo de fazer retórico: a invenção que nasce de um modelo, a partir da emulação. Como a comissão para uma nova obra baseada no mesmo texto – que se cantava havia vários anos durante a quaresma – pressupunha uma modernização do estilo, a imitação deveria ter o caráter de emulação, deveria superar o modelo¹¹⁷. Os que comissionaram a nova composição o fizeram por considerar ultrapassada a anterior quanto ao estilo, e o *Stabat Mater* de Scarlatti data de 1724 (!). É interessante perceber como apenas 12 anos bastavam para datar uma obra, indicando também uma questão geracional. Ao contrário do que o senso comum supõe, houve acentuadas mudanças estilísticas entre gerações contíguas ao longo período chamado de “barroco” e este é um caso exemplar, como na relação estilística entre J. S. Bach e seus filhos.

116 Por John Walsh, Londres. É a publicação que utilizo como base para as interpretações da obra, em comparação com o manuscrito de punho de Pergolesi e outras fontes. É necessário tomar várias decisões porque a partitura contém numerosos erros.

117 Resulta interessante o fato de que o filho de Alessandro Scarlatti (1660-1725), o famoso Domenico Scarlatti (1685-1757), compôs um *Stabat Mater* (sua obra sacra mais famosa) antes que seu pai, e para um contexto diferente em Roma, de maneira que a *inventio* para essa composição impõe uma natureza distinta: concebida para 10 vozes e baixo contínuo, a obra emprega o *stile misto*, ou seja, a alternância de seções em estilo moderno (*seconda prattica*) com outras de estilo antigo (*prima prattica*).

Que características foram imitadas? A extensão da composição é semelhante (em torno aos 40 minutos de duração) embora a estrutura não seja idêntica. Ao passo que o Stabat Mater de Scarlatti divide o poema em 18 números, Pergolesi o faz em 12.

O ponto de imitação mais evidente transparece na comparação da instrumentação: Scarlatti escreve para duas vozes solistas (soprano e contralto) acompanhadas de dois violinos e baixo contínuo; Pergolesi segue a mesma ideia, mantendo assim o procedimento napolitano de escrita a três partes. Contudo, ele adiciona uma linha de viola, que embora a maior parte do tempo dobre o baixo contínuo, possui em diversas ocasiões – como no início da obra – uma parte independente. Justamente é a parte de viola que J. S. Bach reelabora na sua paródia, estudando a maneira de criar uma textura contrapontística mais complexa e rica, como é característico de seu estilo.

Os compositores italianos buscavam a unidade e coerência tonal em obras sacras extensas, de maneira que encontramos diversas tonalidades relacionadas ao longo da obra, que, como de praxe, começa e acaba na mesma tonalidade. Esse é o caso de Scarlatti, que escolheu Dó menor como o centro tonal, e também de Pergolesi, que utilizou Fá menor. Estas tonalidades foram tradicionalmente empregadas para expressar conteúdos sérios relacionados a dor e sofrimento. Ambos Scarlatti, pai e filho, escreveram seus Stabat Mater em Dó menor, assim como Emanuele d'Astorga (c.1713); Pergolesi em Fá menor, como tinha feito Vivaldi em seu Stabat Mater de 1712.

Praticamente todos os autores que tem teorizado sobre o sentido, expressão e afeto das tonalidades, descrevem Dó menor e Fá menor como apropriadas para a expressão das queixas e todos os tipos de lamentações. Assim encontramos essas descrições já na primeira explanação das características das tonalidades, na quarta edição do *Méthode claire* de 1691, de Jean Rousseau, virtuose da viola da gamba e professor de canto em Paris (Steblin, 1996, p. 33). Marc-Antoine Charpentier no livro *Règles de composition* de c.1692, descreve a tonalidade de Dó menor como *obscur et triste*

(obsuro e triste) e Fá menor como *obscur et paintif* (obsuro e lamentoso). Charles Masson, em *Nouveau traité* de 1697 descreve Dó menor como próprio para temas lamentosos e Fá menor como triste e lúgubre. Jean-Philippe Rameau, no *Traité de l'harmonie* de 1722 explica que Dó menor e Fá menor convêm para os temas ternos e lamentosos, e que Fá menor e Si bemol menor são apropriados para cantos lúgubres. Jean-Jacques Rousseau também discute o papel do temperamento na criação das características das tonalidades na sua *Dissertation sur la musique moderne* de 1743, dando a Dó menor o adjetivo *tendre* (tendre) e a Fá menor o de *triste*. No artigo *Ton* da enciclopédia, Rousseau repete as características das tonalidades e acrescenta afetos específicos, explicando que Dó menor porta a ternura para a alma, e que Fá menor vai ao encontro do lúgubre e do doloroso (Steblin, 1996, p. 64).

As citações poderiam continuar, mas estas são suficientes para demonstrar um pensamento comum em torno às características expressivas destas tonalidades. E embora estes autores sejam todos franceses, comprovamos que a utilização na Itália e na Alemanha não difere: Johann Mattheson (1681-1764) é o primeiro tratadista alemão a comentar sobre as características das tonalidades, no seu primeiro tratado *Das neu-eröffnete Orchestre* ("A orquestra recém-inaugurada", 1713). Apesar de apresentar um enfoque diferente, relacionado com os modos antigos e, portanto, com a filosofia de Platão e Aristóteles, entre outros, e afirmar que não há uniformidade de opinião respeito às características das tonalidades, no que tange aos tons menores e especialmente àqueles tratados aqui, Dó e Fá menor, a concordância com os outros autores é significativa. Mattheson considera, no citado livro de 1713, a tonalidade de Dó menor apropriada para expressar desbordante doçura, intensa tristeza. E Fá menor como expressão da ansiedade, da desesperação (López Cano, 2000, p. 67).

Que os compositores italianos não tenham escrito sobre este tópico não é menos significativo que o fato de encontrarmos suas características através do uso empírico.

Na Alemanha se desenvolveu um interesse especial pela elaboração e compreensão da música através de preceitos retóricos, com codificações que foram tomando corpo desde as publicações de Joachim Burmeister (1566-1629) no início do século XVII (Barros, 2020) e continuaram de forma ininterrupta por praticamente dois séculos. Na primeira metade do século XVIII destaca-se a figura de Johann Mattheson (1681-1764) com importantes publicações, culminando com *Der vollkommene Capellmeister* (o mestre de capela perfeito) de 1739, e na segunda metade desse século com os trabalhos de Heinrich Christoph Koch (1749-1816). Entre as obras deste último, se encontra um manual intitulado *Versuch einer Anleitung zur Composition* (ensaio sobre a instrução em composição) em três volumes, que apresenta um método de composição retoricamente orientado (Barros, 2019). Koch propõe três procedimentos para a concreção de uma composição musical: a invenção, a realização e a elaboração, que seguem retoricamente as divisões das partes do discurso – *inventio*, *dispositivo* e *elocutio* – como veremos adiante. Apresenta uma análise para ensinar como se trabalha de maneira inversa ao processo de composição, isto é, partindo da obra concluída para chegar à matéria de invenção. Desta maneira, o estudante pode aprender acerca dos recursos utilizados pelos mestres ao criar suas composições. Considerando que na tradição italiana o trabalho resultava de uma natureza essencialmente prática, a utilização de ferramentas analíticas a partir do pensamento alemão, ocupado em compreender como uma obra era produzida, podem ajudar a decifrar detalhes importantes da criação.

A primeira parte do processo é a invenção, que consiste na preparação dos elementos essenciais da obra, a partir dos quais ela será elaborada. Como explica Barros (2007): “segundo preceitos retóricos, a noção de invenção situa-se entre dois polos opostos e complementares: de um lado, é a criação de novos materiais, de outro, é o inventário, a detecção e eleição dos elementos mais adequados, dentre os disponíveis, ao objetivo”. E complementa comentando que Koch reconhece somente o primeiro, atribuindo ao gênio o trabalho desta etapa:

A teoria nunca será capaz de inventar um meio verdadeiramente efetivo de indicar ao iniciante como fazer surgir belas melodias em sua alma. A fonte de onde elas vêm é o gênio, e o julgamento acerca da beleza do todo e suas partes, sua adequação ao objetivo do compositor, e a potencialidade de alcançar o objetivo da Arte orienta-se pelo arbítrio do Gosto (Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* 1969, vol. II, p. 94, *apud* Barros, 2007).

Veremos como Pergolesi, considerado um gênio musical precocemente falecido, que legou uma obra influente e duradoura, pode ilustrar como ambas noções de invenção estão conjugadas também para a criação de uma obra que será identificada como ímpar. Desde a ótica de Koch, podemos dizer que Pergolesi aportou seu rico gênio inventivo melódico, mas resulta evidente que ele segue de perto seu modelo, Scarlatti, cuja obra devia emular, e para tanto se vale do outro recurso complementar dos preceitos retóricos da invenção: os lugares-comuns, os *loci topici*. Pois, ele deveria escolher entre o inventário de elementos disponíveis para a elaboração da matéria que se propunha elementos comuns, já conhecidos e adequados ao decoro.

Como vimos, o compositor sabia perfeitamente que o encargo que recebera era para substituir uma obra que havia sido interpretada durante a páscoa por mais de uma década. O contingente vocal e instrumental que escolheu para a invenção é praticamente o mesmo do modelo, logo, segue a mesma organização da estrutura da obra (*dispositivo*), que consiste na musicalização de um poema sacro do século XIII. O texto e sua maneira de apresentá-lo era frequentemente variado no tratamento e organização, e neste aspecto constatamos que Pergolesi se afastou em alguns pontos de seu modelo. Não obstante, se analisarmos a organização da estrutura tonal da obra completa, perceberemos notáveis semelhanças.

Scarlatti divide seu texto para uma estrutura de 18 movimentos, inverte alguns grupos de versos, e coloca dois deles em estilo recitativo. Pergolesi estrutura sua obra em 12 movimentos.

Quadro 1 – Comparação dos *Stabat Mater* de Scarlatti e Pergolesi

Scarlatti – <i>Stabat Mater</i> em Dó menor	Pergolesi – <i>Stabat Mater</i> em Fá menor
I. Dó m – Adagio – 2/2	I. Fá m – Grave – 4/4
II. Sol m – Moderato e dolce – 3/8 (iâmbico)	II. Dó m – Andante amoroso – 3/8 (iâmbico)
III. Ré m – Poco andante – 3/8	III. Sol m – Larghetto – 4/4
IV. Sib M – Adagio – 4/4	IV. Mi b M – Allegro – 2/4
V. Sol m – Andante – 2/4	V. Dó m – Largo 4/4 ; Allegro 6/8 <i>Quis est homo / Pro peccatis suae gentis</i>
VI. Dó m – Andantino – 3/8	VI. Fá m – Tempo giusto – 4/4
VII. Fá M – Moderato – 3/4 <i>Pro peccatis suae gentis</i>	VII. Dó m – Andantino – 3/8
VIII. Ré m – Moderato – 2/2 – Fuga <i>Vidit suum dulcem natum</i>	VIII. Sol m – Allegro – 4/2 – Fuga <i>Fac ut ardeat cor meum</i>
IX. Si b M – Andantino – 3/8	IX. Mi b M – Tempo giusto – 4/4
X. Sol m – Andante moderato – 2/4	
XI. Ré m – Andante molto – 3/8 <i>Fac ut ardeat cor meum</i>	X. Sol m – Largo – 4/4 <i>Fac ut portem Christi mortem</i>
XII. Lá menor – Adagio – 4/4	
XIII. Fá M – Andante smorzato – 4/4	
XIV. Dó M – Allegro – 2/4	
XV. Lá m / Sol m – Adagio e piano – 4/4 Recitativo	
XVI. Mi b M – Andantino – 3/8 <i>Inflamatus et accensus</i>	XI. Si b M – Allegro – 4/4 <i>Inflamatus et accensus</i>
XVII. Sol m / Fá m – Largo – 4/4 Recitativo	
XVIII. Dó m – Adagio e piano – 4/4 <i>Quando corpus morietur</i> Amen: Allegro – 2/4	XII. Fá m – Largo – 4/4 <i>Quando corpus morietur</i> Amen: Allegro 4/2

Fonte: Elaboração dos autores

A partir da tabela podemos notar a maneira como Pergolesi segue de perto o plano tonal da obra de Scarlatti: os três primeiros movimentos representam duas ascensões no círculo de quintas, e apresenta no quarto movimento a primeira tonalidade maior, que em ambos os casos é o VII grau. Os paralelismos na estrutura tonal continuam até o sexto número, apesar de que até esse momento Pergolesi avançou mais na utilização do texto.

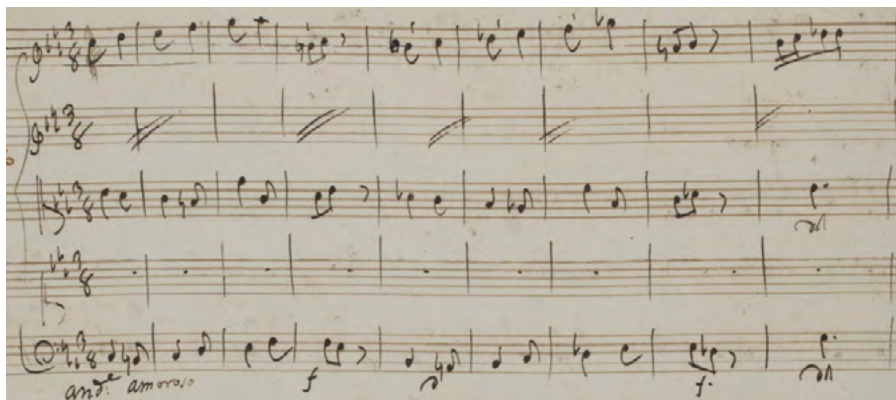
O segundo movimento, em ambos os casos com o texto *Cujus animam gementem*, além da relação tonal apresenta uma forte reminiscência de índole rítmica, com a utilização do pé métrico iâmbico no compasso de 3/8.

Figura 1 – Scarlatti. *Cuius animam gementem*.



Fonte: Manuscrito do compositor (partitura disponível no site IMSLP)

Figura 2 – Pergolesi. *Cuius animam gementem*.



Fonte: Manuscrito do compositor (partitura disponível no site IMSLP)

Outro ponto interessante de contato é representado pelo oitavo número, onde se chega em ambas as obras à distante relação tonal do II grau menor,¹¹⁸ e se emprega pela primeira vez o recurso da fuga. Note-se como depois desse movimento segue em ambos os casos um retorno ao modo maior, em relação de sexta com a tonalidade precedente, estabelecendo o mesmo movimento tonal que encontramos entre o terceiro e quarto movimentos. No caso de Pergolesi, o nono movimento é o mais extenso da obra, bastante desenvolvido, e lhe permite avançar consideravelmente no texto.

No décimo primeiro movimento, *Fac ut ardeat cor meum*, Scarlatti chega mais uma vez à relação tonal do II grau menor, e utiliza um ritmo pontuado:

Figura 3 – Scarlatti. *Fac ut ardeat cor meum*.

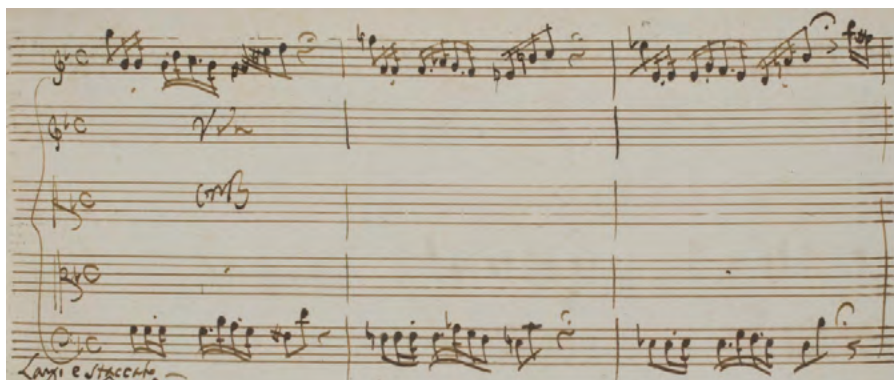


Fonte: Idem

Isto equivale ao décimo número da obra de Pergolesi, *Fac ut portem Christi mortem*, no qual também utiliza a mesma relação tonal e o ritmo pontuado, incrementando sua potência dramática ao colocar toda a orquestra tocando em uníssono. Teria sido o chamado das palavras *Fac ut...* iguais no começo de ambos os versos, o que despertou a reminiscência de Pergolesi?

118 É importante destacar aqui que o II grau, a supertônica, em relação a uma tonalidade maior é uma relação próxima, como relativa menor da subdominante, mas dentro da escala menor, este grau é meio diminuto, portanto, a relação do II grau menor em relação a uma tonalidade menor é mais distante (Ré menor em relação a Dó menor; Sol menor em relação a Fá menor).

Figura 4 – Pergolesi. *Fac ut portem Christi mortem*.



Fonte: Idem

A partir desse ponto as obras seguem rumos diferentes para se encontrarem mais adiante. Scarlatti expande justamente ali ainda mais suas relações tonais, chegando a Lá menor no movimento seguinte (nº 13), passando pela tônica maior (nº 14) e introduzindo o primeiro de dois recitativos, com o qual vai de Lá menor a Sol menor (nº 15). Todos estes procedimentos estão ausentes da obra de Pergolesi, que já havia avançado suficientemente no texto para encontrar o novo ponto de convergência, bastante significativo, no *Inflamatus et accensus*, número 16 em Scarlatti, número 11 em Pergolesi. É o último movimento em modo maior em ambas as obras, condizente com o texto¹¹⁹. Scarlatti utiliza Mi bemol, relativa maior de sua tonalidade base, e Pergolesi emprega Si bemol, subdominante maior de Fá menor, suavizando assim a relação tonal antes do final.

O verso seguinte, *Fac me cruce custodiri*, é objeto do segundo recitativo na obra de Scarlatti, que leva a progressão tonal de Sol menor a Fá menor, enquanto que Pergolesi o inclui no mesmo penúltimo movimento.

Para o final, *Quando corpus morietur*, ambas as obras alcançam suas respectivas tonalidades de base, musicando o texto com andamentos lentos, que conduzem a um allegro para o *Amem* final.

119

Inflamatus et accensus / Per te virgo sim defensus / In die judicii.
Inflamado e acendido / Que contigo me defenda / No dia do juízo.

Como é possível comprovar através das comparações, as semelhanças estão longe de serem casuais. Ademais, as obras estão relacionadas desde o ponto de vista histórico, pois foi a mesma confraternidade que comissionou o *Stabat Mater* a Scarlatti e doze anos mais tarde a Pergolesi, de maneira que a consideração da necessidade de renovação partiu do mesmo grupo de pessoas. Dessa maneira podemos comprovar a ação da emulação no ato da concepção da obra: partindo de uma premissa concreta – um tipo de obra específica que foi comissionada – o compositor deve se ajustar às características do trabalho e adequação do lugar e da função (decoro). Por sua vez, o *Stabat Mater* de Pergolesi, assim como também o *Salve Regina* em Dó menor que compôs no mesmo período, exerceram notável influência entre seus contemporâneos, incluindo seu próprio professor em Nápoles, Francesco Durante, e Francesco Feo, seu amigo, que recebeu a comissão para substituir a outra obra de Scarlatti.

Compare-se, por exemplo, o começo dos *Salve Regina* de Pergolesi e o de Francesco Feo. Além das semelhanças entre si, o modelo imediato é o próprio *Stabat Mater* de Pergolesi.

Figura 5 - Pergolesi. *Salve Regina*.

Largo

Soprano

Violin I

Violin II

Viola

Basso continuo

9 6 6 5 21 61 71 6 5 9 8

Fonte: Disponível na biblioteca do IMSLP

Figura 6 – Francesco Feo. *Salve Regina*.

Salve Regina. Largo

Violino I

Violino II

Viola

Canto

Basso continuo

6 7 9 6 9 8 7 6 6
13 13 13 13 13 13 13 13

Fonte: Idem

REALIZAÇÃO E ELABORAÇÃO

Realização e elaboração representam o segundo e terceiro procedimento respectivamente, da composição musical, segundo o esquema de Koch. Na divisão em cinco partes do discurso retórico (*inventio – dispositio – elocutio – memoria – pronuntiatio*) a realização seria equivalente a *dispositio* (disposição) – a distribuição das ideias e argumentos encontrados na *inventio* – e a elaboração é equivalente a *elocutio* (elocução) – a verbalização do discurso, segundo o *decorum* (decoro) e *decoratio* (ornamentação, figuras de retórica). Barros explica:

Na realização, opera-se a partir do material obtido na invenção, adaptando-o e fragmentando-o de modo a gerar os períodos principais da obra. Nesse estágio do processo de criação determina-se a quantidade, o tamanho e a disposição desses períodos,

das eventuais modulações e repetições das partes principais. Esses procedimentos consolidam a forma e a extensão, constituem a parte mecânica da realização e influenciam decisivamente o espírito da obra, outorgando-lhe poder estético. Koch atribui este trabalho à razão orientada pelo gosto, um operador implícito que coordena os procedimentos com a natureza do sentimento representado, gerando variedade e conservando a unidade da obra (Barros, 2007, p. 241).

Como vimos, a estrutura geral do *Stabat Mater* segue de perto o modelo fornecido por Scarlatti, contudo, Pergolesi se afasta quando o considera conveniente para sua ideia poética, criando seu próprio agrupamento de versos para musicalizar o texto, tendo como resultado um número menor de movimentos, embora conseguindo uma duração total semelhante à outra obra. Desde o ponto de vista exposto por Koch estaríamos assim considerando estas decisões do compositor como a parte mecânica da realização que influencia no espírito da obra.

Logo continua a terceira e última fase, a elaboração “na qual se determina a complementação de todas as partes e detalhes remanescentes de acordo com o caráter, o efeito expressivo e o gênero musical adotado” (Barros, 2007, p. 241).

Vejamos o processo de elaboração no começo do *Stabat Mater* de Pergolesi. A obra está baseada em um poema que descreve o sofrimento de Maria ao pé da cruz onde jaz seu filho. A linha do baixo, com seu movimento contínuo de colcheias parece ser uma alegoria do lento caminhar da mãe de Jesus na ascensão ao monte Gólgota. Os violinos vão tecendo dissonâncias de segunda, que expressam a dor. Quando o baixo interrompe sua marcha, surgem os arpejos descendentes e isolados dos violinos (segundo e terceiro retângulos assinalados na fig. 7) uma alegoria do pranto, que é potencializada pelo movimento melódico descendente da figura retórica *catabasis*. No momento da cadência, no compasso 8, a frase se alonga por meio de uma cadência de engano (VI grau) que realça uma nova figura, o *suspiratio*, uma analogia ao suspiro com violinos em contratempo (retângulo, fig. 7):

Figura 7 – Pergolesi. *Stabat Mater dolorosa*, c. 1-8



Fonte: Primeira publicação da obra, Londres 1749 (disponível no IMSLP).

O material de invenção melódica sobre o movimento contínuo do baixo consiste na escala que ascende até o sexto grau e desce por salto uma sétima diminuída (linha e primeiro retângulo na figura 7). Isto representa uma elaboração contrapontística de um esquema melódico bastante utilizado no modo menor, que encontraremos inumeráveis vezes. Vejamos um exemplo em J. S. Bach:

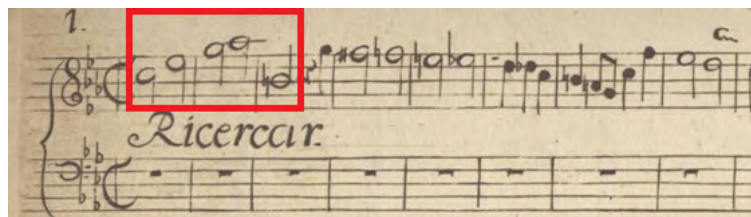
Figura 8 – Bach. *Allemande* da Partita para violino em Ré menor BWV 1004, c.1-2



Fonte: biblioteca IMSLP.

Encontramos uma versão ainda mais reduzida desse esquema no tema da *Musikalisches Opfer* (Oferenda Musical) BWV 1079 de J. S. Bach. O ponto mais alto desde a tônica é o sexto grau da escala, para saltar abruptamente uma sétima diminuída até a sensível:

Figura 9 – J. S. Bach. *Musikalisches Opfer*, Ricercar



Fonte: Idem.

O primeiro movimento do *Stabat Mater* corresponde à primeira estrofe do poema, que contém três versos:

*Stabat Mater dolorosa
luxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius*¹²⁰.

Para o primeiro verso Pergolesi utiliza a música introduzida pelas cordas, onde as vozes entram em imitação canônica, repetição motívica que constitui a figura retórica da *anáfora*. Neste momento, as palavras – *dolorosa*, *lacrimosa* – expressam o que a música havia apresentado como afeto, com as dissonâncias de segunda e os *saltus duriusculus*.

O segundo verso é cantado duas vezes, com alternância das vozes:

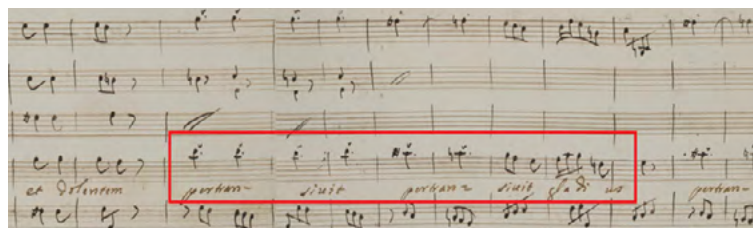
Figura 10 – Pergolesi. *Stabat Mater dolorosa*, c.16-23

Fonte: Edição John Walsh, Londres 1749.

E no terceiro e último verso da estrofe (*dum pendebat filium* / onde pendia o filho) as vozes se juntam para cantar paralelamente na primeira vez, em terças, e com os violinos dobrando uma oitava acima. O baixo atua de maneira diferente do que tinha feito até agora, como se essas linhas agudas em terças descendentes e com *appoggiatura* refletissem o sentido da palavra *pendebat* (pendar), o que constitui, retoricamente, a representação sonora de uma ação: *hypotiposis*. Joachim Burmeister (1566-1629) em seu livro *Musica Poetica* de 1606 define esta figura como um ornamento mediante o qual um texto se expõe de maneira que as coisas privadas de alma nele contidas, apareçam plenas de vida (Cano, 2000, p.147). A partir desse momento começa a segunda seção do movimento, em Dó menor, e são reelaboradas de diversas maneiras as ideias apresentadas.

O número seguinte, *Cujus animam gementem*, foi criticado pela utilização do modo rítmico iâmbico, como inapropriado para a expressão religiosa de pesar, mas como vimos, Pergolesi tomou como modelo a Scarlatti também nesse detalhe. Resulta particularmente evocativa a maneira como Pergolesi musicaliza o terceiro verso da segunda estrofe: *pertransivit gladius* (trespassado pela espada). As notas agudas repetidas e ornamentadas com trinado tornam a sonoridade incisiva 'punçante' como o fio da espada (novamente a figura da *hypotiposis*).

Figura 11 – Pergolesi. *Cujus animam gementem*.

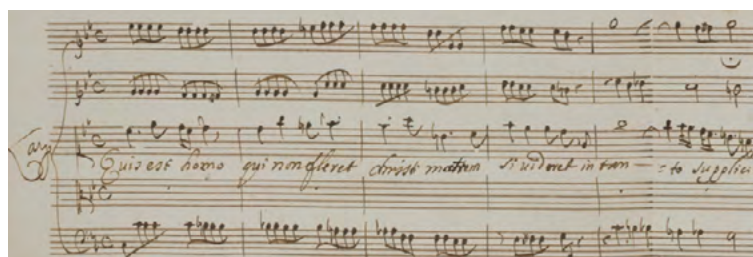


Fonte: Manuscrito do compositor (partitura disponível no site IMSLP)

Um dos recursos mais utilizados para a representação musical do sofrimento e da dor é o cromatismo, especialmente as escalas cromáticas descendentes, configurando o *passus duriusculus* (passo duro). O *Stabat Mater* contém numeras passagens com este recurso. Por exemplo, no começo do quinto movimento, *Quis est homo*, que pergunta: que homem não choraria vendo a Mãe de Cristo em tanto suplício?

A linha do baixo comporta o descenso cromático do tetracorde em uma interessante divisão do período da frase, 4 + 2 compassos, a primeira vez de maneira incompleta, pois a nota Sol não chega a partir do Lá bemol, senão que é alcançada em movimento ascendente do baixo: Fá-Fá#-Sol; e a segunda vez, o processo é comprimido a apenas dois compassos, com o descenso efetuado de modo direto.

Figura 12 – Pergolesi. Quis est homo.



Fonte: Manuscrito do compositor (partitura disponível no site IMSLP)

Depois da semi-cadência sobre a dominante (Sol maior) a frase se repete agora a partir de Sol menor, de maneira que escutamos quatro vezes a figura do *passus duriusculus*, enquanto que as colcheias repetidas de acompanhamento nos violinos, apresentam ocasionalmente alguns cromatismos ou apojeturas cromáticas.

No movimento seguinte, *Vidit suum Dulce natum* (viu seu doce filho) que expressa o sofrimento de Maria vendo o filho morrendo desolado, entregando o espírito, o mesmo procedimento é empregado, especialmente ao representar a agonia das palavras *morientem desolatum* (morrendo desolado) que a soprano canta duas vezes enquanto a linha de baixo percorre cromaticamente o tetracorde descendente. E o último verso *dum emisit spiritum* (entregando o espírito) é cantado também cromaticamente, entremeado de pausas expressivas –novamente a figura da *suspiratio*– que denotam esse momento final da exaustão da vida.

Figura 13 – Pergolesi. *Vidit suum dulcem natum*.

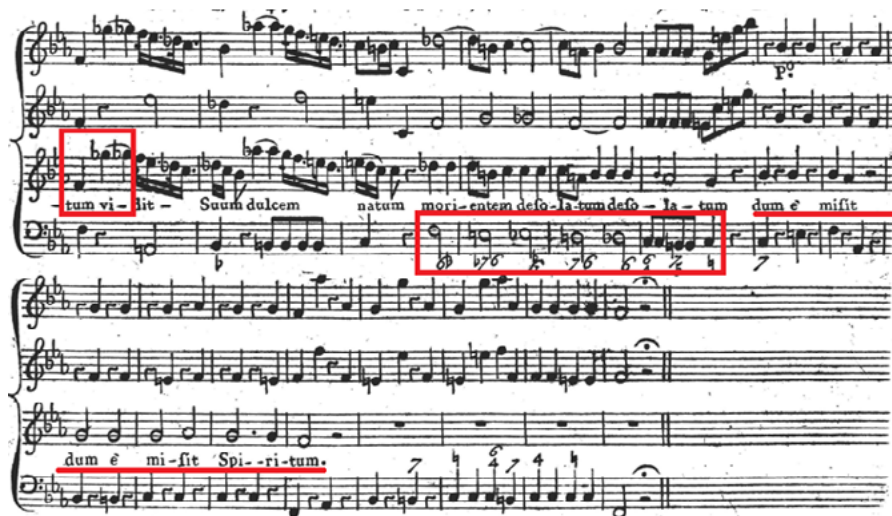


Fonte: Edição John Walsh, Londres 1749

A segunda parte da ária incrementa ainda mais a potência expressiva. Começa elaborando o material inicial através de passagens modulatórias que tornam a música algo inquieta, e chega ao paroxismo da expressão na terceira repetição da estrofe, que começa com um salto de nona menor (primeiro quadro na figura 14). O *saltus duriusculus* se dá entre a última sílaba da palavra final da estrofe –*dum emisit Spiritum* (entregando o espírito)– e a repetição da frase inicial, com a palavra *vidit* (viu) agora se transforma em uma expressão desgarradora da dor, um último chamado à contemplação dessa cena terrível, do momento da morte.

Quando a soprano canta as palavras do segundo verso: *morientem desolatum*, a música é a mesma da primeira vez.

Figura 14 – Pergolesi. *Vidit suum*, compassos finais.



Fonte: Edição John Walsh, Londres 1749

E na repetição do terceiro verso, o compositor amplia magistralmente a frase, onde os quatro compassos que o ilustraram a primeira vez são estendidos agora a seis, deixando à orquestra levar até o último momento a exaustão que já não pode mais ser expressada com palavras.

Há ainda muitos outros detalhes e exemplos que poderiam ser considerados ao longo de toda a obra, mas os que foram apresentados até aqui resultam suficientes para demonstrar a presença da utilização de recursos retóricos na elaboração da composição. Em que medida estes elementos foram derivados da tradição na qual o compositor atuava e utilizados empiricamente, ou se foram conscientemente controlados em todos seus detalhes, não podemos saber com certeza, mas parece evidente que nos processos de invenção, de realização e de elaboração do *Stabat Mater*, Pergolesi cumpriu o objetivo de expressar o afeto da dor em suas variadas dimensões; a aflição, a impotência, o sentimento de compunção, a piedade, a compaixão, o que a tornou imperecível e um modelo do gênero, apesar das críticas que recebeu a respeito da inadequação do estilo para o fim e o lugar proposto.

A RECEPÇÃO DO *STABAT MATER*

Não obstante sua curta existência, Pergolesi deixou um legado musical que exerceu notável influência entre seus contemporâneos e nas próximas gerações. Poderíamos considerar o exemplo do *Salve Regina* que citamos anteriormente como uma homenagem realizada por Francesco Feo a seu amigo falecido prematuramente, mas o fato é que seu exemplo se estendeu muito além do âmbito do discurso epidíptico (louvor homenagem). Mencionamos que o *Stabat Mater* foi a obra mais frequentemente publicada durante a segunda metade do século XVIII, e que J. S. Bach escreveu o salmo 51 a partir da obra de Pergolesi, que teve acesso ainda quando era inédita na Alemanha. A obra também recebeu adaptações de outros compositores, como Giovanni Paisiello (Itália, 1740-1816) que ampliou o acompanhamento orquestral, ou Joseph Eybler (Áustria, 1765-1846) que adicionou um coro para substituir alguns duos. O filósofo e músico francês Jean-Jacques Rousseau admirava esta obra, exaltando seu início como o mais perfeito e tocante duo surgido da pena de qualquer compositor.

Justamente Pergolesi foi o exemplo escolhido por Rousseau para ilustrar a naturalidade da música italiana em relação à francesa, na famosa *Querelle des Bouffons*. Em 1752, uma companhia bufa italiana obteve a permissão para representar em Paris, e as óperas de Pergolesi representadas por eles, *La serva padrona* e *Il maestro di musica*, tiveram tal êxito que Paris dividiu-se em dois partidos: *buffonistas* e *antibuffonistas*, estes últimos, defensores da ópera nacional francesa, cujo representante máximo seria Rameau (Riemann, 1959, *apud* Yasoshima, 2017). Pergolesi era admirado fortemente por Rousseau, que defendia a naturalidade e espontaneidade de expressão da música italiana, e menciona este compositor em cartas e publicações, e em verbetes na *Encyclopédie* e no *Dictionnaire de musique*.

As duas obras mais famosas de Pergolesi em seu tempo, como seguem sendo ainda hoje, foram a ópera *La serva padrona* (1733) e o *Stabat Mater* (1736); uma ópera bufa e uma obra sacra. Os gêneros não poderiam ser mais distantes, e o que uns admiraram no compositor – a expressão simples e direta, que fala ao coração, sem pomposidade vã – foi criticado por outros pela falta de decoro. O famoso professor de contraponto e erudito, Padre Martini (Itália, 1706-1780) condenou no prefácio de seu livro de contraponto de 1774 o estilo operístico leve aplicado a uma obra sacra, considerando que havia demasiadas semelhanças com a ópera cômica *La serva padrona* para expressar correta e convenientemente, com decoro, o afeto do texto religioso:

Se se compara [o *Stabat Mater*] com outra obra sua [de Pergolesi] do intermezzo intitulado *La Serva Padrona*, se vê de fato semelhante a ela, e do mesmo caráter, excetuando alguns poucos pontos. Em ambas se vê o mesmo estilo, os mesmos passos, as mesmas delicadas e graciosas expressões. E como poderia jamais essa música, que é feita para exprimir o sentido burlesco e ridículo, como aquela da *Serva Padrona*, ter o estilo para expressar sentimentos pios, devotos, e compungidos, como aquela dos hebreus? Estes sentimentos são demasiados contraditórios como para que uma mesma música possa expressar ambos (Martini, 1774, viii. Tradução nossa).

Para o rigoroso Padre Martini (com quem Mozart realizou no tempo da publicação do tratado de contraponto vários estudos de fugas) praticamente não havia diferença de estilo entre essas obras de Pergolesi de gêneros tão diferentes. Percebe-se como o conceito de decoro foi utilizado com maior flexibilidade pelos compositores napolitanos! O *Stabat Mater* de Rossini, foi

estreado 100 anos depois que o de Pergolesi, em um teatro de Paris, e se bem que não foi isento de críticas por causa de seu estilo operístico, o êxito foi clamoroso. Mais uma vez, um compositor de notável êxito no gênero teatral, se aventurava na música sacra misturando gêneros e critérios estilísticos, e criando, talvez justamente por isso, uma obra surpreendente e duradoura.

REFERÊNCIAS

BARROS, Cassiano. **Uma chave para a música do século XVIII**. Curitiba: Editora Appris Ltda., 2019.

BARROS, Cassiano. Apontamentos sobre as categorias analíticas de Joachim Burmeister (1564-1629). **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 7, n. 1, 2020. DOI: 10.36025/arj.v7i1.19031. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/19031>. Acesso em: 2 jul. 2022.

BARROS, Cassiano. A estrutura musical e sua função no processo de análise da Música Clássica. **Ictus, periódico do programa de pós-graduação em música da UFBA**, v. 8, n. 2, 249-257, 2007.

BURMEISTER, Joachim. **Musica Poetica**: definitonibus et divisionibus breviter delineate. Rostock, 1606.

HUCKE, Helmut; MONSON, Dale. Pergolesi, Giovanni Battista. In: HUCKE, Helmut; MONSON, Dale. **Grove Music Online**/Oxford Music. Acesso em: 2 jul. 2022.

KOCH, Heinrich Christoph. **Versuch einer Anleitung zur Composition**. [v. 1 -Rudolstadt: Löwischen Erben und Schirach, 1782; v. 2 -Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1787; v. 3 -Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1793]. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969.

LÓPEZ CANO, Rubén. **Música y retórica en el barroco**. México: Universidad Autónoma de México, 2000.

MARTINI, Giambattista. **Esemplare o sai saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo**. Bologna, 1774.

STEBLIN, Rita. **A history of key characteristics in the eighteenth and early nineteenth centuries**. Rochester: University of Rochester Press, 1996.

WOLFF, Christoph. **Bach, el músico sábio**. Ediciones Robinbook, s. l., Barcelona, 2008.

YASOSHIMA, Fabio. **Entre o canto das paixões e os artifícios da harmonia: o pensamento musical de Rousseau contra o sistema harmônico de Rameau**. 2017. Tese (Doutorado em Filosofia) – São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

10

*Leonardo Andrei Marques
Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas*

ERWIN LEUCHTER: NOTÍCIA SOBRE UM MUSICÓLOGO ALEMÃO E SUA PRESENÇA NA AMÉRICA LATINA

SUMÁRIO

Resumo: O capítulo dedica-se à vida e obra do professor, maestro e musicólogo germano-argentino Erwin Leuchter (Berlin, 1902 - Buenos Aires, 1973). Para tanto, recupera dados biográficos a respeito de sua juventude, e sobre seus anos de formação e atuação profissional, como professor, maestro de orquestra e de corais e no funcionalismo público vienense. Em perspectiva histórica e crítica, levando em conta o entorno sociocultural e político da época, o texto procura refletir sobre os porquês de um musicólogo alemão de seu porte fixar residência na Argentina. No decorrer do texto são abordados temas como: a mudança da família Leuchter de Berlim para Viena; escolas, conservatórios, universidades, professores, associações e concertos em que Leuchter esteve envolvido; o casamento com a pianista, musicóloga, professora e agitadora cultural Rita Kurzmänn-Leuchter; a vinda do casal para a Argentina; os trabalhos, pesquisas, produções artísticas, atividades de ensino e publicações realizadas por Leuchter na América do Sul. Acompanhando a pesquisa e registro de dados biográficos e bibliográficos, procura-se também observar algo sobre os trânsitos interculturais que, desde finais do século XIX e ao longo do século XX, formaram e informaram perspectivas latino-americanas sobre a teoria musical ocidental e o repertório canônico da música de concerto europeia.

Palavras-chave: Musicólogo. América Latina. Professor pesquisador. História da música.

NOTÍCIA BIOGRÁFICA

O lançamento de livros e coletâneas, como *La historia de la musica como reflejo de la evolución cultural*, *Florilegium Musicum: historia de la musica en 180 ejemplos from la antigüedad hasta el siglo XVII* e *386 corales: Revisión y comentarios de Erwin Leuchter*, chama atenção por terem sido obras de fôlego musicológico produzidas e publicadas na América Latina, mais precisamente na Argentina, entre as década de 1930 e 1960. Tendo em vista o conhecimento musical e histórico que é preciso para a elaboração de trabalhos desse porte, surge um interesse a respeito do responsável por essa empreitada. E esse interesse levanta perguntas: qual a formação de Erwin Leuchter (Figura 1) para discorrer acerca da trajetória da história da música e da harmonização da canção eclesiástica luterana? Quem foram seus professores? Qual era sua relação com corais ou com a obra de J. S. Bach? Por que esse musicólogo alemão, de origem judaica, se encontrava na Argentina? Enfim, quem foi esse autor?

Figura 1 - Imagem de Erwin Leuchter (1902-1973)



Fonte: Recorte de uma fotografia, na qual o musicólogo figura, gentilmente cedida por Dina Poch de Grätzer para esta pesquisa.

FRAGMENTOS DE UMA FORMAÇÃO: LEUCHTER NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

Erwin Leuchter foi um musicólogo germano-argentino que nasceu em Berlim, então capital do Império Alemão, em 10 de outubro de 1902. Filho de um farmacêutico chamado Max Leuchter e de uma senhora da qual não temos informações, cresceu no distrito de *Schöneberg*. Já tendo vivido uma década, Leuchter ingressou na *Hohenzollern-Schule* (Figura 2), também conhecida como *Hohenzollern-gymnasium*. Essa instituição, depois de passar por outros nomes e sofrer bombardeios durante a Segunda Guerra Mundial, chega ativa aos dias atuais como *Gustav-Langenscheidt-Schule*. Outra instituição em que Leuchter estudou durante seu período em Berlim foi a *Comenius Realschule*, uma escola secundária que seguia um modelo adotado em diversas localidades de países conhecidos atualmente como Suíça, Suécia, Noruega, Hungria, Rússia e Alemanha.

Figura 2 – Hohenzollern-Schule, localizada no distrito de Schöneberg, por volta de 1900. Nessa escola Erwin Leuchter ingressou aos dez anos de idade



Fonte: Henck (2019)

Leuchter viveu em Berlim até os quatorze anos quando, em 1916, sua família mudou-se para Viena, na Áustria. Nessa cidade continuou seus estudos no *Reform-Realgymnasium VIII*, localizada em *Albertgasse 18-22*. Nesse local há, atualmente, uma instituição educacional fundada em 1905 e alocada em tal endereço no ano de 1909, que hoje é conhecida como *Bundesgymnasium* ou *Bundesrealgymnasium Wien 8*. Assim, Leuchter viveu sua infância e juventude em dois grandes centros europeus, Berlim e Viena, e nessa segunda cidade, em momento de grande efervescência cultural e musical, morou por aproximadamente vinte anos. Essas escolas marcaram a vida de Leuchter, uma vez que são citadas em um memorial que faz parte de sua tese de doutorado, comentada a seguir. Na busca por dados sobre a vida de Leuchter, pode-se ressaltar uma nota biográfica impressa na orelha de um de seus livros, intitulado *La sinfonia: su evolución y su estructura* (Leuchter, 1943). Essa nota informa que Leuchter ingressou na *Kapellmeisterschule* do Conservatório de Viena. O termo *Kapellmeisterschule* pode ser literalmente lido como Escola para mestres de capela ou, como se encontra na fonte acima citada, *escuela para directores de orquesta*.

Em 1926, Leuchter concluiu o doutorado na Universidade de Viena. Sua vida acadêmica é comentada por Corrado (2018), no artigo *Historias de la música en la Argentina de mediados del siglo XX: la producción de musicólogos austro-alemanes*. Nesse artigo, Corrado apresenta aspectos da pesquisa e da história de vida de Erwin Leuchter, Kurt Pahlen (1907-2003) e Paul-Walter Jacob (1905-1977), musicólogos que imigraram para Buenos Aires na segunda metade da década de 1930. Em seus comentários, Corrado acrescenta informações ao perfil acadêmico de Leuchter destacando que:

Um dos centros de estudo onde se formou foi a Universidade de Viena, na qual Guido Adler era então um dos professores de maior prestígio. Adler foi o orientador da tese de doutorado de Leuchter, *Die Kammermusikwerke Florian Leopold Gassmanns* [As obras de música de câmara de Florian Leopold Gassmann], defendida em 1926. Outros de seus professores foram Robert Lach e Wilhelm Fischer. Leuchter também estudou filosofia com

Karl Bühler, Heinrich Gomperz, Robert Reininger e Moritz Schlick (Corrado, 2018, p. 131).¹²¹

A tese de Leuchter, portanto, aborda a produção camerística de Florian Leopold Gassmann (1729-1774), compositor tcheco que, conforme Hill e Kosman (2001), viveu e atuou em Veneza. Gassmann tornou-se conhecido por suas óperas, e é lembrado por ter sido professor de Antonio Salieri (1750-1825). Na Viena de Leuchter, Gassmann poderia ser lembrado também como o fundador da mais antiga sociedade musical vienense, a *Tonkünstler-Societät* (Sociedade dos músicos), uma organização privada que esteve em atividade de 1771 a 1939. Os compositores Haydn, membro dessa sociedade, Mozart e Beethoven marcaram presença na *Tonkünstler-Societät*. Henck (2019), nos traz um parecer de como o trabalho final de Leuchter foi avaliado por sua banca de doutorado:

O trabalho é desigual, fiável em alguns estudos, mais flutuante e tendencioso em outros. [...] A potência do autor falha na colocação das novas características de Gassmann. Em geral, a imagem é mais bem captada em traços individuais do que no quadro geral. [...] Que ele [o autor] tem olho para as formas é demonstrado pela sua prova de um tipo de variação que era anteriormente desconhecido na literatura. De um modo geral, bem-feito (Adler *apud* Henck, 2019).¹²²

O orientador de Leuchter, professor Guido Adler (1855-1941), como mostra Dudeque (2014), é um nome central na musicologia. Conforme Hammel (2020), Guido Adler nasceu na Morávia, atualmente parte da Chéquia, em 1855. Sua vida musical começou em casa, pois sua mãe, Franziska Eisenschitz, era musicista. Se destaca também que seu pai, Joachim Adler, faleceu um ano após o seu nascimento. Em 1864,

121 "Uno de los centros de estudio en que se formaron fue la Universidad de Viena, en la cual Guido Adler era entonces uno de los docentes más prestigiosos. Él fue el director de la tesis doctoral de Leuchter, Die Kammermusikwerke Florian Leopold Gassmanns, defendida en 1926. otros de sus profesores fueron Robert Lach y Wilhelm Fischer. Estudió asimismo filosofía con Karl Bühler, Heinrich Gomperz, Robert Reininger y Moritz Schlick" (Corrado, 2018, p. 131).

122 "Die Arbeit ist ungleichwertig, in einzelnen Untersuchungen verlässlich, in anderen mehr schwebend und voreingenommen. [...] In der Zusammenziehung der neuen Züge Gassmanns versagt die Kraft des Autors. Ueberhaupt ist das Bild besser in Einzelzügen getroffen als in der Gesamterfassung. [...] Dass er [der Autor] Blick für Formen hat, zeigt sein Nachweis einer Variationenart, die bisher in der Literatur nicht bekannt war. Im Ganzen g e n ü g e n d" (Henck, 2019).

a família Adler mudou-se para Viena, e nessa cidade Guido permaneceu até o fim da vida. Foi cofundador e editor do periódico *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* (Jornal trimestral de musicologia), em 1884. Dirigiu as edições *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (Monumentos de arte musical) de 1894 a 1938. Foi nomeado professor titular de Musicologia (*Musikwissenschaftlicher Ordinarius*) na Universidade de Viena, onde lecionou de 1898 a 1927, fundando o *Musikhistorisches Institut* (Instituto Histórico da Música) nessa instituição. Guido Adler, ainda conforme Hammel (2020), atuou na formação de gerações de musicólogos e compositores e é considerado o “pai” da musicologia.¹²³

Outros dois professores que contribuíram para a formação de Leuchter foram Robert Lach (1874-1958) e Wilhelm Fischer (1886-1962), e ambos também passaram pelas mãos de Guido Adler. Robert Lach tornou-se professor da Universidade de Viena em 1920, e sobre ele Pamela Potter observa: “a importância de Lach foi como etnomusicólogo que, com uma abordagem ampla e sistemática, tentou explicar a gênese da música do homem em termos biológicos, fisiológicos e psicológicos” (Potter,

123 Conforme resume Castagna (2008, p. 7), “resultado da reunião de várias atividades ligadas ao estudo teórico da música a partir do século XVII, apesar de raízes que remontam à Antiguidade, a musicologia surgiu como o estudo científico ou acadêmico da música, particularmente no âmbito do positivismo de Auguste Comte (1798-1857), diferenciando-se, assim, da abordagem da música dependente da prática artística. Foi somente a partir de uma proposta de Friedrich Chrysander em 1863, que a musicologia começou a ser tratada como método científico, em igualdade com outras disciplinas científicas. Em 1885, Guido Adler codificou os ramos da musicologia, tabulando sua essência, seus métodos e propondo sua divisão em musicologia histórica e musicologia sistemática”. Sobre o papel de Adler na definição dos ramos da disciplina, continua Castagna (2008, p. 14), “no campo histórico, Adler compreendeu a abordagem da história da música a partir de povos, regiões, escolas e compositores, incluindo atividades como a paleografia musical, o estudo do que denominou ‘categorias históricas básicas’ (agrupamento de formas musicais) e o estudo das leis usadas nas composições de cada época, registradas pelos teóricos e manifestadas na prática musical. No campo sistemático, Adler compreendeu a tabulação das leis dominantes, aplicadas às várias ramificações da musicologia, incluindo a investigação e justificação de tais leis nas manifestações harmônicas, rítmicas e melódicas, a estética e a psicologia da música, a educação musical e a musicologia na acepção francesa (*Musicologie*), esta entendida enquanto a investigação e estudo comparativo em etnografia e folclore. Para Adler, a musicologia histórica agrupa as disciplinas de caráter histórico, ou que estudam o desenvolvimento da música no curso do tempo (visão diacrônica), enquanto a musicologia sistemática reúne as disciplinas de caráter não-histórico, ou seja, as que examinam a música como um fenômeno entre fenômenos comparáveis (visão sincrônica). Embora outras categorias tenham sido posteriormente introduzidas e a musicologia sistemática tenha se voltado, na segunda metade do século XX, para a investigação da natureza e propriedades da música enquanto fenômeno principalmente acústico, fisiológico, psicológico e sociológico, a estrutura da divisão dessas categorias tem se mantido até o presente.”

2001).¹²⁴ Wilhelm Fischer começou a lecionar na Universidade de Viena em 1919, e sobre ele, Dietz (2001) destaca sua carreira em outras cidades e centros musicais, e que ganhou reputação internacional através dos trabalhos *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils* (Sobre a história do desenvolvimento do estilo clássico vienense) de 1915, e *Geschichte der Instrumentalmusik 1450 bis 1880* (História da música instrumental de 1450 a 1880), lançado em 1924. Fischer destacou-se também por sua pesquisa sobre Mozart desenvolvida no *Zentralinstitut für Mozartforschung* (Instituto Central para Pesquisa de Mozart), do qual foi presidente durante o ano 1951.

Tais nomes estão, direta ou indiretamente, ligados à formação humanística de Leuchter, e Corrado (2018) nos informa sobre mais alguns de seus professores: Karl Bühler (1879-1963), Heinrich Gomperz (1873-1942), Robert Reininger (1869- 1955) e Moritz Schlick (1882-1936). Bühler, tido como “eminente psicólogo” (Motte-Haber, 2001) alemão, que também atuava no campo da filosofia, linguística e psiquiatria. Gomperz, filósofo austríaco de tendência positivista. Reininger, filósofo austríaco de tradição kantiana. Schlick, considerado um nome importante no positivismo lógico do círculo vienense.

Com a conclusão de seu doutorado, Erwin Leuchter ingressou no *Neuen Wiener konservatorium* (Novo conservatório de Viena), onde estudou composição e regência, tendo entre seus professores os vienenses Egon Lustgarten (1887-1961) e Rudolf Nilius (1883-1962). Egon Lustgarten ministrava aulas de teoria musical no Novo Conservatório. Foi compositor, maestro, musicólogo e educador, e se exilou nos Estados Unidos da América em 1938 (Exilarte, 2022). Rudolf Nilius, por sua vez, era encarregado da formação dos “*Kapellmeister*”. Inicialmente violoncelista em orquestras (Wagner-Trenkwitz, 2017), se tornou maestro, compositor e professor de regência.

124

“Lach’s importance was as an ethnomusicologist who, with a broad, systematic approach, attempted to explain the genesis of man’s music in biological, physiological and psychological terms” (Potter, 2001).

ATÉ MAIS À VIENA E OLÁ AONDE? SOBRE TRABALHOS, AFLIÇÕES, ROMANCES E EMIGRAÇÃO DE LEUCHTER

Após a etapa de formação, entre aproximadamente as três primeiras décadas do século XX, Erwin Leuchter atuou como professor, maestro de orquestra e de corais e no funcionalismo público vienense. Daquela nota biográfica que, como vimos anteriormente, encontra-se na orelha de seu livro sobre a sinfonia, chega a nós que, em 1930, Leuchter “foi nomeado Secretário do Conselho de Educação Musical Popular, cargo que ocupou por quatro anos. Em 1931 e 1932 foi nomeado diretor dos festivais no Estádio de Viena e professor de música na Escola Popular Superior da mesma cidade” (Leuchter, 1943).¹²⁵ Richter-Ibáñez e Glocer (2018), no *Lexikon verfolgt Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit* (Léxico de músicos perseguidos no período nazista), registram que Leuchter também atuou em outros corais, dentre os quais o *Jugendchor Ottakring* (Coro Juvenil Ottakring), a *Arbeiter-SängerBund Favoriten* (Associação dos melhores cantores operários) e no *Landstraße* e *Volkshochschule Volksheim* (Centro de educação do povo).¹²⁶

Em seu registro sobre a produção de maestros austro-alemães na Argentina a partir da década de 1930, Corrado (2018) afirma que, em Viena, Leuchter estava associado ao movimento musical operário, articulado pela Social-Democracia Austríaca, que promovia concertos sinfônicos dos operários, que, como registra Henck, foram “conduzidos principalmente por [Anton] Webern na década de 1930” (Henck, 2019).¹²⁷ Leuchter foi assistente de Webern em diversos desses concertos e, como registram Richter-Ibáñez e Glocer (2018), regeu pelo menos três concertos sinfônicos de operários no *Wiener Konzerthaus*, nos anos 1930, 1931 e 1934. No programa dos concertos,

125 “En 1930 fué designado Secretario de la junta de Educación musical popular, cargo que desempeñó durante cuatro años. En 1931 y 1932 fué designado director de los Festivales em el Estadio de Viena y profesor de música en la Escuela Popular Superior de esa misma ciudad” (Leuchter, 1943).

126 *Volkshochschule Volksheim*: *Volkshochschule* foi uma instituição de ensino superior popular, uma espécie de universidade popular. Já *Volksheim* era um centro cultural, administrativo e recreativo de associações e partidos operários.

127 Sobre a participação de Webern nesse movimento musical, cf. Puffett (2001).

nos anos de 1930 e 1931, havia obras de Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Peter Tchaikovsky, assim como obras contemporâneas, produzidas pelos compositores Anton Webern, Rudolph Réti, Darius Milhaud e Kurt Weill.¹²⁸ Ao mesmo tempo em que desenvolvia funções como regente em apresentações associadas ao movimento operário, Leuchter também atuou como compositor politicamente engajado. Com Franz Leo Human, escreveu música para a peça *Das Große Festspiel* (O grande festival), escrita por Robert Ehrenzweig e apresentada em julho de 1931 num evento público de grandes proporções, no estádio de Viena, para a abertura da 2ª *Arbeiter-Olympiade* (2ª Olimpíada dos Trabalhadores).

No concerto de 11 de fevereiro de 1934, o último de uma série iniciada em 1905, participaram os coros *Landstrasse* e *Favoriten*, bem como a *Wiener Symphoniker*, e o programa incluiu obras de Gottfried Heinrich Stölzel, Arthur Honegger, Paul Amadeus Pisk, Hanns Eisler, J. S. Bach e Milhaud. Esse concerto se destaca pelo momento histórico: 11 de fevereiro, um dia antes da publicação do decreto que proibiu qualquer atividade relacionada ao *Sozialdemokratischen Partei* (Partido Social-Democrata). Esse decreto foi um dos estopins para os confrontos que ocorreram entre 12 e 16 do mesmo mês, envolvendo movimentos sociais-democratas e comunistas e as forças conservadoras-fascistas do governo. Tais confrontos, conhecidos como Guerra Civil Austríaca ou Revolta de Fevereiro, deixaram mais de trezentos mortos e essas datas são atualmente consideradas significativas no processo de consolidação de um governo fascista e autoritário na Áustria (Figura 3). A partir da proibição de manifestações políticas em 1934, os sociais-democratas e seus apoiadores sofreram perseguições pelos próximos onze anos. A pesquisadora Anita Mayer-Hirzberger, em seu trabalho intitulado *Zur Auswanderung „linker“ Musiker in der Zeit des österreichischen Ständestaates* (Sobre a emigração de músicos de “esquerda” durante o tempo do estado corporativo austríaco), destaca impactos de tais acontecimentos no ambiente musical vienense:

Com a proibição do partido, todas as instituições culturais relacionadas, desde a educação popular e bibliotecas aos corais e orquestras operárias, foram banidas. O trabalho da agência

128

Sobre Kurt Weill, compositor engajado que musicou diversas peças teatrais de Bertolt Brecht, cf. Robinson e Drew (2001).

de arte social-democrata, mas também a continuação da implementação dos concertos sinfônicos dos trabalhadores, que já haviam se tornado uma tradição naquela época, tornaram-se impossíveis. O decreto sobre a regularização de bens destinou-se às associações musicais de forma que as partituras e os instrumentos encontrados foram confiscados (Mayer-Hirzberger, 2013, p. 121).¹²⁹

Figura 3 – Soldados das Forças Armadas Austríacas em frente à Ópera Estatal em Viena, em fevereiro de 1934



Fonte: Bundesarchiv (2021).

Antes do decreto de 12 de fevereiro de 1934, outras decisões marcaram a história austríaca do período e, consequentemente, direta ou indiretamente, afetaram a vida de jovens músicos como Leuchter: dois partidos políticos foram proibidos em 1933, o Partido Comunista em 26 de maio,

129 "Mit der Partei waren alle damit im Zusammenhang stehenden Kultureinrichtungen von der Volksbildung über Büchereien bis zu den Arbeiterchören und Arbeiterorchestern verboten worden. Die Arbeit der sozialdemokratischen Kunststelle, aber auch eine weitere Durchführung der damals bereits zur Tradition gewordenen Arbeiter-Sinfonie-Konzerte, war unmöglich geworden. Die Verordnung zur Regelung der Vermögenswerte bedeutete für die musikalischen Vereine, daß das vorgefundene Notenmaterial und die Instrumente beschlagnahmt wurden" (Mayer-Hirzberger, 2013, p. 121).

e o Partido Nacional-Socialista em 19 de junho. Assim, cada vez mais, apoiar certos movimentos, expressar opiniões através da arte e possuir traços hereditários percebidos como judeus, tornava-se um risco à vida:

Para pessoas “políticas” na Áustria, tornou-se particularmente delicado. Desde a eliminação do parlamento em março de 1933, tornou-se cada vez mais claro que o chanceler Engelbert Dollfuss queria substituir a democracia de base partidária por um sistema estatal corporativo sob liderança autoritária. Na época em que a constituição corporativa foi introduzida oficialmente, em 1º de maio de 1934, já havia uma série de novas leis que tornavam mais fácil tomar medidas contra cidadãos “politicamente problemáticos” (Mayer-Hirzberger, 2013, p. 119).¹³⁰

Após a proibição do Partido Social-Democrata, Leuchter se viu desempregado, pois seus vínculos profissionais estavam ligados a esses movimentos “politicamente problemáticos”. Em paralelo, a situação econômica da Áustria não estava fácil: “O desemprego, como resultado da crise econômica global, havia chegado ao pico de 770.000 pessoas – 38,5% de todos os empregados – no final de 1934” (Mayer-Hirzberger, 2013, p. 118). Em novembro desse mesmo ano, Leuchter contatou o *Emergency Rescue Committee in New York* (Comitê de resgate emergencial em Nova York), que tinha o propósito de “ajudar acadêmicos europeus que fugiram de suas casas por motivos religiosos ou políticos” (Mayer-Hirzberger, 2013, p. 122).¹³¹ Desse contato com o comitê em Nova York ficou registrado que “a última posição que [Leuchter] ocupou foi a de diretor musical do movimento cultural da classe trabalhadora do Partido Social-Democrata Austríaco”. Considerando que esse contato ocorreu em novembro de 1934, e seu último trabalho público ocorreu em fevereiro desse ano, pode-se ter uma noção de como esses acontecimentos culturais, políticos e econômicos, afetaram a vida de Leuchter.

130 “Für „Politische“ war es in Österreich mittlerweile besonders heikel geworden. Seit der Ausschaltung des Parlaments im März 1933 wurde immer deutlicher, daß der Kanzler Engelbert Dollfuß die auf dem Parteiwesen funktionierende Demokratie durch ein ständestaatliches System unter autoritärer Führung ablösen wollte. Bis zur offiziellen Einführung der ständestaatlichen Verfassung am 1. Mai 1934 gab es bereits eine Reihe von neuen Verordnungen, die ein Vorgehen gegen „politisch problematische“ Staatsbürger erleichterten” (Mayer-Hirzberger, 2013, p. 119).

131 Die katastrophale wirtschaftliche Lage zu Beginn der Dreißigerjahre verschlimmerte die Situation zusätzlich. Die Arbeitslosigkeit als Folge der Weltwirtschaftskrise hatte zu Ende des Jahres 1934 mit 770.000 Menschen – 38,5% aller Arbeitnehmer – ihren Höhepunkt erreicht (Mayer-Hirzberger, 2013, p. 118).

A reação nacional e internacional ao decreto que extinguiu o Partido Social-Democrata na Áustria não foi positiva. Com isso, em meses seguintes, os governantes do estado corporativista procuraram reativar, vagarosamente e com cautela, alguns setores culturais que haviam sido desligados. Nesse processo, os cargos principais foram ocupados por personagens alinhados aos governantes, enquanto, para a atuação artística, foram convidados apenas profissionais considerados “menos problemáticos”. Leuchter, ao que tudo indica, teve que se adaptar:

Outras pessoas, que foram obviamente classificadas como menos problemáticas, continuaram a receber compromissos: [...] Erwin Leuchter foi encarregado da gestão do coro Volkshochschule Volksheim até o ano letivo de 1936/37, assumiu as atividades como bandolinista e regente de orquestra e se apresentou no concerto de música austríaca gratuito em 1934 por ocasião do Dia da Música. Em comparação com a época anterior a 1934, no entanto, Leuchter supervisionou menos eventos (Mayer-Hirzberger, 2013, p. 124-125).¹³²

A história de como músicos austro-alemães decidiram mudar-se para a Argentina, na década de 1930, passa por esse contexto complexo. Segundo Mayer-Hirzberger, “muitos músicos austríacos emigraram”, para diversas localidades do globo, “antes de a Áustria ser anexada à Alemanha [em 1938, anexação que ficou conhecida como *Anschluss*] especialmente se esses músicos [...] fossem judeus, pertencessem ao campo político de ‘esquerda’ e fossem associados ao círculo musical de Arnold Schoenberg” (Mayer-Hirzberger, 2013, p. 117).¹³³ Do contato de Leuchter com o Comitê de resgate emergencial em Nova York, também ficou registrado que o maestro “não foi exigente quanto aos países de imigração. Sua preferência era a Rússia (áreas do sul), Palestina,

132 “Andere, offensichtlich als weniger problematisch eingestufte Menschen erhielten auch weiterhin Engagements: Erwin Leuchter war durchgehend bis zum Schuljahr 1936/37 mit der Leitung des Chores der Volkshochschule Volksheim betraut, übernahm Übungen für Mandolinenspiel und Orchester und wird 1934 beim Freikonzert Österreichischer Musik anlässlich des Tages der Musik angeführt. Im Vergleich zur Zeit vor 1934 betreute Leuchter allerdings weniger Veranstaltungen” (Mayer-Hirzberger, 2013, p. 124).

133 “Gab es viele österreichische Musiker, die bereits vor dem Anschluss Österreichs an Deutschland emigrierten, vor allem wenn sie Juden waren, dem „linken“ politischen Lager angehörten und dem musikalischen Kreis um Arnold Schönberg zugeordnet wurden” (Mayer-Hirzberger, 2013, p. 117).

Inglaterra ou França, mas ele não fez objeções, mais tarde, por ter que se exilar na América do Sul. Ele apenas não queria os trópicos por razões climáticas" (Mayer-Hirzberger, 2013, p. 122).

Em 1936, Leuchter estava envolvido amorosamente com Rita Kurzmänn (1900-1942), cujo nome de nascença era Henriette Rita Pollak, que se destacava como pianista, professora e musicóloga (Figura 4). Rita nasceu em Viena, no dia 04 de fevereiro de 1900. Na pesquisa biográfica intitulada *Rita Kurzmänn-Leuchter: eine österreichische Emigrantin aus dem Kreis der Zweiten Wiener Schule* (Rita Kurzmänn-Leuchter: uma emigrante austríaca do círculo da Segunda Escola Vienense), Henck (2019) conta que Rita Kurzmänn se formou na Universidade de Viena, onde cursou três semestres de química e física, se especializando em física, além ter estudado filosofia e música, alcançando o título de Doutora em Música. Seu orientador de doutorado foi o mesmo professor que orientou Erwin Leuchter, o influente musicólogo Guido Adler, e sua tese, *Die Modulation in den Instrumentalwerken Mozarts* (A modulação nas obras instrumentais de Mozart), foi defendida em 1923, com o seguinte comentário avaliativo de Adler:

Novos resultados foram alcançados, novos pontos de vista foram obtidos e tratados com notável acuidade. Realização independente e correção de observações incorretas na literatura existente sobre Mozart. Há grandes esperanças nas realizações futuras da autora, que devem ser de importância duradoura para a musicologia. Certas imperfeições serão facilmente corrigidas. Gostaria de descrever o trabalho como excelente (Adler *apud* Henck, 2019).¹³⁴

Entre outras práticas profissionais, como concertos regionais e turnês internacionais por países como Inglaterra, Espanha e Estados Unidos, Rita Kurzmänn lecionou piano no Novo Conservatório de Viena entre os anos de 1927 e 1936. Não se sabe ao certo em que ano Leuchter estudou no mesmo conservatório, mas considera-se que o ingresso ocorreu logo

134 "Neue Resultate sind erzielt, neue Gesichtspunkte gewonnen und mit bemerkenswerter Schärfe behandelt. Selbständige Ausführung und Korrektur unrichtiger Beobachtungen in der bestehenden Mozart-Literatur. Es knüpfen sich schöne Hoffnungen an die weiteren Leistungen der Verfasserin, die für die Wissenschaft von dauernder Bedeutung sein dürften. Es werden dann auch gewisse Unebenheiten leicht behoben werden. Ich möchte die Arbeit als vorzüglich bezeichnen" (Henck, 2019).

após a conclusão de seu doutorado, em 1926. Outras circunstâncias em que Rita Kurzmann e Erwin Leuchter provavelmente conviveram foram os concertos de 1931 e 1934, já citados acima, pois, nesses anos, "Rita Kurzmann participou de dois Concertos Sinfônicos dos Trabalhadores de Viena, que durante esse tempo foram regidos principalmente por [Anton] Webern e ocasionalmente por Erwin Leuchter" (Henck, 2019).¹³⁵

Figura 4 - Foto de Rita Kurzmann integrada ao álbum de retratos da celebração do Centenário de Beethoven em Viena. Março de 1927. Fotógrafo: Georg Fayer (1892-1950)



Fonte: Österreichische Nationalbibliothek (2021).

Em 1921, Rita casou-se com o médico Rudolf Kurzmann, de quem se divorciou em 1936. Rita Kurzmann foi uma figura de destaque na esfera artística e intelectual da Segunda Escola de Viena. Henck (2019) registra que, nos primeiros anos da década de 1930:

O apartamento dos Kurzmanns em Viena tornou-se um dos endereços mais importantes para os interessados em música contemporânea. Lá, [Anton] Webern deu sua famosa

135

"In den Jahren 1931 und 1934 wirkte Rita Kurzmann bei zwei Wiener Arbeiter-Symphonie-Konzerten mit, die in dieser Zeit vornehmlich von Webern, gelegentlich auch von Rita Kurzmanns späterem Ehemann Erwin Leuchter geleitet wurden" (Henck, 2019).

série de palestras de 1932 a 1938,¹³⁶ a "Verein für neue Musik" [Associação para música nova] (seção austríaca do IGNM [Internationale Gesellschaft für Neue Musik, Sociedade Internacional para Música Nova], cuja secretária era Rita Kurzmann) se reunia lá, concertos em sua casa aconteciam regularmente, as pessoas ensaiavam e se encontravam naquela residência (Henck, 2019).¹³⁷

A presença de Rita Kurzmann nessa cena musical vienense e sua competência pianística chamavam atenção, "em 1935, [Rita Kurzmann] preparou a redução para piano do Concerto para violino [*Violinkonzert: dem Andenken eines Engels* (Concerto para Violino: em memória de um anjo)] de Alban Berg [1885-1935],¹³⁸ que o compositor discutiu em detalhes com ela dois meses antes de sua morte. E, com Louis Krasner [1903-1995],¹³⁹ violinista que encomendou o concerto e foi solista na estreia, "[Rita] Kurzmann estudou essa obra no início de 1936 e executou-a – antes mesmo da estreia oficial com orquestra em Barcelona – na versão para piano, em Viena, perante convidados" (Henck, 2019).¹⁴⁰

SUMÁRIO

136 Cf. Webern (2020).

137 "In der ersten Hälfte der dreißiger Jahre wurde die Wohnung der Kurzmanns in Wien zu einer der bedeutendsten Adressen für die an zeitgenössischer Musik Interessierten. Webern hielt hier von 1932 bis 1938 seine berühmten Vortragsreihen, hier tagte der »Verein für neue Musik« (die österreichische Sektion der IGNM, deren Schriftführerin Rita Kurzmann war), hier fanden regelmäßig Hauskonzerte statt, hier probte man und begegnete einander" (Henck, 2019).

138 Esse concerto foi composto por Berg "em homenagem à filha de Alma Mahler e Walter Gropius, Manon [1916-1935]". Cf. Geiringer (1985, p. 161), Ross (2009, p. 224).

139 Cf. Steinberg (2001).

140 "Für Alban Berg fertigte Rita Kurzmann 1935 den Klavierauszug seines Violinkonzerts an, den der Komponist zwei Monate vor seinem Tode noch eingehend mit ihr besprach; und mit Louis Krasner, dem Auftraggeber und Solisten der Uraufführung, studierte Rita Kurzmann dieses Werk Anfang 1936 ein und führte es – noch vor der offiziellen Uraufführung mit Orchester in Barcelona – in der Klavierfassung mit Krasner in Wien in kleinem Kreis vor geladenen Gästen auf" (Henck, 2019).

Figura 5 – Página inicial da redução para piano realizada por Rita Kurzmann, do Concerto para violino [*Violinkonzert: dem Andenken eines Engels* (Concerto para Violino: em memória de um anjo)] de Berg

1

Konzert

Dem Andenken eines Engels

Für Louis Krasner
Komponiert 1935 · Erschienen 1936

I

Andante (♩ = 56)

Introduktion (10 Takte)

Cl., Arpa

pp

poco cresc.

p

Cl. b.

p

mp

mf

un poco rit.

molto riten.

dim.

dim., aber deutlich hervortreten

mf

mp

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 2009 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and G. Henle Verlag, München

Fonte: Edição Urtex de G. Henle Verlag.

Henck também ressalta que “a produção da redução para piano do Concerto para violino de Berg contou com a participação do compositor e é, certamente, um dos méritos duradouros de Rita Kurzman, embora, surpreendentemente, em impressões da partitura o nome dela ainda não seja mencionado¹⁴¹ até hoje.”¹⁴² Henck (2019) e Scarabino (2013, p. 25) ainda destacam que o casal Kurzman teve um papel importante para que a proposta de Krasner, de um concerto para violino, fosse apresentada a Berg (Figura 5). Rita Kurzman e Louis Krasner dividiram os palcos em diversas turnês, suas primeiras parcerias datam de 1927 e 1928, em apresentações no *Wiener Konzerthaus*.

Rita Kurzman e Erwin Leuchter viviam em relativa proximidade social, pois faziam parte dos mesmos círculos musicais em Viena: Rita Kurzman em suas atividades musicais e culturais, como brevemente descrito acima, e Leuchter regendo concertos e trabalhando temporariamente como assistente de Anton Webern. Rita Kurzman e Leuchter notificaram suas partidas de Viena para a América do Sul em 3 de junho de 1936 e, como casal, imigraram para Buenos Aires. Corrado menciona que, dos três musicólogos austro-alemães em destaque na sua pesquisa, a motivação para a emigração de Kurt Pahlen (1907-2003) foi o início da Segunda Guerra Mundial, enquanto “Erwin Leuchter e Paul-Walter Jacob [1905-1977] emigraram em consequência da perseguição nazista aos judeus” (Corrado, 2018, p. 131). Henck considera que “as razões para a emigração [de Rita Kurzman e Erwin Leuchter] provavelmente não emergiram da esfera privada, mas das mudanças políticas drásticas: a situação de muitos músicos próximos ao Partido Social-Democrata da Áustria, a gradativa associação da Áustria ao Nacional-Socialismo e as crescentes represálias

141 Entretanto, nos Comments (observações) que integram a redução para piano e violino publicada pela G. Henle Verlag (Berg, 2009, p. 56), encontra-se a seguinte informação: “Sobre esta edição, embora Berg tenha enviado a partitura completa ao editor e supervisionado a redução para piano que Rita Kurzman realizou em parte a partir da partitura completa e em parte a partir da partitura esboçada, sua morte inesperada fez com que ele não se envolvesse nem com a produção das partes nem com a impressão da partitura completa”. (Although Berg sent the full score to the publisher, and supervised the piano reduction that Rita Kurzman made partly from the full score and partly from the short score, his unexpected death meant that he was involved neither with the production of the parts nor with the printing of the full score).

142 “Die Anfertigung des Klavierauszugs von Bergs Violinkonzert unter Mitwirkung des Komponisten ist sicher eines der bleibenden Verdienste Rita Kurzmans, auch wenn erstaunlicherweise der Druck bis heute ihren Namen nicht ausweist” (Henck, 2019).

contra cidadãos judeus" (Henck, 2019).¹⁴³ Em comentário similar, Cristián Hernández Larguía (1921-2016), maestro argentino que trabalhou com Leuchter, conta que o musicólogo defendia "ideias de esquerda e, portanto, declarado antinazista, vislumbrou o *Anschluss* e em 1936 viajou para Buenos Aires" (Bertossi, 2013).¹⁴⁴

Conforme vimos, o contexto social em que a partida de Leuchter e Rita Kurzmann aconteceu envolve diversos fatores, tais como a perseguição racial, política e circunstâncias financeiras associadas a dificuldades profissionais. Pode-se também considerar razões de cunho pessoal que, certamente, influíram nessa decisão, levando em conta o fim do primeiro casamento de Rita Kurzmann, uma mulher que se destacava publicamente em seu círculo social e profissional. E como consideram Richter-Ibáñez e Glocer, ao partirem para o exílio, o casal "antecipou a perseguição pelos nacional-socialistas, que os teria afetado por razões políticas e raciais" (Richter-Ibáñez e Glocer, 2018).¹⁴⁵ De qualquer maneira, daí em diante, a vida do casal se passou na Argentina.

ERWIN LEUCHTER E RITA KURZMANN-LEUCHTER: VIDA E TRABALHO EM BUENOS AIRES

Não se sabe ao certo a data em que Erwin Leuchter e Rita Kurzmann chegaram à Argentina. Em carta destinada ao violinista Louis Krasner,

- 143 "Die Gründe für die Emigration dürften mit einiger Sicherheit nicht im privaten Bereich gelegen haben, sondern in den drastischen politischen Veränderungen: in der Notlage vieler Musiker, die der sozialdemokratischen Partei Österreichs nahe standen, der immer stärker werdenden Hinwendung Österreichs zum Nationalsozialismus sowie in den zunehmenden Repressalien gegen jüdische Mitbürger" (Henck, 2019).
- 144 "De ideas de izquierda y, por lo tanto declarado antinazi, vislumbro el Anschluss y en 1936 viajó a Buenos Aires" (Bertossi, 2013).
- 145 "Die Abmeldung von Wien nach Südamerika erfolgte am 3. Juni 1936. Mit dem freiwilligen Gang ins Exil kam Leuchter einer Verfolgung durch die Nationalsozialisten zuvor, von der er aus politischen und rassischen Gründen betroffen gewesen wäre" (Richter-Ibáñez e Glocer, 2018).

assinada em 12 de julho de 1936, Rudolf Kurzmann comenta que estava trocando cartas com sua ex-esposa e que uma dessas cartas havia sido enviada no dia anterior. Kurzmann escreve a Krasner, como lembra Henck (2019), que Rita parecia escrever com alegria, que estava trabalhando num concerto e numa participação em rádio, e que havia novas perspectivas profissionais para ela e Leuchter na Argentina.

Por carta, Rita também comunicava a situação do casal a outros amigos próximos, entre esses Rudolf Kolisch (1896-1978) e os acima citados Louis Krasner e Anton Webern. Em carta de 19 de março de 1937 destinada ao amigo violinista Rudolf Kolisch (Figura 6), Rita dá notícias sobre aquilo que estavam vivenciando na Argentina. Se queixa do clima, da falta de comprometimento das pessoas e manifesta o desejo do casal em seguir viagem:

Tivemos um verão bastante ruim, que passamos em Buenos Aires apesar das temperaturas muitas vezes insuportáveis, e tivemos muitas experiências ruins e decepções de natureza profissional com as pessoas daqui. Os argentinos prometem irresponsável e incondicionalmente o azul do céu com 200% de certeza e depois, logo que uma coisa se torna realidade, deixam simplesmente que tudo se esvaia em nada, como se nada tivesse acontecido, sem que depois seja possível pegar estas pessoas mentirosas; ou seja, eles afirmam que não são mentirosos, são tão educados que não podem dizer "Não!" [...] Não são necessários todos os dedos de uma mão para contar as pessoas com que poderíamos contar, que são a nosso ver "normais", das muitas pessoas que conhecemos aqui. Ficamos tão tristes quando chegamos a esta conclusão que, principalmente Leuchter, tinha um desejo muito forte de se mudar para os EUA. [...] Naquele país, conseguiríamos encontrar uma forma de viver. [...] Neste país [Argentina] você só pode perseguir um propósito, ganhar muito dinheiro para depois poder se livrar desta parte do mundo o mais rapidamente possível – mas mesmo isso não é tão fácil, especialmente na minha profissão e especialmente se ainda não tiver se adaptado a toda

a leviandade e descaramento da “conduta empresarial” comum aqui (Kurzmann *apud* Henck, 2019).¹⁴⁶

Nessa carta percebe-se o incomodo e o descontentamento de Rita. As novas perspectivas e muitas promessas resultavam, na maioria das vezes, apenas em palavras vazias. Comentando essa carta, Henck destaca que “a única coisa que ela [Rita] menciona sobre si mesma é que tem novos alunos para o início da temporada” e, sobre Leuchter, comunica que o regente estava ocupado “em parte com seus coros, que estão crescendo em tamanho, e em parte com a Orquestra do Teatro Colón. Ele também estava em contato com Lima (Peru)” (Henck, 2019).¹⁴⁷ Entre esses sinais de que o casal estava encontrando dificuldades em se adaptar na Argentina, de que estavam procurando outros trabalhos em outros locais, nessa mesma carta Rita demonstra que conhecia e se correspondia com Fred Zinnemann. Trata-se de um diretor de cinema austro-húngaro que imigrou para os Estados Unidos em 1929, Zinnemann se tornou conhecido na “terra dos sonhos”, Hollywood, foi premiado com o Oscar em quatro oportunidades e recebeu premiações em diversos festivais. Outro registro sobre os planos de uma desejada mudança para os Estados Unidos da América se lê na frase final da carta a Kolisch, escrita por Leuchter: “atenciosamente e até logo, se possível nos EUA!! Erwin Leuchter” (Henck, 2019).¹⁴⁸ Entretanto, Leuchter e Rita Kurzmann fixaram residência na Argentina. Há pelo menos um registro

146 “Wir haben einen recht schlimmen Sommer hinter uns, den wir trotz aller, oft unerträglicher Temperaturen in Buenos Aires verbringen mussten, und wir haben viel schlechte Erfahrungen und Enttäuschungen beruflicher Natur mit den Menschen hier gemacht. Die Argentinier versprechen verantwortungslos und hemmungslos das Blaue vom Himmel mit 200% Gewißheit und lassen dann, sobald eine Sache zur Realisierung kommen soll, das Ganze einfach schamlos im Sand verlaufen, als ob nie etwas gewesen wäre, ohne, daß man diese aalglatten verlogenen Menschen dann packen könnte; d. h. sie behaupten, sie sind nicht verlogen, sie seien nur so höflich, daß sie nicht “Nein” sagen könnten. [...] Die Finger einer Hand sind zuviel, um von den vielen Menschen, die wir unterdessen hier kennen gelernt haben, die halbwegs brauchbaren und in unserem Sinn „Normalen“ zu zählen. Wir waren so unglücklich, als wir zu diesen Erkenntnissen kamen, daß, besonders Leuchter, den sehr starken Wunsch hatte[,] nach U.S. zu übersiedeln. [...] In diesem Land [Argentinien] kann man nur einen Zweck verfolgen, nämlich viel Geld zu verdienen, um sich dann möglichst oft von diesem Erdteil loskaufen zu können – aber auch das ist nicht so einfach, besonders in meinem Beruf und besonders nicht, wenn man noch nicht die ganze Niedertracht und Schamlosigkeit der hier üblichen „Geschäftsgebarung“[sic] angenommen hat” (Henck, 2019).

147 “Von sich selbst erwähnt sie einzig, dass sie jetzt zu Saisonbeginn neue Schüler habe; Leuchter arbeite teils mit seinen an Umfang wachsenden Chören, teils mit dem Teatro-Colón-Orchester. Auch mit Lima (Peru) stehe er” (Henck, 2019).

148 “Sehr herzliche Grüsse und auf Wiedersehn, möglichst in U.S.!! Erwin Leuchter”.

de viagem em turnê para fora “dessa parte do mundo”, que ocorreu quando, “em 1938, [Rita] Kurzmann voltou à Europa para uma turnê e deu um concerto em Viena exclusivamente com música argentina” (Henck, 2019).¹⁴⁹

Figura 6 – Rudolf Kolisch (1896-1978), em 1941



Fonte: Foto por Robert Haas (1898-1997).

Sobre a separação de Rita como um dos fatores que influíram na mudança para a Argentina, há uma passagem da mesma carta escrita para Kolisch, em que Rita conta que Anton Webern, em cartas, escrevia de maneira “deliciosamente ingênua” sobre seu “marido”, Rudolf Kurzmann, em Viena. Para Rita, aparentemente, Webern não queria acreditar na separação. Richter-Ibáñez e Glocher (2018) afirmam que o casamento de Erwin Leuchter e Rita Kurzmann foi realizada logo após a chegada do casal na Argentina. E Henck supõem possíveis datas e lugares em que o casamento poderia ter se dado, citando passagens da carta a Kolisch, diz que:

Quando e onde exatamente [Rita] Kurzmann e Leuchter se casaram não é, por enquanto, conhecido. No entanto, os registros das autoridades em Viena não contêm qualquer indicação de que o casamento tenha sido celebrado ainda lá. Além disso, um casamento oficial em Viena seria difícil de conciliar com a “ingenuidade” de Webern, da qual fala Rita Kurzmann em sua carta

149

“1938 kehrte Kurzmann für eine Tournee nach Europa zurück und gab in Wien ein Konzert ausschließlich mit argentinischer Musik” (Henck, 2019).

a Kolisch, e o simples fato de ela “ter explicado exatamente a situação” a Webern antes da sua partida sugere que um casamento com Leuchter não aconteceu imediatamente após o divórcio.

Nem a carta a Kolisch [19 de março de 1937], como um todo, dá necessariamente a impressão de que o casamento já havia sido celebrado quando foi escrita, o assunto nem sequer é tocado. [Rita] Kurzmann usa a forma “nós” com mais frequência, mas de resto fala sempre apenas de “Leuchter”, não do seu marido, e nunca menciona seu primeiro nome. [...] No entanto, a primeira publicação de [Rita] Kurzmann em Buenos Aires, em 1939, (*El Primer Paso del Pianista Argentino*) tem o duplo nome Kurzmann-Leuchter, de modo que o casamento pode ser datado, no mínimo, da segunda metade de 1936 ou, no máximo, de 1939 (Henck, 2019).¹⁵⁰

A pesquisa proposta por Henck foi realizada, principalmente, nos primeiros anos da década de 2000. Após a publicação on-line, o pesquisador recebeu alguns comentários e adicionou informações em notas de rodapé. Em uma dessas notas, Henck compartilha uma interpretação, sobre a possível data do casamento de Rita e Erwin, que recebeu por e-mail em 2016. Nessa correspondência, a doutora Claudia Zenck, professora da *Universität Hamburg*, cita uma carta de Josefa Rosanska-Kolisch (1904-1986) a seu marido Rudolf Kolisch, datada de 26 de setembro de 1936, em que o nome de Rita está grafado como Rita Leuchter. Para Zenck, essa informação torna evidente que a união do casal já havia sido oficializada, ao menos, na data dessa carta.

150 “Wann und wo genau Kurzmann und Leuchter heirateten, ist vorerst nicht bekannt. Die Unterlagen der Behörden in Wien enthalten jedoch keinen Hinweis darauf, dass die Ehe noch dort geschlossen wurde. Eine offizielle Eheschließung in Wien wäre zudem schwer in Einklang zu bringen mit Weberns »Naivität«, von der Rita Kurzmann in ihrem Brief an Kolisch spricht, und allein die Tatsache, dass sie Webern vor ihrer Abreise »genau die Situation erklärt habe«, lässt vermuten, dass eine Heirat mit Leuchter nicht unmittelbar nach ihrer Scheidung stattfand. Auch erweckt der Brief an Kolisch insgesamt nicht unbedingt den Eindruck, als ob zur Zeit seiner Entstehung die Ehe bereits geschlossen gewesen sei, und das Thema wird auch nicht ansatzweise gestreift. Kurzmann benutzt zwar häufiger die Form »wir«, spricht aber sonst stets nur von »Leuchter«, nicht etwa von ihrem Mann, und nennt auch nie seinen Vornamen. Gleichwohl sind hierfür auch andere Erklärungen denkbar. Bereits Kurzmanns erste Veröffentlichung in Buenos Aires im Jahre 1939 (*El Primer Paso del Pianista Argentino*) trägt allerdings den Doppelnamen Kurzmann-Leuchter, so dass die Heirat frühestens auf das zweite Halbjahr 1936 und spätestens auf 1939 anzusetzen ist” (Henck, 2019).

Entretanto, atualizando tais dados com as ferramentas de busca agora disponíveis, foi possível localizar um edital de casamento (Figura 7) publicado no *Diario Oficial de La Republica Oriental del Uruguay*, em Montevideo, em 27 de julho de 1936, página 565 – C. Esse edital registra publicamente que Leuchter e Rita estavam domiciliados em Jujuy, uma rua da cidade de Montevideu, e pretendiam se casar naqueles dias.

Figura 7 – Recorte do Diario Oficial do Uruguai noticiando, em Julho de 1936, o matrimônio de Leuchter e Rita Kurzmann

Julio 27 de 1936

DIARIO OFICIAL

En Montevideo y el día 16 del mes de Julio del año 1936, a las 11 horas. A petición de los interesados hago saber: Que han proyectado unirse en matrimonio don ERWIN LEUCHTER, de 33 años, soltero, músico, alemán, domiciliado en Jujuy 2719, y doña RITA KURZMANN, de 36 años, soltera, austríaca, domiciliada en Jujuy 2719. En fe de lo cual intimo a los que supieren algun impedimento para el matrimonio proyectado lo denuncien por escrito ante esta Oficina haciendo conocer las causas. Y lo firmo para que sea fijado en la puerta de esta Oficina y publicado en el "Diario Oficial" por espacio de ocho días como lo manda la ley. — Eduardo Macchiavello, Oficial del Estado Civil. \$2.00 2992-v.jl.28.

Fonte: Henck (2019)

Nos anos 1940 e 1941, foram trocadas ao menos treze cartas entre Rita Kurzmann-Leuchter e o etnomusicólogo Curt Lange (1903–1997).¹⁵¹ Algumas dessas cartas se encontram no Acervo Curt Lange da Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte. Como observa Henck, o conteúdo dessas cartas envolve, basicamente, “pedidos de material para as publicações educacionais musicais que ela [Rita] preparava,

bem como questões relacionadas à sua distribuição" (Henck, 2019),¹⁵² principalmente no Uruguai. Em carta de 30 de junho de 1941, Rita pergunta a Lange se ele poderia enviar materiais do Brasil, músicas folclóricas, canções infantis ou danças brasileiras.

Como sugerem as cartas trocadas entre Rita Kurzmann-Leuchter e Curt Lange, os principais trabalhos de Rita nesses anos foram a atividade docente e a elaboração de livros didáticos. Em 1939, foi lançado pela Ricordi Americana o volume *El primer paso del pianista argentino: rondas, canciones y danzas populares arregladas para la enseñanza primaria* (O primeiro passo do pianista argentino: rondós, canções e danças populares organizadas para a educação primária).¹⁵³ Esse *El primer paso* deu início a parceria comercial entre Rita e a Ricordi Americana, parceria que resultou na publicação de mais seis obras da autora: em 1941, Rita lançou *Canciones de Navidad: recopiladas, armonizadas y transcriptas en arreglos faciles para piano a 2 manos*; em 1942, em conjunto com Ljerko Spiller (1908-2008), violinista croata que, nas vésperas da Segunda Guerra Mundial, mudou-se para a Argentina, Rita lançou *El pequeño violinista: rondas, canciones y danzas populares argentinas arregladas para la enseñanza primaria para violín con acompañamiento de otro violín o de piano*; em 1943, o volume póstumo *Canciones infantiles europeas recopiladas y arregladas para la enseñanza primaria del piano*, traz textos originais e versões em castelhano em traduções de S. M. Castelnuevo. Em algumas publicações de Rita as datas de edição não puderam ser localizadas precisamente, são elas: *12 Lieder selectos, para una voz con acompañamiento de piano*; *Enseñanza Elemental del Piano*; e *15 Lieder. Para una voz con acompañamiento de piano*. O livro *12 Lieder* reúne composições de Robert Schumann e traz textos originais alemães com tradução para o espanhol realizada por E. A. Grunauer Herrera e, possivelmente, seu lançamento ocorreu em 1943. *Enseñanza Elemental* recebeu nova versão

152 "Inhaltlich betreffen Kurzmann-Leuchters Briefe zumeist Bitten um Material für die von ihr vorbereiteten musikpädagogischen Publikationen sowie Fragen, die mit deren Verbreitung zusammenhängen" (Henck, 2019).

153 "Fundada em 1808 na cidade de Milão por Giovanni Ricordi, a Casa Ricordi tem hoje seu nome mundialmente reconhecido pelas mais belas edições das Óperas Italianas. [...] Já não como empresa familiar, mas como uma empresa centenária de história e tradição, com sua direção confiada a executivos que já não pertenciam a família, a Ricordi chega a América do Sul abrindo sua filial em Buenos Aires [em 1924]" (Ricordi, 2007). Hoje, em 2021, a editora Ricordi passou a se chamar Melos Ediciones Musicales, e é uma empresa argentina.

em 2020, lançada pela editora Melos. E o volume *15 Lieder*, com composições de Franz Schubert, foi possivelmente publicado na década de 1960.

No início dos anos de 1940, a situação do casal Erwin Leuchter e Rita Kurzmann-Leuchter parecia estável. O compositor e maestro Michael Gielen, que estudou primeiramente com Rita e, após a morte de sua professora, passou a ter aulas com Leuchter, relata que, “no início de fevereiro de 1940, os Leuchter estavam indo muito bem, pelo menos materialmente. Nessa altura viviam num espaçoso apartamento de quatro quartos na *Calle Charcas*, uma rua situada no centro da bela parte norte da cidade [Buenos Aires], a apenas um quarteirão da [Avenida] *Santa Fe*” (Henck, 2019).¹⁵⁴ Contudo, Gielen acrescenta que “Rita, provavelmente, nunca foi realmente feliz na Argentina”.¹⁵⁵ Rita Kurzmann-Leuchter faleceu em Buenos Aires no dia 20 ou 21 de outubro de 1942, aos quarenta e três anos de idade, de doença cardíaca. Em carta ao violinista Louis Krasner, de 27 de janeiro de 1942, consciente de seu grave estado de saúde, Rita informa que 10% dos royalties das vendas de seus livros serão destinados aos filhos do violinista. Nessa carta, Rita fala da sua situação profissional naquele momento:

Tudo o que tenho a dizer sobre mim é que me entreguei completamente ao trabalho, com muita alegria e satisfação. Só aqui, na minha opinião, aprendi o que significa ensino e educação musical – e um grande grupo de estudantes (este ano tenho 30 alunos particulares de todos os tipos, cursos e nações) fazem o meu trabalho valer a pena (não apenas porque me pagam os honorários em dia!). Cada minuto livre que tenho pertence ao meu trabalho para a Ricordi, o que me preenche completamente. Graças a Deus,

154 Als er mit seiner Mutter und Schwester Anfang Februar 1940 in Buenos Aires eintraf, sei es den Leuchters zumindest materiell aber recht gut gegangen. Sie bewohnten damals in der Calle Charcas, einer zentral gelegenen Straße im feinen nördlichen Teil der Stadt, nur einen Block von der Santa Fé entfernt, eine geräumige 4-Zimmer-Wohnung” (Henck, 2019).

155 “Michael Gielen überliefert, dass Rita Kurzmann-Leuchter in Argentinien wohl nie recht glücklich geworden sei” (Henck, 2019).

não preciso mais levar uma vida social; a minha escrivadinha é mais produtiva (Kurzmann-Leuchter *apud* Henck, 2019).¹⁵⁶

Em Buenos Aires, Erwin e Rita trabalharam com aulas, concertos, palestras e livros. Como expressei acima, um músico que estudou com Rita Kurzmann-Leuchter e depois com Erwin Leuchter, foi Michael Gielen (1927-2019). Exilados, vindos da Polônia recém-invasa, a família Gielen chegou na Argentina no início de 1940 e, por indicação do pianista Eduard Steuermann (1892-1964), procuraram por Rita Kurzmann-Leuchter para que lecionasse ao jovem Michael Gielen. Após a morte de Rita, Michael continuou seus estudos de piano com Erwin, de 1942 a 1949, recebendo também lições de teoria e harmonia. As composições de Gielen seguem a estilística da segunda escola de Viena, e a musicóloga Christina Richter-Ibáñez observa que esse compositor não teve uma específica formação em “música nova [...] nem nas aulas de piano nem nas lições de teoria”, mas que “Gielen tocou peças que ele próprio tinha composto para Leuchter e recebeu conselhos dele” (Richter-Ibáñez, 2014, p. 101).¹⁵⁷ Sobre esse período em que foi aluno de Leuchter e Rita Kurzmann-Leuchter, Gielen conta:

Pude estudar música na Argentina em paz e tranquilidade, com professores maravilhosos. Tive aulas de piano pela primeira vez com [Dra.] Rita Kurzmann-Leuchter [...]. Infelizmente ela morreu em 1942 e passei a ter aulas com seu marido, Dr. Erwin Leuchter, como professor de teoria que foi decisivo não só para mim, mas para toda uma geração de jovens músicos na Argentina. Com ele, que ensinava classicamente no espírito de Schoenberg,

156 “Von mir selbst habe ich nur zu berichten, daß ich mich restlos, mit viel Freude u[nd] Befriedigung der Arbeit ergeben habe. Erst hier habe ich, meiner Meinung nach, gelernt, was Unterricht u[nd] Musikerziehung heißt – u[nd] eine große Schar von Schülern (ich halte heuer 30 Privatschüler aller Arten, Grade u[nd] auch Nationen) lohnt meine Arbeit (nicht nur indem sie die Honorare pünktlich zahlen!). Jede noch freie Minute gehört meinen Arbeiten für Ricordi, die mich ganz ausfüllen. Gesellschaftliches Leben habe ich, Gott sei Dank, nicht mehr nötig zu führen; der Schreibtisch ist produktiver” (Kurzmann-Leuchter, 1942 *apud* Henck, 2019).

157 “Durch die Empfehlung Steuermanns lernte Familie Gielen erhielt zunächst bei Rita Kurzmann-Leuchter Klavier - und ach deren Tod 1942 bei Erwin Leuchter Theorieunterricht. [...] Obwohl weder im Klaviernoch im Theorieunterricht neue Musik vorgekommen sei, habe Gielen Leuchter selbst erarbeitete Stücke vorgespielt und von ihm Rat erhalten” (Richter-Ibáñez, 2014, p. 101).

aprendemos harmonia tradicional e contraponto; nem uma palavra foi dita sobre a música nova nas aulas (Fiebig, 1997, p. 100).¹⁵⁸

Como apontado por Gielen, Leuchter (Fig. 8) foi um professor de teoria de destaque para “uma geração de jovens músicos na Argentina”. Charles Barber, escritor da biografia *Corresponding with Carlos: a biography of Carlos Kleiber*, afirma que “Leuchter foi um dos professores mais importantes da América do Sul” (Barber, 2011, p.30).¹⁵⁹ E, como podemos parcialmente acompanhar, sua herança intelectual atravessa as fronteiras argentinas, considerando que sua coleção e comentários sobre corais de J. S. Bach chegou e chega às escrivatinhas de muitos estudantes de harmonia, assim como a compilação de suas palestras reunidas no livro *Historia de la musica como reflejo de la evolucion cultural*, cujas reflexões e maneiras de ver e entender a história da música têm sido revividas em diversas pesquisas, tais como: a tese de doutorado da pesquisadora Vanda Bellard Freire, *Música e Sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao Ensino Superior de Música* (2010); a tese *El último Bach y el dodecafonismo como ideal musical: Una lectura estética y sociológica* (García, 2013); a dissertação *Música como elemento do cuidar/cuidado de enfermagem: um estudo sobre o paciente hospitalizado e sua interação com a Música* (Carvalho, 2010) e o artigo *Santo Agostinho – “DE MUSICA”*, de Rita Amato (Amato, 2008).

SUMÁRIO

158 “Musik studieren konnte ich in Argentinien in aller Ruhe, bei wunderbaren Lehrern. Klavierunterricht hatte ich zuerst bei Rita Kurzmann-Leuchter [...]. Leider starb sie bereits 1942 und ich ging zu ihrem Mann, Dr. Erwin Leuchter, als Theorielehrer, der nicht nur für mich, sondern für eine ganze Generation von jungen Musikern in Argentinien entscheidend war. Bei ihm wurde man ganz im Sinne Schönbergs klassisch unterrichtet, hat traditionell Harmonielehre und Kontrapunkt gelernt; über neue Musik wurde im Unterricht kein Wort verloren” (Henck, 2019).

159 “Leuchter was one of the most important teachers on the southern continent” (Barber, 2011, p.30).

Figura 8 – Imagem de Erwin Leuchter, data desconhecida



Fonte: Livro Trayectorias musicales judeo-argentinas (Gover de Nasatsky, Nasatsky, Weinstein, 1998, p. 151).

Outros alunos de Erwin Leuchter foram Silvano Picchi (1922-?), Eduardo Bértola (1939-1996) e Luis Jorge González (1936-2016). Silvano Picchi “estudou violino e teoria no Conservatório Nacional de Buenos Aires com (entre outros) Carlos María Ramos Mejía, Erwin Leuchter e Alberto Ginastera. Ele escreveu mais de 140 obras sinfônicas, de câmara, corais e vocais solo” (Clark, 2001).¹⁶⁰ Professor e compositor de diversas obras, Eduardo Bértola estudou composição com Leuchter em 1961 (Silva, 2014) e passou a viver no Brasil em 1975, “vindo a falecer em 20 de fevereiro de 1996, em Belo Horizonte” (Freire; Júnior, 2015, p.1). E, sobre Luis Jorge González, sabemos que:

De 1957 a 1959 e de 1963 a 1964, estudou em Buenos Aires com Erwin Leuchter, que encorajou seus estudos sobre as notas cromáticas de Wagner e Brahms. Ao mesmo tempo, Leuchter, que tinha associações tanto pessoais quanto musicais com Berg e Webern,

160

“He studied the violin and theory at the National Conservatory in Buenos Aires with (among others) Carlos María Ramos Mejía, Erwin Leuchter and Alberto Ginastera. He has written over 140 symphonic, chamber, choral and solo vocal works” (Clark, 2001).

também introduziu Gonzalez às técnicas seriais dodecafônicas (Antokoletz, 2014, p. 460).¹⁶¹

Leuchter foi professor de uma “geração de músicos”. Assim, o trabalho de encontrar registros e lembranças de alunos pode ter vida longa.¹⁶² Richter-Ibáñez e Glocer, no citado *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit* (Léxico de músicos perseguidos da era nazista) da Universidade de Hamburgo, dispõem uma lista de alguns alunos de Leuchter que se destacaram no cenário musical:

Leuchter tornou-se um valioso professor de teoria musical por meio de cursos públicos e aulas particulares. Seus alunos incluem Jaime Botana Escudero, José Luis Castiñeira de Dios, Mario Davidovsky, Claudio Di Veroli, Miguel Ángel Estrella, Julio Faingersch, Juan José García Caffi, Michael Gielen, Mauricio Kagel, Carlos Kleiber, Jorge Milchberg, Carlos López Puccio, Ariel Ramírez, Antonio Russo, Juan Schultis, Osías Wilensky, Néstor Zadoff e Juan Carlos Zorzi. Gielen dedicou suas *Variaciones para Quarteto de Cordas* (1949) a seu professor na época, entre outros, embora este o tenha afastado dos últimos desenvolvimentos da música [Música Nova] em vez de fortalecer seu envolvimento com eles (Richter-Ibáñez e Glocer, 2018).¹⁶³

Em paralelo à sua atuação em aulas particulares, palestras e concertos, Leuchter participou da formação de duas instituições musicais que atualmente estão em atividade: o *Collegium Musicum de Buenos Aires* e o *Mozarteum Argentino*. Em 1946, reunindo mais dois músicos exilados austro-germânicos (Figura 9), Guillermo Graetzer (1914-1993) convidou Ernesto

161 “1957 to 1959 and again from 1963 to 1964, Gonzdlez studied in Buenos Aires with Erwin Leuchter, who encouraged his studies of the chromatic scores of both Wagner and Brahms. At the same time, Leuchter, who had personal as well as musical associations with Berg and Webern, also introduced Gonzalez to twelve-tone-serial techniques” (Antokoletz, 2014, p. 460).

162 Ver Trayectorias musicales judeo-argentinas (Gover de Nasatsky, Nasatsky, Weinstein, 1998).

163 “Leuchter wurde durch öffentliche Kurse und Privatstunden ein geschätzter Lehrer für Musiktheorie; zu seinen Schülern zählen Jaime Botana Escudero, José Luis Castiñeira de Dios, Mario Davidovsky, Claudio Di Veroli, Miguel Ángel Estrella, Julio Faingersch, Juan José García Caffi, Michael Gielen, Mauricio Kagel, Carlos Kleiber, Jorge Milchberg, Carlos López Puccio, Ariel Ramírez, Antonio Russo, Juan Schultis, Osías Wilensky, Néstor Zadoff, und Juan Carlos Zorzi. Gielen widmete seine Variationen für Streichquartett (1949) unter anderem seinem damaligen Lehrer, wenngleich dieser ihn von den neuesten Entwicklungen der Musik eher abgehalten als die Beschäftigung damit gestärkt habe” (Richter-Ibáñez e Glocer, 2018).

Epstein (1910-1997) e Erwin Leuchter para trabalharem no *Collegium Musicum de Buenos Aires*, cabendo a Leuchter a função de um dos diretores da instituição. O *Collegium*, como consta no site da instituição, se volta à educação musical, tendo recebido mais de 100.000 alunos no decorrer de sua história. A instituição nasceu sob o seguinte lema:

O *Collegium Musicum* é um encontro gratuito de amantes da Música para se dedicarem à arte com sinceridade e sem compromissos materiais; fazer música pela Música, buscando apenas a elevação que conduza à sua melhor fruição; para destruir gradativamente a barreira que separa o artista do ouvinte, até que esse assuma um papel ativo perante a Música (Collegium Musicum De Buenos Aires, 2021).¹⁶⁴

Figura 9 - Ernesto Epstein, Erwin Leuchter e Guillermo Graetzer, respectivamente diretores e fundador do Collegium Musicum de Buenos Aires. O registro fotográfico aconteceu na comemoração do 25º aniversário do Collegium Musicum, em 1971



Fonte: Imagem gentilmente cedida por Dina Poch de Grätzer, Diretora Pedagógica da instituição.

164

"El Collegium Musicum es reunión libre de los amantes de la Música para consagrarse al arte con sinceridad y sin compromisos materiales; para hacer música por la Música misma, en procura tan sólo de la elevación que conduce a su mejor goce; para ir destruyendo poco a poco la barrera que separa al artista del oyente, hasta lograr que éste asuma un papel activo frente a la Música" (Collegium Musicum De Buenos Aires, 2021).

A outra instituição, formada em 1952, o *Mozarteum Argentino*, objetiva primeiramente “a realização de concertos de música de câmara, orquestra e coral, destinados a divulgar a obra de Wolfgang Amadeus Mozart” (Mozarteum Argentino, 2021). A instituição visa o estudo da obra de Mozart e “sua divulgação, por meio de conferências e programas de rádio, bem como a edição de partituras e pesquisas relacionadas, em solo argentino”.¹⁶⁵ No *site* é divulgado que o surgimento dessa instituição aconteceu quando um grupo de artistas, “liderados pelos professores Mariano Drago e Erwin Leuchter, o musicólogo e crítico Jorge D’Urbano, o compositor e musicólogo Juan Pedro Franze, o violinista Carlos Pessina e o compositor Carlos Suffern, apresentaram-se perante o *Mozarteum* de Salzburgo com seu projeto de fundação do *Mozarteum Argentino*”.¹⁶⁶

Informações biográficas disponíveis em Leuchter (1943), Corrado (2018), Richter-Ibáñez e Glocer (2018) relatam que, na Argentina, Leuchter esteve à frente de orquestras e corais, entre esses a Sociedade Filarmônica e a Associação de Professores de Orquestra, realizou conferências no Departamento Artístico do *Colegio Libre de Estudios Superiores*, na Direção Municipal de Cultura de Rosário, no *El Círculo* (possivelmente se referindo ao teatro da cidade de Rosário), no Instituto de Letras e Línguas Vivas de Santa Fé, no Instituto Social da Universidade Nacional do Litoral, em Santa Fé, na Universidade de Tucumán e na Sociedade Pestalozzi, entre outras instituições. Os pesquisadores informam também que Leuchter realizou publicações na revista *Pauta*, produziu programas de rádio para divulgação de música clássica e contribuiu com esforços para o desenvolvimento do canto coral. Também, em algum momento da sua jornada, Erwin se casou novamente, “se uniu a Sra. Elkeles” (Glocer, 2021, p. 20) ou, como nomeia Henck, “Carlota Leuchter” (Henck, 2019).

165 “El primer objetivo de tal empresa radicaba en la realización de conciertos de música de cámara, orquestal y coral, destinados a difundir la obra de Wolfgang Amadeus Mozart, en especial creaciones poco conocidas del maestro austriaco, o aún no estrenadas en Argentina. La propuesta contemplaba también el estudio de su obra, su divulgación, a través de conferencias y programas radiales, como así también la edición de partituras y trabajos de investigación afines, en suelo argentino” (Mozarteum Argentino, 2021).

166 “Un grupo liderado por los maestros Mariano Drago y Erwin Leuchter, el musicólogo y crítico Jorge D’Urbano, el compositor y musicólogo Juan Pedro Franze, el violinista Carlos Pessina y el compositor Carlos Suffern, presentaba ante el Mozarteum de Salzburgo su proyecto para la fundación del Mozarteum Argentino” (Mozarteum Argentino, 2021).

Em meio a tantas atividades, a produção bibliográfica de Leuchter se destaca. Ao longo de sua vida na Argentina, dos 37 aos 71 anos, Leuchter publicou treze livros. O primeiro, intitulado *La historia de la musica como reflejo de la evolución cultural*, foi publicado pela *Dirección Municipal de Cultura de Rosario*, em 1941. Esse livro é resultado de uma série de palestras de Leuchter sobre a história da música (Figura 10), conforme Rita Kurzmann-Leuchter contou a Louis Krasner em carta de 27 de janeiro de 1942:

Erwin também trabalha muito. Voltou-se quase completamente para a musicologia, – no entanto, conduziu recentemente um concerto de orquestra muito bem-sucedido – dando palestras, em ciclos privados e públicos, e como fruto do seu trabalho, foi publicado, este ano, um livro seu, 10 palestras que deu em espaço público e que foram publicadas em forma de um belo livro (Kurzmann-Leuchter *apud* Henck, 2019).¹⁶⁷

A próxima publicação de Leuchter foi *Bach*, uma biografia lançada em 1942 pela editora Ricordi Americana. Em 1943 publicou outra biografia, agora sobre *Beethoven*, que também foi editada pela Ricordi. Nesse mesmo ano aconteceu o lançamento do citado livro *La sinfonía, su evolución y su estructura*, pela *Dirección Municipal de Cultura Rosario*. Em 1944, em parceria com o tradutor Grunauer Herrera, Leuchter editou uma seleção de obras de J. S. Bach, intitulada *20 Lieder y arias religiosas: para una voz con acompañamiento de piano*, que foi publicada pela Ricordi Americana, editora que lançou todos os próximos títulos do autor.

167

"Auch Erwin arbeitet viel. Er hat sich fast ganz auf die Musikwissenschaft geworden [geworfen?] – nichts desto trotz dirigierte er kürzlich ein sehr erfolgreiches Orchesterkonzert – hält Vorträge, Cyclen privat u[nd] öffentlich, als Frucht seiner Arbeit erschien heuer ein Buch von ihm, 10 Vorträge, die er in öffentlichem Auftrag gehalten hat, wurden von eben dieser Stelle in schöner Buchform veröffentlicht" (Kurzmann-Leuchter, 1942 *apud* Henck, 2019).

Figura 10 – Aula de Erwin Leuchter no curso *La historia de la música con reflejo de la evolución cultural*, ministrada em 26 de julho de 1941



Fonte: Florio (2013, p. 61).

Anos depois, em 1952, Leuchter lançou o livro *30 Aires Populares Alemanes para voz e piano (armonización y transcripción para canto y piano de Erwin Leuchter; Partituras para canto y piano de los siglos XVI a XIX)*, em parceria com Emiliano Aguirre. Em 1956, Leuchter editou dois volumes, um intitulado *3 sonatas para la juventude, op. 118*, de Robert Schumann, e o outro *Lieder para una voz con acompañamiento de piano: colección completa, textos originales*, com peças de Wolfgang Amadeus Mozart, edição que contou com traduções de Emiliano Aguirre.

Em 1962, Leuchter publicou sua edição de *6 conciertos para piano solo*, que abrange peças de J. S. Bach e Antonio Vivaldi. Dois anos após esse lançamento, Leuchter e Ricardo Turró publicaram o *Florilegium Musicum: historia de la musica en 180 ejemplos from la antigüedad hasta el siglo XVII*, coletânea em dois volumes. Sua próxima publicação, datada de 1968, é o exemplar observado na presente dissertação, a seleção de corais de J. S. Bach intitulada *386 corales: Revisión y comentarios de Erwin Leuchter*. Em

1971, dois anos antes de sua morte, Leuchter publicou dois exemplares, o *Armonía Práctica para maestros primários y estudiantes de guitarra y piano*, e *América canta: 23 canciones folklóricas para guitarra*, esse último em parceria com o violonista argentino Roberto Lara. A colaboração entre Leuchter e Lara também rendeu uma publicação póstuma para o maestro germano-argentino, os *15 Negro Spirituals para guitarra sola y canto y guitarra*, *Armonizacion de Erwin Leuchter*, lançada em 1976.

O trabalho e influência de Leuchter encontra reverberação atualmente. Em 08 de junho de 2013 aconteceu um concerto em homenagem à Erwin Leuchter na cidade de Rosário (Bertossi, 2013), onde o musicólogo ministrou cursos e conferências que resultaram em seu primeiro livro. O concerto foi realizado pela orquestra *Pro Música Antiqua Rosário*, fundada e conduzida nessa ocasião por Cristián Hernández Larguía (1921-2016), maestro que trabalhou com Leuchter. Para a programação desse evento foram selecionadas apenas obras escritas por J. S. Bach, são elas: Cantata *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (A hora de Deus é a melhor hora), BWV 106, trechos da *Musikalische Opfer* (Oferenda Musical), BWV 1079, e peças para Órgão. Cristián Hernández Larguía, no memorial biográfico que integrou essa homenagem, afirma que o maestro e professor germano-argentino foi:

Um difusor ativo da obra de Bach, por um lado, e por outro, um professor que fez um importante trabalho em nosso país [Argentina], formando um bom número de profissionais, alguns dos quais se destacaram nos mais diversos ramos da música: Carlos López Puccio, Ariel Ramírez, Carlos Kleiber, Miguel Gielen, Julio Faingersch, Mauricio Kagel, Miguel Ángel Estrella, Juan Carlos Zorzi e outros que esqueci. Por outro lado, na época da Segunda Guerra Mundial, proporcionou a argentinos e latino-americanos, em geral, acesso a materiais impossíveis de obter na época. Foi em sua função de Diretor da Seção de Publicações do “Editorial Ricordi” que se propôs a publicar obras de sua autoria como editor, como os *Lieder* de Schubert e Schumann, os *Lieder* religiosos de Bach, que ouviremos hoje, o *Florilegium Musicum*, antologia que, partindo da música grega, termina com uma obra de Luigi Boccherini, e assim por diante.

No total, cerca de 15 publicações insubstituíveis para a época, algumas das quais ainda hoje indispensáveis (Bertossi, 2013).¹⁶⁸

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessas páginas, acompanhamos um ligeiro passeio pela história da vida profissional e pessoal do musicólogo, maestro, escritor e professor Erwin Leuchter, falecido em Buenos Aires no dia 04 de julho de 1973. Um músico que participou ativamente do círculo social da Segunda Escola de Viena e chegou a Argentina acompanhado de Rita Kutzmann-Leuchter, que se tornaria sua esposa. Com grande conhecimento da música europeia, trabalhou e deixou conhecimentos e reflexões para as próximas gerações de estudantes de música.

REFERÊNCIAS

AMATO, Rita de Cassia Fucci. **Santo Agostinho - "DE MUSICA"**. Educação e Filosofia, v. 15, n. 30, 2008, p. 131-163.

ANTOKOLETZ, Elliott. **A history of twentieth-century music in a theoretic-analytical context**. Abingdon: Routledge, 2014, p. 460.

BARBER, Charles Frederick. **Corresponding with Carlos**: a biography of Carlos Kleiber. Lanham: Rowman & Littlefield, 2011, p. 30-35.

168 "Fue un activo difusor de la obra de Bach, por un lado, y por otro, fue un profesor que cumplió una importante labor en nuestro país, formando un buen número de profesionales, algunos de los cuales se destacaron en varias ramas de la música: Carlos López Puccio, Ariel Ramírez, Carlos Kleiber, Miguel Gielen, Julio Faingersch, Mauricio Kagel, Miguel Ángel Estrella, Juan Carlos Zorzi, y otros que he olvidado. Por otra parte, en época de la Segunda Guerra Mundial facilitó a los argentinos y a los latinoamericanos, en general, el acceso a un material imposible de conseguir en ese momento. Fue en su función como Director de la Sección Publicaciones de la "Editorial Ricordi", que propuso publicar obras de su autoría en carácter de editor, tales como los Lieder de Schubert y de Schumann, los Lieder Religiosos de Bach, que hoy escucharemos, el "Florilegium Musicum", Antología que partiendo de la música griega termina en una obra de Luigi Boccherini, etcétera. En total alrededor de unas 15 publicaciones irremplazables en su momento, algunas de las cuales son aún hoy tan indispensables como entonces" (Bertossi, 2013).

BÉHAGUE, Gerard. Verbete Lange, Francisco [Franz] Curt. **Grove Music Online**. 2001. Acesso em: 23 jun. 2021.

BERG, Alban. **Violin Concerto. Piano Reduction**. Munique: G. Henle Verlag, 2009.

BERTOSSI, María Josefina. **Pro musica antiqua**: homenaje a Erwin Leuchter. Entre Notas: la música clásica em Rosario. 2013. Acesso em: 15 out. 2020.

BUNDESARCHIV (Arquivos Federais da Alemanha). Foto de Soldados das Forças Armadas Austríacas em frente à Ópera Estatal em Viena, em fevereiro de 1934. Disponível em: <https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/search/?query=Bild+102-00329>. Acesso em: 10 set. 2021.

CARVALHO, Adriana Amaro Alves de. **Música como elemento do cuidar/cuidado de enfermagem**: um estudo sobre o paciente hospitalizado e sua interação com a Música. Dissertação. Centro de ciências da saúde, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

CASTAGNA, Paulo. **A musicologia enquanto método científico**. Revista do Conservatório de Música da UFPEL, n. 1 (2008), p. 7-31.

CLARK, Walter Aaron. Verbete Picchi, Silvano. **Grove Music Online**. 2001. Acesso em: 23 jun. 2021.

COLLEGIUM MUSICUM DE BUENOS AIRES. **Quienes somos**. 2021. Acesso em: 28 abr. 2021.

CORRADO, Omar. Historias de la música en la Argentina de mediados del siglo XX: la producción de musicólogos austro-alemanes. **Música e investigación**, v. 25-26, p. 127-158, 2018.

DIETZ, H. Verbete Fischer, Wilhelm. **Grove Music Online**. 2001. Acesso em 11 mai. 2021.

DEDUQUE, Norton. Sobre Harmonia de Arnold Schoenberg. Tradução de Marden Maluf, São Paulo: Editora da UNESP, 1999. **Per Musi**. v. 9, Belo Horizonte: 2004. p. 114-123.

EXILARTE. **Egon Lustgarten**. Exilarte: Zentrum Für Verfolgte Musik (Exilarte: centro de músicos perseguidos). Universitat fur musik und darstellende kunst wien (Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena). Acesso em: 15 abr. 2022.

FIEBIG, Paul. **Michael Gielen**: Dirigent, Komponist, Zeitgenosse. Stuttgart: Verlag J. B: Metzler, 1997.

FLORIO, Sabina. Museo, cultura y ciudad. Hilarión Hernández Larguía al frente del Museo Municipal de Bellas Artes. *In*: ARAVENA, Pedro; BRARDA, Analía; GREGORIO, Roberto de; FLORIO, Pablo; FLORIO, Sabina. MOLINÉ, Aníbal e PREMOLI, Horacio (Org.). **Cuando la modernidad irrumpió em Rosario**. Hernández Larguía y Newton, diversas miradas. Rosário: Universidade Nacional de Rosário, 2013. p. 57-73.

FREIRE, Sérgio; JÚNIOR, Avelar Rodrigues. A produção musical de Eduardo Bértola (1939-96). **Opus**, v. 6, p. 44-59, 2015.

FREIRE, Vanda Bellard. **Música e Sociedade**: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao Ensino Superior de Música. Tese. Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992. 2. ed., ed. rev. e ampl. Florianópolis: ABEM, 2010.

GARCÍA, Daniel Basomba. **El último Bach y el dodecafonismo como ideal musical**: una lectura estética y sociológica. Tese. Departamento de Ciencia Política e Sociología, Universidad Carlos III de Madrid, Getafe, 2013.

GEIRINGER, Karl. **Johann Sebastian Bach**: o apogeu de um era. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985.

GLOCER, Silvia. **Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo 1933-1945**. Tomo II. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2021.

GOVER de NASATSKY, Miryam Esther; NASATSKY, Roberto B.; WEINSTEIN, Ana Epelbaum. **Trayectorias musicales judéo-argentinas**. Argentina: Editorial Milá, AMIA, 1998.

HAMMEL, Stephan. Verbete Adler, Guido. **Grove Music Online**. 2020. Acesso em: 15 maio 2021.

HENCK, Herbert. **Rita Kurzmann-Leuchter**: eine österreichische Emigrantin aus dem Kreis der Zweiten Wiener Schule (Rita Kurzmann-Leuchter: uma emigrante austríaca do círculo da Segunda Escola Vienense). 2019. Acesso em: 31 abr. 2021.

HILL, George. e KOSMAN, Joshua. Verbete Gassmann, Florian Leopold. **Grove Music Online**. 2001. Acesso em: 11 maio 2021.

KURZMANN, Rita. [correspondência]. Destinatário: Rudolf Kolisch. Buenos Aires, 19 mar. 1937.

LEUCHTER, Erwin (Ed.). BACH, Johann Sebastian. 386 corales. **Revisión y comentarios de Erwin Leuchter**. Buenos Aires: Melos, 2007.

LEUCHTER, Erwin. **Bach**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1942.

LEUCHTER, Erwin. **Ensayo sobre la evolución de la música en Occidente**. La historia de la música como reflejo de la evolución cultural. (Col Biblioteca Manuales Musicales). Argentina, Ricordi, 1968.

LEUCHTER, Erwin. **Florilegium Musicum**: Historia de la musica en 180 Ejemplos desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1964.

LEUCHTER, Erwin. **La sinfonia**: su evolución y su estrutura. Rosário: Dirección Municipal de Cultura, 1943.

MAYER-HIRZBERGER, Anita. Zur Auswanderung „linker“ Musiker in der Zeit des österreichischen Ständestaates (Sobre a emigração de músicos de “esquerda” durante o tempo do Estado corporativo austríaco). In: KRONES, Hartmut (Ed.). **Geächtet, verboten, vertrieben: Österreichische Musiker 1934, 1938, 1945** (Fora da lei, banido, expulso: músicos austríacos em 1934, 1938, 1945). Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2013. p. 117-128.

MOTTE-HABER, Helga de la. Verbete Wellek, Albert. **Grove Music Online**. 2001. Acesso em: 15 maio 2021.

MOZARTEUM ARGENTINO. **Historia**. 2021. Acesso em: 28 abr. 2021.

ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK (Biblioteca Nacional Austríaca). Fotografia de Rita Kutzmann, por Georg Fayer, integrada ao álbum de retratos da celebração do Centenário de Beethoven em Viena, em Março de 1927. Bildarchiv und Grafiksammlung (Coleção de arquivos de imagens e gráficos). Disponível em: https://onb.digital/result/BAG_10449965. Acesso em: 17 nov. 2021.

POTTER, Pamela. Verbete Lach, Robert. **Grove Music Online**. 2001. Acesso em: 11 maio 2021.

PUFFETT, Kathryn Bailey. Verbete Webern, Anton. **Grove Music Online**. 2001. Acesso em: 20 jun. 2021.

RICHTER-IBÁÑEZ, Christina e GLOCER, Silvia. **Erwin Leuchter. Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit** (Léxico de músicos perseguidos da era nazista). Hamburgo: Universidade de Hamburg, 2018.

RICHTER-IBÁÑEZ, Christina. **Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957): Kulturpolitik, Künstlernetzwerk, Kompositionen**. 2014.

RICORDI. **Site Ricordi edições musicais**. 2007. Acesso em: 28 abr. 2021.

ROBINSON, J. Bradford; DREW, David. Verbete Weill, Kurt. **Grove Music Online**. 2001. Acesso em 20 jun. 2021.

ROSS, Alex. **O resto é ruído**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCARABINO, Guillermo. Bach, Berg, Britten y algunos significados de Es ist genug. **Revista Brasileira de Música** _ Programa de Pós-Graduação Em Música, Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 17-50, Jan./Jun. 2013.

SILVA, Eliana Maria de Almeida Monteiro da. **Beatriz Balzi e o piano da América Latina: a música erudita deste continente analisada a partir das gravações da pianista na série de CDs Compositores Latinoamericanos**. Tese. Departamento de Música, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2014.

11

*Ivan Gonçalves Nabuco
Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas*

SOBRE O MOTIVO MUSICAL:

**UMA DISCUSSÃO A RESPEITO
DOS PARÁGRAFOS INICIAIS
DO *HARMONIA* DE SCHENKER**

SUMÁRIO

Resumo: O texto discute, inicialmente, como o conceito de *motivo musical* veio a ser tomado como elemento fundamental para o desenvolvimento artístico da música, desenvolvimento que decorre da admissão do motivo como o conteúdo propriamente musical, capaz de estabelecer uma espécie de lógica (ou princípio racional) na música. Após uma breve discussão a esse respeito, apresenta-se uma definição do conceito de motivo musical. Tanto a definição do motivo quanto a discussão a respeito do papel que este exerce como elemento central para o desenvolvimento artístico da música – e, conseqüentemente, a respeito do papel do motivo na fundamentação de uma estética musical – são discutidos a partir dos parágrafos iniciais do *Harmonia* (1906), primeira parte das *Novas Teorias e Fantásias Musicais* de Heinrich Schenker. Enfatiza-se, nesta discussão, uma aproximação entre o posicionamento de Schenker e o de Hanslick no que se refere à chamada tese positiva, contida no ensaio *Do Belo Musical* (1854), a qual diz respeito a uma identidade entre forma e conteúdo como elemento distintivo da música em relação a outras manifestações artísticas.

Palavras-chave: Autonomia da arte na música; Schenker; Hanslick; Análise musical; Composição musical.

INTRODUÇÃO

A seguinte constatação parece ter sido tomada como ponto de partida para a discussão estética no campo da música: de que, para a música, diferentemente daquilo que ocorre na poesia, na pintura e na escultura, "falta, por princípio, uma associação inequívoca com a natureza".¹⁶⁹ A constatação a respeito de uma ausência de modelo, ou mesmo de meios para representar clara e inequivocamente, restringe e dificulta a possibilidade da associação de ideias pela música, e, conseqüentemente, a possibilidade de atribuição de conteúdo e de significado a ela. No entanto, a identificação do conteúdo musical com a sua forma, que será defendida por Schenker tal como havia sido por Hanslick, abre caminho para a afirmação de um âmbito propriamente musical que se caracteriza como uma espécie de pensamento. Um *pensamento musical*, que se articula por meio da associação e da concatenação de *ideias musicais*. Conforme as palavras de Hanslick: "O compositor inventa e pensa. Mas, alheado de toda a realidade objectiva, inventa e pensa em *sons*".¹⁷⁰ A incapacidade da música em expressar conceitos, designada como ausência de modelos na natureza para a associação de ideias, é mencionada por Hanslick, entre outras, na seguinte passagem. Nela, a natureza incorpórea e abstrata da música é posta ainda como causa da sua incapacidade em representar objetos e de toda problemática a respeito do conteúdo na música.

Já apontamos a estreita relação entre o conteúdo da arte sonora e a sua posição perante o belo natural. O músico não depara, para a sua arte, com modelo algum que garante às outras artes a determinidade e a cognoscibilidade do seu conteúdo. Uma arte que carece do belo natural como modelo será, em sentido genuíno, incorpórea. Em nenhum lado vem ao nosso encontro o modelo originário da sua forma de manifestação, por isso, está ausente no âmbito dos nossos conceitos reunidos. Não repete nenhum objeto já conhecido e nomeado, portanto, não tem um conteúdo denominável para o nosso pensar ajustado a conceitos definidos (Hanslick, [1854] 2015, p. 115).

169 Hier fehlt von Haus aus jede derartige unzweideutige Assoziation zur Natur hinüber" (Schenker, 1906, p. 3) [Cf. Schenker, 1954, p. 3; 1990, p. 39]

170 Hanslick, [1854] 2015, p. 119.

A noção de *autonomia da arte* guarda, portanto, este aspecto de determinação de um âmbito estritamente musical como condição ou como fundamento para uma autonomia no sentido também de uma emancipação em relação a outras manifestações artísticas. Assim, é no contexto de um questionamento pela origem da música no sentido da sua causa específica que, no início do *Harmonia*, Schenker compara as diferentes atividades artísticas entre si. A problemática conhecida pela expressão *autonomia da arte* tem lugar, portanto, no texto de Schenker, a princípio, no contexto de uma busca pela origem, pelo elemento propriamente musical.

AUTONOMIA DA ARTE MUSICAL E MOTIVO

O termo *autonomia da arte* faz referência a um processo histórico longo e complexo, que envolve mudanças políticas e sociais que precedem e que propiciam o nascimento da *História da Arte* e da *Estética* como disciplinas. Um processo histórico que, na comparação entre as diferentes manifestações artísticas, se deu de forma desencontrada de um ponto de vista temporal, cujas consequências podem ser sentidas no campo da música apenas tardiamente. Uma espécie de imaturidade do campo musical à qual Schenker faz referência no segundo parágrafo do *Harmonia*, e que está associada à ausência de modelos na natureza, portanto, de alguma maneira, à incapacidade da música de transmitir conceitos.

§2

O motivo
como a
única
associação
de ideias
na música

Mas de onde a música deveria tomar a necessária associação de ideias, uma vez que a própria natureza lhe havia negado? De fato, a conquista do material para as associações de ideias tomou por direito muitos séculos e, sob dificuldades inauditas, todo um mundo de experimentações. Por fim a associação de ideias na música foi, também, descoberta: era o motivo [*Motiv*].

O motivo, e somente ele, é a única associação de ideias da qual a música, no todo, dispõe. Ele é a primeira associação substancial e, sobretudo, *endógena*. O motivo é, desse modo, conclamado a desempenhar na música aquilo que, nas outras artes, foi recebido como uma dádiva, nomeadamente, a eterna e grandiosa

associação de ideias da natureza (Schenker 1906, p. 4)¹⁷¹ [Cf. Schenker, 1954, p. 3-4; 1990, p. 40].

Conforme a descrição feita por Schenker, diferentemente do que ocorre em relação às artes em geral, a ausência de um modelo na natureza que permitisse à música associar ideias de forma inteligível colocou a música a reboque de outras artes. Em comparação com estas, a música, em razão da sua incapacidade em expressar conceitos, encontra dificuldade no estabelecimento de uma comunicação racional com o seu espectador, tendo de encontrar um modo próprio de “associar ideias”, o que inclui ainda a elaboração de um “material para uma associação de ideias”.¹⁷² Algo que, segundo Schenker, tem lugar apenas com a “descoberta” do motivo: “O motivo, e somente ele, é a única associação de ideias da qual a música, no todo, dispõe.”¹⁷³ Uma tese que se refere ao motivo como o elemento propriamente musical, o qual Schenker descreve como “endógeno” (*eingeborene*). Assumido como componente propriamente artístico na música, i. e., como fundador da música como uma forma de arte, o conceito de *motivo musical* torna-se, desse modo, indissociável da própria noção de *autonomia da arte* musical.

A descrição feita por Schenker a respeito do significado que a noção de *motivo* tem para a música parece, no entanto, guardar uma dubiedade, talvez até mesmo intrínseca ao entendimento histórico a respeito de tal noção. Uma dubiedade que pode ser expressa por meio da pergunta: o motivo representaria o material que vem a ser associado ou a própria associação de ideias? Ou seria, antes, ambos? Tal como é formulada por Schenker, a noção de motivo parece estar relacionada com um processo que é descrito, por um lado, como a “conquista do material para a associação de ideias”, caso em que o motivo poderia ser interpretado como o material musical mesmo, cuja

171 „§2 [Motiv als einzige Ideenassoziation der Musik] Woher aber sollte die Musik die nötigen Ideenassoziationen nehmen, da die Natur selbst sich ihr verweigert hat? In der Tat nahm die Beschaffung des Materials an Ideenassoziationen unter unerhörten Schwierigkeiten eine ganze Welt von Experimenten und viele Jahrhunderte in Anspruch. Endlich wurde auch die Ideenassoziation der Musik entdeckt: es war das Motiv. Das Motiv und nur dieses allein ist die einzige Ideenassoziation überhaupt, die die Musik aufweist. Sie ist die erste grundlegende und vor allem *eingeborene* Assoziation. Das Motiv ist solcherart berufen, der Musik das zu ersetzen, was den anderen Künsten zum Segen geworden, nämlich die ewige und gewaltige Ideenassoziation der Natur“ (Schenker, 1906, p. 4).

172 Schenker, 1906, p. 4. [Cf. Schenker, 1954, p. 4; 1990, p. 40]

173 Schenker, 1906, p. 4. [Cf. Schenker, 1954, p. 4; 1990, p. 40]

elaboração teria levado “muitos séculos e todo um mundo de experimentações”, portanto, como as próprias ideias musicais que seriam, assim, associadas. E, por outro lado, como a “associação de ideias na música”, interpretado, portanto, como uma espécie de lógica associativa, i. e., como um modo próprio à música de associar ideias, pois, conforme afirma: “por fim se descobriu também a associação de ideias na música: era o motivo.”¹⁷⁴ Uma dubiedade que parece se encontrar na origem do problema que irá conduzir Schenker nos desenvolvimentos futuros de seu pensamento e na sua compreensão a respeito de uma insuficiência do motivo na determinação da sucessão inteligível dos segmentos musicais.

No terceiro parágrafo do *Harmonia*, Schenker enuncia propriamente o significado do motivo para a música como a conquista de sua autonomia, como o atingimento do seu mais pleno desenvolvimento artístico.

§3

Desenvolvimento artístico da música	Apenas com a descoberta e adoção do motivo a música é efetivamente transformada em arte. Assim, em si mesma fortificada e consolidada, na posse tranquila de um princípio imutável, que não se perderia jamais, a partir de agora, ela poderia deixar em segundo plano todas aquelas associações externas que, anteriormente, por breves momentos, foram capazes de fecundá-la, como, por exemplo, a palavra ou a dança. Desse modo, foi permitido a ela, mesmo sem o modelo da natureza, simplesmente com a ajuda do motivo, por fim, ser arte, sem que, no entanto, lhe faltassem estímulos de outras espécies, que lhe transmitissem as associações da natureza como que de segunda mão (Schenker, 1906, p. 4) ¹⁷⁵ [Cf. Schenker, 1954, p. 3-5; 1990, p. 39-41].
---	--

O motivo, o seu descobrimento ou a sua invenção, é, portanto, responsável pela reivindicação da música por um lugar no rol das belas-artes. Um lugar que lhe havia sido negado muitas vezes com base em uma

174 Schenker, 1906, p. 4. [Cf. Schenker, 1954, p. 4; 1990, p. 40]

175 „§3 [Kunstwertung der Musik] Erst mit der Entdeckung und Einführung des Motivs ist die Musik wirkliche Kunst geworden. So in sich selbst erstarkt und gefestigt, im ruhigen Besitz eines unwandelbaren, nicht mehr zu verlierenden Prinzips, konnte sie alle jene externen Assoziationen, die sie auch schon vorher für kurze Momente zu befruchten vermochten, wie z. B. die des Wortes oder des Tanzes, nunmehr in die zweite Linie stellen. Auf diese Art war sie endlich befähigt, auch ohne Vorbild der Natur, bloß mit Hilfe des Motivs, Kunst zu sein, ohne indessen Anregungen anderer Art zu entbehren, die ihr die Assoziationen der Natur gleichsam aus zweiter Hand vermittelten.“ (Schenker, 1906, p. 4).

SUMÁRIO

compreensão do prazer relacionado à música como um prazer das sensações. O desenvolvimento artístico da música passa, portanto, necessariamente, por uma admissão do prazer ligado a ela como um prazer intelectual, superior, ligado à própria composição e não ao agradável da sensação. Condições que constituem essencialmente a noção kantiana de beleza na medida em que, segundo Kant, "*é belo aquilo que apraz no mero julgamento* (não na sensação dos sentidos, nem por meio de um conceito)".¹⁷⁶ O que o leva a afirmar, no contexto de uma identificação da beleza como beleza da forma, que: "qualquer forma dos objetos dos sentidos [...] é ou *figura*, ou *jogo* [...]. O *atractivo* das cores, ou dos sons agradáveis do instrumento, pode aparecer também, mas o que constitui o objeto próprio do juízo de gosto puro é o *desenho* no primeiro caso, e a *composição* no segundo".¹⁷⁷ A autonomia da arte musical no sentido de sua emancipação em relação a outras formas de arte é, portanto, ao mesmo tempo (ou se fundamenta sobre) uma autonomia *da obra musical*, no sentido de uma autossuficiência lógica da música. De um reconhecimento de que a obra musical *faz sentido* por si mesma, que ela *se sustenta* por si só, independentemente tanto da expressão de conceitos quanto da representação de sentimentos (Hanslick). Isto é, que a música tem um conteúdo e, portanto, um significado, mesmo que estes sejam, em princípio, um conteúdo e um significado exclusivamente musical. Um significado que, assim como o carácter do herói de uma tragédia ou de um romance, aparece propriamente apenas a partir das diversas situações em que ele – o motivo musical, assim como o herói – é colocado. Um significado que é propriamente trazido à tona a partir do desenvolvimento motivico. Destaca-se, entretanto, que para Hanslick (e compreende-se aqui que o mesmo vale também para Schenker), o motivo possui certa primazia em relação à noção de *desenvolvimento* na medida em que aquele se estabelece como causa, como origem deste. No sentido de que o motivo já guarda em si, mesmo que enquanto mera possibilidade, todo o desenvolvimento por vir. Uma primazia do motivo em relação ao desenvolvimento que se expressa na seguinte passagem:

176 Kant, [1790] 2016, p. 204, §45.

177 Kant, [1790] 2016, p. 122, §14.

Na Alemanha, a *teoria* e a *prática* atribuem um valor preponderante ao *desenvolvimento* musical em face do conteúdo temático. Mas o que (de um modo manifesto ou oculto) não assenta no tema não pode, mais tarde, desenvolver-se organicamente, e talvez se deva menos à arte do desenvolvimento do que à força e à fertilidade sinfônicas dos *temas*, que a nossa época já não ostente nenhuma obra orquestrais beethovenianas (Hanslick, [1854] 2015, p. 118).

O motivo, como propiciador de uma autossuficiência lógica da música, e que, como elemento determinante de um âmbito especificamente musical, funda-se necessariamente sobre a identidade entre a forma e o conteúdo musical. Cabe, desse modo, ressaltar o uso que se faz no campo musical das palavras *forma* e *conteúdo*. Palavras que, segundo Hanslick, são utilizadas “num sentido artístico, e não puramente lógico”¹⁷⁸: “*Conteúdo*, no sentido originário e genuíno, é o que uma coisa *contém*, em si conserva [...]. A arte dos sons, de facto, não tem um conteúdo neste sentido, um tema na acepção do objecto tratado”¹⁷⁹. Sendo assim, na música “os sons de que consta uma obra musical e que, como partes suas, a configuram num todo, são o seu conteúdo”¹⁸⁰. De acordo com Hanslick, o conteúdo da música não é nada senão “as formas sonoras ouvidas, pois a música não se manifesta só por meio de sons”, mas “expressa *apenas* sons”¹⁸¹. Portanto, utilizando as palavras *forma*, *conteúdo*, *tema*, neste sentido artístico-musical, e não em seu significado comum, Hanslick irá propor o motivo musical ou tema como a “unidade autónoma, esteticamente indivisível, musical de pensamento”¹⁸²; isto é, como o conteúdo propriamente musical no sentido artístico, que necessariamente se confunde com a forma: “Eis o tema, ou os temas. Nestes, em nenhum sentido se podem separar forma e conteúdo. Quando a alguém se quer expor o ‘conteúdo’ de um motivo, há que *tocar-lhe o próprio motivo*”¹⁸³.

178 Hanslick, [1854] 2015, p. 117.

179 Hanslick, [1854] 2015, p. 112.

180 Hanslick, [1854] 2015, p. 112.

181 Hanslick, [1854] 2015, p. 112-113.

182 Hanslick, [1854] 2015, p. 115.

183 Hanslick, [1854] 2015, p. 117.

Tal é o tema principal – o verdadeiro material e o conteúdo da criação musical íntegra. Tudo nela é consequência e efeito do tema, por este condicionado e configurado, por ele governado e levado a efeito. Eis o axioma autônomo que momentaneamente satisfaz, é certo, mas que o nosso espírito quer ver discutido e desenvolvido – o que acontece no desenvolvimento musical, análogo a um desenvolvimento lógico. O compositor coloca o tema, como protagonista de um romance, nas mais diversas situações e ambientes, nos mais díspares estados de ânimo e ocorrências – tudo o mais, por contrastado que seja, só em relação a tal é pensado e configurado (Hanslick, [1854] 2015, p. 117).

É assim que, para Hanslick, o motivo musical enquanto elemento fundamental de um âmbito especificamente musical se constitui como o elemento estético por excelência, i. e., como elemento propriamente artístico. O sentido atribuído por Hanslick ao motivo ou tema musical será, em grande medida, adotado também por Schenker.

UMA DEFINIÇÃO DO MOTIVO MUSICAL

O motivo como elemento endógeno à música, entendido como responsável pela possibilidade de admissão da música como “verdadeira arte” (wirkliche Kunst),¹⁸⁴ será definido por Schenker assim:

§4

Repetição
como
princípio
do motivo

O motivo é uma série de notas [*Tonreihe*] obtida pela repetição. Qualquer série de notas pode se tornar um motivo, entretanto, ele é reconhecido como tal apenas quando a repetição se segue *imediatamente*. Enquanto, porém, não houver repetição imediata, mesmo que, posteriormente, em algum ponto da obra de arte, uma série seja elevada à categoria de motivo, ela deve ser considerada preliminarmente apenas como uma parte integrante dependente de um todo maior.

Apenas a repetição é capaz de elevar uma série de notas a algo determinado, apenas ela é capaz de esclarecer quem é essa série e a que ela almeja; assim, é a repetição que, de fato, proporciona à série original a mesma função que as mencionadas associações de ideias da natureza proporcionam às criações das outras artes (Ver os exemplos nº 1 e nº 2).

1. Beethoven, Sonata para piano nº11 em Si \flat maior, Op. 22



Fonte: Elaboração Própria

2. Mozart, Sonata para piano em Lá menor KV310



Fonte: Elaboração Própria

Assim como o homem se repete nos homens, a árvore nas árvores, em suma, toda criatura em seus semelhantes – e apenas em seus semelhantes – por meio da qual o conceito de homem, árvore etc., é, primeiramente, formado, assim a série musical, apenas quando ela mesma, em uma série, se repete, torna-se um indivíduo no mundo do som. E, desse modo, o instinto de reprodução se manifesta na música assim como em toda a natureza, por meio do qual precisamente esta repetição é posta em cena.

Que nos acostumemos, por fim, a ver os sons como criaturas; que nos acostumemos a admitir neles impulsos biológicos, na medida em que são inerentes aos seres vivos. Temos já aqui diante de nós uma equação:

Na natureza: instinto reprodutivo – repetição – espécie individual;

do mesmo modo, no mundo dos sons: instinto reprodutivo – repetição – motivos individuais.

Naturalmente este simulacro musical, que é como a repetição se apresenta, não precisa ser sempre um escravo, uma repetição exata, mesmo repetições e imitações mais livres, que encerram em si também pequenos e variados contrastes, não anulam o efeito maravilhoso da associação (Schenker, 1906, p. 4-6)¹⁸⁵ [Cf. Schenker, 1954, p. 4-6; 1990, p. 39-41].

Segundo Schenker, a repetição é o que determina o motivo como motivo, constituindo o cerne desse conceito e, portanto, da própria linguagem musical como arte. Por meio da repetição, o motivo, enquanto uma série de notas genérica, é individualizado, ganhando uma forma específica e tornando-se, assim, o conteúdo específico da composição. Enquanto a possibilidade de estabelecimento de um nexos, de uma ligação entre os distintos acontecimentos, o motivo foi pensado como o responsável pela conquista de uma lógica, como aquilo a partir do qual se estabelece uma continuidade entre o acontecimento musical que antecede e o que se sucede, e que propicia a existência de uma espécie de relação causal entre as partes. Neste sentido, o motivo fundamenta a compreensibilidade do discurso musical. A partir do motivo a música faria sentido por ela mesma, dispensando a necessidade

185 „§4 [Wiederholung als Prinzip des Motivs] Motiv ist eine Tonreihe, die zur Wiederholung gelangt. Jede Reihe von Tönen kann Motiv werden, jedoch ist sie als solches erst dann anzuerkennen, wenn die Wiederholung unmittelbar folgt. Solange aber die sofortige Wiederholung fehlt, ist die Reihe, selbst wenn sie nachträglich irgendwo im Kunstwerk zum Range eines Motivs erhoben wird, vorläufig nur als unselbständiger Bestandteil eines höheren Ganzen zu betrachten. Erst die Wiederholung vermag eine Reihe von Tönen zu etwas Bestimmtem zu erheben, erst sie vermag zu erläutern, wer die Reihe ist und was sie will; eigentlich also ist es die Wiederholung, welche der ursprünglichen Reihe denselben Dienst leistet, wie die erwähnten Ideenassoziationen der Natur den Schöpfungen der anderen Künste.
Wie sich der Mensch im Menschen, der Baum im Baume, kurz jede Kreatur in ihresgleichen — und nur in ihresgleichen — wiederholt, wodurch erst der Begriff des Menschen, des Baumes u. s. w. sich bildet, so wird die musikalische Reihe, erst wenn sie sich in der Reihe wiederholt, zu einem Individuum in der Tonwelt. Und wie in aller Natur, so offenbart sich auch in der Musik der Trieb der Fortpflanzung, durch welchen eben jene Wiederholung in Szene gesetzt wird. Man gewöhne sich endlich, den Tönen wie Kreaturen ins Auge zu sehen; man gewöhne sich, in ihnen biologische Triebe anzunehmen, wie sie den Lebewesen innewohnen. Haben wir doch schon hier vor uns eine Gleichung:
In der Natur: Fortpflanzungstrieb — Wiederholung — individuelle Art;
in der Tonwelt ganz so: Fortpflanzungstrieb — Wiederholung — individuelles Motiv.
Freilich braucht dieses musikalische Gleichnis, als welches die Wiederholung sich darstellt, nicht immer eine sklavische, eine allgeringste zu sein, auch freiere Wiederholungen und Nachahmungen, die auch mannigfache, kleine Kontraste in sich schließen, heben die Wunderwirkung der Assoziation noch immer nicht auf.“ (Schenker, 1906, p. 4-6).

de uma remissão a qualquer coisa que não a ela mesma. O motivo: o elemento propriamente musical no sentido estético, responsável por elevar a música à condição de uma arte autônoma.

De acordo com essa interpretação, o conceito de *motivo* representaria uma espécie de correlato, na música, ao conceito de *substância*: o substrato, aquele elemento permanente que subjaz às mudanças e que, neste caso, permite reconhecer a unidade da peça musical e que, enquanto determinação do universal, permite, ao mesmo tempo, o reconhecimento daquilo que ela tem de particular, a sua individualidade. Nesse sentido, sendo aquilo que permanece diante das mudanças, o motivo potencialmente estabeleceria a conexão entre os diversos acontecimentos que, ao longo da composição musical, se sucedem uns aos outros. O universal que, por meio da repetição, da sua reprodução mesma, particulariza-se, individualiza-se. O motivo, tema, ideia, ou sujeito, enquanto a essência da composição, representaria, desse modo, uma espécie de *causa formal*.¹⁸⁶ Ele aparece, nesse sentido, como origem e fundamento da composição musical enquanto manifestação artística, "primeira semente"¹⁸⁷ de todo o desenvolvimento vindouro, que participa de tal desenvolvimento como elemento a ser repetido, portanto, como elemento de unidade.

Entretanto, o modo como o motivo exerce sua influência sobre a própria lógica da sucessão entre os diferentes acontecimentos, como determinador da regra de tal sucessão, ou seja, seu papel como critério de determinação de uma antecedência e de uma consequência entre os diferentes segmentos, parece ter sido pressuposto sem que, no entanto, tenha sido propriamente elucidado. Compreendemos, desse modo, que os desenvolvimentos do pensamento de Schenker que estariam ainda por vir se constituem, em certo sentido, como um questionamento acerca dos limites do conceito de *motivo musical* como o responsável pelo estabelecimento de uma regra ou critério da sucessão dos acontecimentos musicais.

186 Causa formal: a ideia. A expressão causa formal remete à doutrina das quatro causas formulada por Aristóteles na *Metafísica* (983a).

187 Hanslick, [1854] 2015, p. 50.

O motivo reúne em si todos os chamados *elementos da música* – i. e., melodia, harmonia, ritmo, articulação, dinâmica, instrumentação, elementos formais etc. – em uma unidade indissociável. Elementos que irão, fatalmente, sofrer variação, criando contraste e individualizando as repetições que determinam o motivo como motivo. Esta capacidade de síntese em relação a todos aqueles elementos musicais é o que permitiria ao motivo exercer o seu papel como componente propriamente musical (endógeno) e eminentemente artístico. Schenker ressalta, por meio da exposição de um conjunto de excertos musicais, o modo como cada um destes elementos pode assumir a primazia na variação ocasionada pela repetição do motivo. Cada um dos excertos valoriza, portanto, ora o elemento harmônico, ora o rítmico etc. como fator principal de contraste. Uma espécie de foco que se desloca ora na direção de um, ora na de outro elemento, e que leva Schenker a utilizar, por exemplo, a expressão “motivo rítmico”, para caracterizar um determinado motivo que se utiliza do ritmo como elemento contrastante, mas sem que com isso se perca de vista a indissociabilidade de tais elementos como momentos constitutivos do motivo musical e, portanto, sem expressar qualquer contradição. Schenker continua, desse modo, a expor sua definição do conceito de *motivo*:




Por fim, haveria ainda eventualmente de se notar que a música se serve do efeito associativo de uma repetição mais ou menos exata não apenas do elemento melódico, mas também dos demais elementos (como, por exemplo, do rítmico, do harmônico etc.) para delimitar individualmente suas várias aparições.

3. Beethoven, Sonata para Piano *Op. 90*, primeiro movimento

Com vivacidade e definitivamente com sentimento e expressão



Fonte: Elaboração Própria

Como se pode ver, a anacruse para o primeiro compasso (conteúdo do primeiro colchete) apresenta uma  seguida por uma pausa de colcheia. Sob o segundo colchete a anacruse se repete embora ainda, primeiramente, inalterada, entretanto, sob o terceiro e o quarto colchetes, ela inclui contraste: a  se torna uma  inteira, no último caso, na verdade, uma semínima com portamento.

4. Beethoven, idem, último movimento. [comp. 27 a 34]

Fonte: Elaboração Própria

Este é, provavelmente, o exemplo mais claro em relação ao reconhecimento do modo como um motivo rítmico pode às vezes ser construído independentemente de elementos melódicos e formais. A genialidade deste caso consiste justamente nisto, que formalmente a ideia principal e a parte modulante (no compasso 6 do nosso exemplo) estão claramente separadas uma da outra, mas, apesar disto, no desfecho daquela, de um modo completamente intencional (observe-se a determinação *forte*!), é criado um motivo puramente rítmico que irradia, para além de tal segmentação, em direção à parte modulante e vivencia aqui suas repetições obrigatórias.

5. J. Haydn, Quarteto de cordas em Sol menor, Op. 74.



Fonte: Elaboração Própria

Neste exemplo, a viola e o violoncelo (ver o segundo colchete) trazem a associação ao primeiro compasso (primeiro colchete) cindida e com um portamento na viola.

6. Beethoven, Sonata para piano, Op. 53, primeiro movimento [comp. 80 a 83]





Fonte: Elaboração Própria

A associação indicada pelos colchetes revela, dentro do mesmo motivo e da mesma diatonia, um contraste de natureza harmônica, nomeadamente o contraste entre o F#, II grau diatónico, e

o F, II grau frígio, em Mi menor. (Schenker, 1906, p. 6-10) ¹⁸⁸[Cf. Schenker, 1954, p. 7-9; 1990, p. 42-46].

Os exemplos discutidos por Schenker oferecem uma definição ampla do conceito de *motivo musical* procurando explicitar os aspectos essenciais de tal conceito. O exemplo 3 mostra um motivo que, mesmo sem se desfazer de elementos melódicos e harmônicos, concentra-se no elemento rítmico como principal fator para a composição de unidade e de variedade. No exemplo 4, escolhido no último movimento da mesma Sonata, Schenker ressalta o modo como o compositor introduz um novo motivo ao mesmo tempo em que encerra o motivo anterior, em uma espécie de elisão que, portanto, extravasa os limites das seções formais. Um motivo que se consolida como tal, ou conforme Schenker se exprime, “vivencia suas repetições obrigatórias” – i. e., as repetições que fazem de uma série de notas um motivo – apenas na seção seguinte, oferecendo assim unidade para além da divisão formal. No exemplo 5, Quarteto de cordas de Haydn, o motivo inicial apresentado logo no primeiro compasso reaparece no compasso 12 “cindido” entre duas vozes, dividido entre dois instrumentos diferentes, sendo tocado, parte no violoncelo, parte na viola. O mesmo acontecimento, i. e., a cisão do motivo, será reproduzido logo em seguida (comp. 14) repartido

- 188 „Schließlich wäre noch beiläufig zu bemerken, daß die Musik sich nicht nur im melodischen, sondern auch in ihren übrigen Elementen (wie z. B. im Rhythmus, in der Harmonie etc.) der assoziativen Wirkung der mehr oder minder genauen Wiederholung bedient, um die mannigfachen Erscheinungen individuell abzugrenzen.
3] Beethoven, Klaviersonaten, Op. 90, erster Satz.
Wie man sieht, stellt der Auftakt zum ersten Takte (Inhalt der ersten Klammer) ein  mit nachfolgender Achtelpause. Unter der zweiten Klammer wiederholt sich der Auftakt zwar zunächst noch unverändert, unter der dritten und vierten Klammer jedoch enthält er Kontraste: aus dem  wird ein volles , im letzten Falle sogar ein Viertel mit Portamento.
4] Beethoven, daselbst, letzter Satz.
Hier ist wohl am deutlichsten zu erkennen, wie zuweilen unabhängig von melodischen und Formelementen ein rhythmisches Motiv gebildet werden kann. Das Geniale dieses Falles besteht eben darin, daß formell der Hauptgedanke und die Modulationspartie (in Takt 6 unseres Beispiels) deutlich voneinander geschieden sind, dennoch aber am Ausgang des ersteren mit vollster Absicht (man beachte die Forte-Vorschrift!) ein bloß rhythmisches Motiv kreierte wird, das über jene Trennung hinweg in die Modulationspartie hinüberstrahlt und hier seine obligaten Wiederholungen erlebt.
5] J. Haydn, Streichquartett G-moll, Op. 74.
In diesem Beispiel bringen Viola und Cello (siehe die zweite Klammer) die Assoziation des ersten Taktes (erste Klammer) getrennt und mit Portamento bei der Viola.
6] Beethoven, Klaviersonaten, Op. 53, erster Satz.
Die durch Klammern angedeutete Assoziation offenbart innerhalb desselben Motivs und derselben Diatonie einen Kontrast harmonischer Natur, nämlich den Gegensatz von diatonischer II. Stufe Fis und „phrygischer“ II. Stufe F in E-moll“ (Schenker, 1906, p. 6-10).

entre a viola e o segundo violino, e, mais uma vez (comp. 16), entre o segundo e o primeiro violino. Um recurso que se utiliza da instrumentação como elemento de contraste, criando oposição e concordância nas repetições que tornam uma determinada série ou conjunto de notas um motivo. O exemplo 6 chama particularmente a atenção pois, ao elucidar o caráter harmônico do motivo, mostra como a harmonia, predominantemente considerada como o lugar da racionalidade, da previsibilidade dentro da música, participa e, no fundo, se encontra submetida à necessidade motívica de gerar contraste, de particularizar-se em suas diversas repetições. A opção terminológica de Schenker, sua adoção do termo *Il grau frígio* em detrimento da designação *acorde de sexta napolitana*,¹⁸⁹ empregada por outros autores, parece corroborar sua intenção de investigar as razões especificamente musicais que fundamentam os acontecimentos musicais.

Entre os elementos da música que o motivo, em si, reúne, o elemento formal parece ainda merecer destaque. A capacidade do motivo de, por meio da repetição, organizar sequencialmente os segmentos musicais, tomada como princípio composicional, veio a ser aplicada também em relação a trechos musicais de maior extensão. Desempenhando, desse modo, o papel de delimitar o tamanho, o motivo afirma-se como princípio formal para uma manifestação artística tão incorpórea como a música. Este princípio que o motivo musical guarda será abordado por Schenker mais diretamente no quinto parágrafo.

§5

Repetição
como
princípio
da forma

Tendo sido bem-sucedido em dar significado, em pequena escala, à menor e mais ínfima das notas, foi-se então capaz de ousar aplicar o mesmo princípio também em grande escala. Pois se experimenta aquilo que uma pequena série de notas significa, acima de tudo, quando e depois dela vir a ser colocada novamente, assim é evidente que uma cadeia de diversas pequenas séries chega ao reconhecimento de seu sentido também simplesmente por meio da repetição. Surge assim a forma em duas partes $a : a$ ou para designá-la ainda com mais clareza: $a_1 : a_2$.

7. Mozart, Sonata para piano em Fá maior, Köch.-V. nº 332 [comp. 41 a 56]

189

Schenker, 1906, p. 143-149 (§50) e p. 364-366 (§145). [Cf. Schenker, 1954, p. 109-114 e p. 273-276; 1990, p. 169-175 e 391-393].

SUMÁRIO



Fonte: Elaboração Própria

8. Haydn, Sonata para piano em sol menor [Sonata nº32, Hoboken XVI: 44]



Fonte: Elaboração Própria

(Schenker, 1906, p. 10)¹⁹⁰ [Cf. Schenker, 1954, p. 9; 1990, p. 46].

A repetição como determinação essencial do motivo é tomada assim como princípio composicional, como o recurso musical por meio do qual

190

„Ist es so gelungen, im Kleinen und Kleinsten den Tönen Bedeutung zu geben, so konnte man es wagen, dasselbe Prinzip auch im Großen durchzuführen. Denn erfährt man, was eine kleine Reihe von Tönen bedeutet, erst dann, wenn und nachdem sie noch einmal gesetzt wird, so ist es einleuchtend, daß auch eine Kette von mehreren kleinen Reihen einfach durch Wiederholung zur Offenbarung ihres Sinnes gelangt. So entstand die zweiteilige Form a : a oder um es noch deutlicher zu bezeichnen: a₁ : a₂.“ (Schenker, 1906, p. 10, §5).

"a mais ínfima das notas" ganha sentido, e, desse modo, como princípio determinador da forma e, ao mesmo tempo, como gerador do conteúdo musical. Através da repetição (e da expectativa de repetição), portanto, por meio da instauração de uma previsibilidade e, neste sentido, de uma inteligibilidade para o acontecimento musical, o motivo como responsável pela criação e estabelecimento de uma espécie de lógica, apesar da incapacidade da música em exprimir conceitos, cria, pela própria repetição e variação, conteúdo musical. Como princípio formal, o motivo, em sua aptidão para a organização tanto em pequenos quanto em grandes segmentos, garante à música, ao mesmo tempo, um conteúdo, operando a própria possibilidade de identificação entre forma e conteúdo. No motivo, portanto, forma e conteúdo se fundem. Uma identidade que caracteriza a capacidade do motivo de, enquanto *forma sonora* ou *figura musical*, representar uma beleza livre, autônoma (sendo, portanto, objeto de um prazer que não é mediado por conceitos), caracterizando, deste modo, a sua capacidade em transformar a música em arte.

De um ponto de vista formal, a repetição, segundo o modo como Schenker se exprime, dá origem a uma "forma em duas partes" [*zweiteilige Form*], no sentido mais geral do termo, i. e., do reconhecimento da presença ou da existência de algo que é formado por dois elementos. A repetição, como princípio formal na música, é representada desse modo por meio do esquema a_1-a_2 . Schenker descreve o compor e as possibilidades que se seguem à apresentação de uma determinada ideia musical assim: ou se repete imediatamente a ideia apresentada, ou se introduz um outro, que posterga a repetição, condição imposta (pela própria possibilidade de intelecção) para a atribuição de significado a uma determinada série ou conjunto de notas. A repetição como princípio da forma, estabelece assim um sentido para este outro, designado no esquema formal pela letra b: o de postergar a repetição – tendo-se em vista a preservação da lógica, da inteligibilidade, tão árdua e demoradamente conquistada.

Depois disso [do sucesso na aplicação, em pequena e em grande escala, da repetição como princípio formal] foi fácil encontrar as condições sob as quais se tornou possível desviar-se dessa repetição imediata rigorosa. Por exemplo, quando se insere entre os membros a_1 e a_2 , associativamente conectados, um b estrangeiro, o qual como que aumenta a tensão e, desse modo, intensifica sobretudo o efeito da semelhança. Surge desse modo

a aparência de uma forma em três partes (Schenker, 1906, p. 12, §5).¹⁹¹ [Cf. Schenker, 1954, p. 10; 1990, p. 48].

Para preservar a própria lógica ou possibilidade de intelecção do fenômeno musical, a introdução de uma diferença, de um outro, um *b*, deve, portanto, tão somente postergar a repetição. Ao oferecer contraste em um grau mais elevado, embora mantendo-se a unidade por meio da identidade da repetição por vir, este “*b* estrangeiro” não quebra a conexão entre as ideias, mas, antes, reforça a identidade entre os membros da repetição. Dando origem, assim, a uma “forma em três partes” [*dreiteilige Form*], a_1-b-a_2 , que, no entanto, é apenas aparente, pois guarda no fundo a repetição e, portanto, uma forma em duas partes, a_1-a_2 , como sua origem. O esquema a_1-b-a_2 se apresenta desse modo como representação geral da composição a partir da identidade e da diferença como uma espécie de unidade dialética. Um esquema que procura representar a repetição como princípio composicional musical por excelência. Um princípio que, conforme Schenker afirma, por conta da sua mais ampla generalidade, subjaz tanto à organização do motivo a partir de pequenos fragmentos, quanto à organização em grandes formas a partir de um ou mais motivos.

9. Mendelssohn, Quarteto de cordas, Op. 44, nº1

Andante espressivo ma con moto

\bar{a}_1

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcello

p

pizz.

pizz.

191

„Sodann war es leicht, die Bedingungen zu finden, unter denen von dieser Strenge sofortiger Wiederholung abgewichen werden konnte. Z. B. wenn zwischen den assoziativ verbundenen Gliedern a_1 und a_2 ein fremdes *b* eingeschoben, das gleichsam die Spannung mehr und dadurch erst recht die Wirkung des Gleichnisses steigert. Es entsteht somit dem Scheine nach eine dreiteilige Form“ (Schenker, 1906, p. 12, §5).

SUMÁRIO

The musical score is divided into three sections:
 - Section 1 (measures 5-8): Labeled a_1 . It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment.
 - Section 2 (measures 9-12): Labeled b . The treble staff continues the melodic development, while the bass staff has a more active, rhythmic role.
 - Section 3 (measures 13-16): Labeled a_2 . This section returns to a more melodic focus in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support.
 Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) and *p* (piano) throughout the piece.

Fonte: Elaboração Própria

É este o sentido apropriado da forma em três partes, a assim chamada Forma Canção. E não seria esta mesma tripartição a_1 : b : a_2 – elevada agora, desde a construção da ideia individual, às mais altas unidades formais –, no fundo, a essência, por exemplo, da Fuga, com a sua divisão tripartite em exposição, modulação e desenvolvimento final, e mesmo a Sonata com a sua primeira parte, o desenvolvimento e a reexposição?

E se, por vezes, o artista foi bem-sucedido em utilizar as semelhanças de uma forma ainda mais complexa, vê-se então que o princípio da repetição subjaz mesmo ao impulso mais audacioso por meio do qual a música, por seus próprios meios e sem a clara ajuda da natureza, elevou-se a uma arte, a uma altura de onde ela pode rivalizar com as outras artes que se apoiam diretamente

nas associações da natureza (Schenker, 1906, p. 13-15,§5)¹⁹² [Cf. Schenker, 1954, p. 11; 1990, p. 48-51].

Neste exemplo, do terceiro movimento do Quarteto de cordas, Op. 44, nº1, de Mendelssohn, é possível reconhecer o princípio da repetição, descrito por Schenker como a_1-b-a_2 , como gerador, neste caso, de uma Forma Canção [*Liedform*]. Destaca-se desse modo, mais uma vez, a importância da repetição e, conseqüentemente, do motivo como princípio de uma concatenação de ideias própria à música. Uma descrição que caracteriza o motivo como componente elementar da forma tanto quanto do conteúdo musical. A repetição, entendida como “princípio imanente e inviolável da música”,¹⁹³ é assumida assim como norma. É, portanto, sob uma tal perspectiva que o esquema formal a_1-b-a_2 é caracterizado por Schenker como exemplo das condições segundo as quais seria possível “desviar-se de uma repetição imediata rigorosa”¹⁹⁴ sem se destituir a composição de unidade e de sentido.

A determinação da repetição como princípio formal da música, exposta acima, parece, ela mesma, conduzir à pergunta acerca da validade de tal determinação, i. e., do seu possível limite. A repetição, como geradora de paralelismo, proporciona regularidade à composição no sentido de uma previsibilidade, mas também no da proporcionalidade. No que se refere à extensão dos segmentos musicais, a repetição propicia regularidade métrica. A ausência de repetição pode ser, portanto, origem tanto de uma mera quebra da quadratura, quanto da ausência total e absoluta de motivos musicais. Em qualquer um dos casos, a supressão ou subsunção (*Aufhebung*) do paralelismo aparece assim como a causa de um “peculiar encanto”, sendo interpretada como uma referência à natureza, a uma espécie de estado natural da manifestação musical, que remete a música a um período anterior ao do seu pleno desenvolvimento artístico.

192 „9] Mendelssohn, Streichquartett Op. 44, Nr. 1.

Das ist der eigentliche Sinn der dreiteiligen, der sogenannten Liedform. Und ist nicht dieselbe Dreiteiligkeit $a_1 : b : a_2$ — um nun vom Bau des Einzelgedankens zu höheren Formeinheiten emporzusteigen — im Grunde das Wesen z. B. der Fuge mit ihrer beiläufig dreiteiligen Gliederung in Exposition, Modulation und letzter Durchführung, ja auch der Sonate mit ihrem ersten Teil, der Durchführung und der Reprise?

Und wenn's zuweilen dem Künstler gelungen, in noch komplizierterer Art die Gleichnisse zu verwenden, so sieht man doch auch dem kühnsten Treiben das Prinzip der Wiederholung zu Grunde liegen, wodurch die Musik aus eigenen Mitteln und ohne deutliche Hilfe der Natur sich zu einer Kunst emporgerungen hat, zu einer Höhe, wo sie mit den anderen an die Assoziationen der Natur sich direkt anlehnenden Künsten wetteifern kann.” (Schenker, 1906, p. 13-15, §5).

193 Schenker, 1906, p. 21, §7 [Cf. Schenker, 1954, p. 14; 1990, p. 56].

194 Schenker, 1906, p. 12, §12. [Cf. Schenker, 1954, p. 11; 1990, p. 48]

O que impele o artista a renunciar à norma, na maioria dos casos, é o peculiar encanto que a música, em meio à condição vinculante do paralelismo, é capaz de irradiar ao ser subitamente liberta da opressão e coerção do princípio artístico endógeno – precisamente por meio do extraordinário e aparentemente contrário à arte. Mesmo que apenas temporariamente, a música em tais situações lembra aquele estado originário e natural da nossa arte, no qual o princípio associativo interno ao motivo ainda não havia sido descoberto e era ainda mister substituí-lo pela associação ao gesto e à palavra (dança e canção). É, portanto, evidente por si mesmo porque precisamente em tais ocasiões a música tende a assumir um caráter retórico, declamatório e parecem irromper por detrás das notas associações quase que fantasmagóricas com palavras – palavras cujo destino de se tornar palavras plenamente realizadas não se cumpre, não obstante, mesmo assim, elas nos falem quase que misteriosamente, de modo penetrante.

13. Beethoven, Sonata para piano *Op. 110*, último movimento [comp. 7-16]

Adagio ma non troppo.



Arioso dolente



Fonte: Elaboração Própria

É, portanto, suficientemente significativo que Beethoven sobrescreva “Arioso” (Arioso dolente) – uma designação que indica, portanto, com suficiente clareza palavras ocultas – a esta peça, que, apesar de sua extensão, permanece livre de paralelismos durante quase a sua totalidade. Recordo, entretanto, que a peça toda é repetida depois (embora transposta para sol menor), e que, desse modo, o autor, por fim, paga retroativamente a sua dívida de gratidão ao princípio da repetição. (Schenker, 1906, p. 21-23, §7).¹⁹⁵ [Cf. Schenker, 1954, p. 14-15; 1990, p. 56-58].

Segundo Schenker, no excerto apresentado da Sonata para piano nº 31, Op.110, de Beethoven, ao excluir a repetição por meio da inserção sempre de novos elementos, evitando a formação de qualquer motivo, o compositor remete a música a um tempo anterior ao da sua autonomia, sugerindo a possibilidade da presença de um outro, um elemento extramusical, oferecendo conteúdo e sustentação para a música. Uma interpretação que parece ser confirmada pela indicação *Arioso*, escrita pelo compositor, indicação que se apresenta assim como evidência da relação entre a ausência de repetição e a remissão à palavra. Remissão essa que, no entanto, se utiliza justamente do elemento musical por excelência, i. e., da repetição, portanto, do motivo (ou da sua ausência), como meio de expressão. Um distanciamento da norma que emula as condições naturais segundo as quais a música primeiramente existiu. Ao contrariar o princípio eminentemente musical por meio da subsunção do paralelismo, em uma aparente

SUMÁRIO

195 „Was den Künstler in den meisten Fällen dazu treibt, die Norm aufzugeben, ist der besondere Reiz, den die Musik inmitten des sonst durch Parallelismen gebundenen Zustandes plötzlich vom Druck und Zwang des eingeborenen Kunstprinzips befreit — eben durch dieses Ungewohnte und scheinbar der Kunst Widersprechende —, auszustrahlen fähig ist. Wenn auch nur vorübergehend, erinnert die Musik in solchen Situationen an jenen Ur- und Naturzustand unserer Kunst, in welchem das interne Assoziationsprinzip des Motivs noch nicht entdeckt und nur durch Bewegungs- und Wortassoziationen (Tanz und Lied) notdürftig ersetzt war. Es erklärt sich daher von selbst, warum gerade bei solchen Gelegenheiten die Musik einen rhetorischen, deklamatorischen Charakter anzunehmen pflegt und gleichsam gespensterhaft hinter den Tönen Assoziationen von Worten hervorzubrechen scheinen, — von Worten, denen das Schicksal nicht beschieden ist, zu wirklichen, fertigen Worten zu werden, die aber gleich diesen dennoch eindringlich, nur geheimnisvoller zu uns sprechen (Beispiel Nr. 13).

Bedeutsam genug überschreibt daher Beethoven dieses Stück, welches [Fig.] trotz seiner Ausdehnung fast während der ganzen Dauer sich von Parallelismen frei hält, „Arioso“ (Arioso dolente), — eine Bezeichnung also, die deutlich genug auf verborgene Worte hinweist. Jedoch erinnere ich, daß das ganze Stück (allerdings nach G-moll transponiert) späterhin wiederkehrt, daß somit der Autor dem Wiederholungsprinzip nachträglich doch den schuldigen Tribut entrichtet.“ (Schenker, 1906, p. 21-23, §7).

desobediência à arte, o compositor, através de um recurso que parece nublado a barreira entre o mecânico (artifício) e o orgânico, faz a arte parecer um pouco mais com a natureza. A repetição se coloca assim como princípio composicional musical fundamental, a ponto da sua mera ausência se manifestar com tamanha eloquência.

Cabe por fim, destacar um elemento relevante da caracterização do motivo feita por Schenker que se refere à noção de desenvolvimento motivico. Schenker descreve o desenvolvimento – uma noção que está contida, de alguma maneira, já no próprio motivo, mas que também constitui, muitas vezes, uma seção formal inteira – como um percurso que o motivo atravessa, como uma espécie de destino que ele cumpre, como a vida que o motivo vive.

Também nas unidades formais maiores recém-discutidas, o momento biológico da vida do som se faz notar mais uma vez de um modo, aliás, surpreendente. Não é, pois, o alfa e o ômega da tarefa da forma cíclica representar o destino, um verdadeiro destino de vida deste ou daquele motivo, ou de diversos motivos ao mesmo tempo? Os motivos em uma Sonata não são mostrados naquilo que têm de característico, em situações sempre diversas, de modo semelhante àquele como as pessoas são apresentadas nos dramas?

Que outra coisa acontece no teatro senão as pessoas serem colocadas em situações diversas, nas quais o caráter delas é posto à prova em seus componentes individuais? Não deve, em uma situação determinada, uma propriedade passar no teste, em outra situação, uma outra? E, finalmente, que outra coisa é o caráter, senão a própria síntese destas propriedades, tal como se revelaram nas situações, uma após a outra?

Ora, exatamente o mesmo se manifesta também na vida do motivo. Também ele é colocado em diversas situações, e ali é chamado a pôr à prova aquilo que é próprio dos intervalos melódicos, em outra vez, a demonstrar em um novo ambiente uma peculiaridade harmônica; em outra vez ainda, ele deve sofrer alguma modificação no ritmo, em suma, pode se acreditar nisto: o motivo cumpre seu destino, assim como as pessoas no

teatro (Schenker, 1906, p. 19-20, §6)¹⁹⁶ [Cf. Schenker, 1954, p. 12-13; 1990, p. 55].

Esta interpretação do princípio eminentemente musical, i. e., o motivo, por meio de uma analogia com o drama, e, portanto, a interpretação do texto musical como uma espécie de narrativa (no sentido mais geral do termo), não é uma invenção de Schenker, ela está presente em Hanslick e, também, em outros autores como, por exemplo, Czerny.¹⁹⁷ Esta analogia entre o motivo e o herói traz consigo uma remissão à noção de *unidade orgânica da ação dramática*, i. e., à prescrição da mais absoluta necessidade de cada parte para a constituição de uma unidade.

Certamente tais destinos [do motivo assim como do herói] são, no drama como na música, quantitativamente reduzidos e estilisticamente podados, por assim dizer, por meio da lei da abreviação. Assim, seria totalmente desinteressante ver, por exemplo, um Wallenstein almoçar regularmente no palco ao longo de toda a duração do processo dramático – pois todos nós sabemos que ele se alimenta diariamente – e assim o poeta de Wallenstein [¹⁹⁸] pôde abster-se da irrelevante representação dos almoços no drama, para ocupar-se tanto mais com as reviravoltas essenciais da vida de seus heróis. De modo similar, o compositor aplica também a lei

196 „Auch in den soeben besprochenen größeren Formeinheiten macht sich übrigens das biologische Moment des Tonlebens in verblüffender Weise wieder bemerkbar. Ist denn nicht das Um und Auf der zyklischen Form die Aufgabe, das Schicksal, ein wirkliches Lebensschicksal dieses oder jenes Motivs oder mehrerer zugleich darzustellen? Werden nicht in einer Sonate die Motive in ihren charakteristischen, in immer anderen Situationen gezeigt, ähnlich wie die Menschen in Dramen dargestellt werden? Was geschieht denn anderes im Schauspiel, als daß Menschen in verschiedene Situationen gebracht werden, in denen ihr Charakter eben auf seine einzelnen Bestandteile geprüft wird? Muß nicht in der einen Situation die eine Eigenschaft, in der anderen eine andere ihre Probe bestehen? Und was anderes ist endlich der Charakter, als schlechthin die Synthese dieser Eigenschaften, wie sie sich soeben nacheinander in den Situationen bewährt haben?
Nun, ganz dasselbe zeigt sich auch im Leben des Motivs. Auch dieses wird in verschiedene Situationen gebracht und da heißt es, bald das Charakteristische der melodischen Intervalle bewähren, ein anderes Mal wieder eine harmonische Eigentümlichkeit im neuen Milieu erweisen; wieder ein anderes Mal muß es irgendwelche Veränderung im Rhythmus erleiden, kurz, man kann es glauben: das Motiv erleidet Schicksale, wie die Menschen im Schauspiel.“ (Schenker, 1906, p. 19-20, §6).

197 Carl Czerny (1791-1857). Cf. Freitas, 2010, p. 391.

198 Referência a Friedrich Schiller (1759-1805).

da abreviação ao destino do motivo como a seu herói dramático. Entre as infinitamente inúmeras situações possíveis nas quais o seu motivo pode ser encontrado, ele tem de escolher apenas algumas, aquelas tão características que, por meio delas, o motivo deva revelar as particularidades mais emblemáticas da sua essência (Schenker, 1906, p. 20).¹⁹⁹ [Cf. Schenker, 1954, p. 13; 1990, p. 55].

Podemos reconhecer nessa passagem uma alusão a Aristóteles e à noção de unidade do mito (ou da ação dramática) e à comparação do mito a um “ser vivente”.²⁰⁰ Para explicar esta noção Aristóteles compara as obras de Homero com a de outros poetas que, contrariamente a este, expressam, por meio da composição de suas obras, uma interpretação equivocada do princípio da unidade, i. e., do caráter orgânico da obra. Nas palavras de Aristóteles:

Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como creem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. Muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação una.

Assim, parece que tenham errado todos os poetas que compuseram uma *Heracleida* ou uma *Teseida* ou outros poemas que tais, por entenderem que, sendo Héracles um só, todas as suas ações haviam de constituir uma unidade.

Porém Homero, [...] ao compor a *Odisseia* não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses, por exemplo, o ter sido ferido no Parnaso e o simular-se louco no momento em que se reuniu o exército. Porque, de haver acontecido uma dessas coisas, não se seguia necessária e verossimilmente que a outra houvesse de acontecer, mas compôs em torno de uma ação una a *Odisseia* – una no sentido que damos a esta palavra – e de modo semelhante a *Ilíada*.

199 „Freilich sind diese Schicksale im Drama wie in der Musik durch das Abbreviationsgesetz sozusagen quantitativ reduziert und stilistisch gestutzt. So wäre es z. B. ganz uninteressant, einen Wallenstein regelmäßig während der ganzen Dauer des dramatischen Prozesses sein Mittagsmahl auf der Bühne einnehmen zu sehen — denn daß er täglich gespeist, wissen wir alle —, und so konnte der Dichter des Wallenstein sich im Drama die Vorstellung der unwesentlichen Mittagmahlzeiten erlassen, um sich desto konzentrierter mit den wesentlicheren Lebenswendungen seines Helden zu befassen. Ähnlich wendet auch der Komponist auf das Schicksal des Motivs, gleichsam seines dramatischen Helden, das Abbreviationsgesetz an. Unter den unendlich zahllosen möglichen Situationen, in die sein Motiv geraten kann, hat er nur wenige zu wählen, diese aber so charakteristisch, daß das Motiv die bezeichnendsten Eigentümlichkeiten seines Wesens aufdecken muß.“ (Schenker, 1906, p. 20, §6).

200 Aristóteles, *Poética*, 1450b.

Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas una seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo (Aristóteles, *Poética*, 1451a, p. 16-29).

A lei ou princípio da abreviação tal como é descrita por Schenker se mostra como uma formulação possível para a noção de unidade proposta por Aristóteles, e antes dele, por Platão. Embora esta lei ou princípio, tal como Schenker a formula, certamente possua implicações “estilísticas”, no entanto, ela não se restringe à problemática a respeito do estilo, mas se coloca como critério determinante para a inteligência da obra. Pois, se somos levados a presenciar acontecimentos da vida do personagem que não concorrem diretamente para o desfecho da trama, como por exemplo, os momentos em que ele se alimenta, a conexão entre os acontecimentos narrados se perde, e com ela, o próprio sentido da narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que a noção schenkeriana de uma *coerência orgânica* esteja, no *Harmonia*, distante da sua plena elaboração, o elemento orgânico que, como vimos, já se faz presente é, por vezes, adjetivado ali por meio de designações que remetem ao campo científico, tais como “biológico” ou “psicológico”.²⁰¹ Esta ligação entre um princípio orgânico da obra de arte e uma terminologia científica parece, entretanto, se enfraquecer e se dissipar ao longo do tempo, estando praticamente ausente em seu último trabalho, *A composição livre* (*Der Freie Satz*), principalmente quando se compara essa quase ausência com o destaque que tal terminologia recebe no *Harmonia*. Este uso de um

201 Conforme é possível perceber até mesmo nos títulos de alguns parágrafos como, por exemplo: §6 O biológico nas formas (*Das Biologische in den Formen*), §38 Fundamentação biológica do princípio da mistura (*Biologische Begründung des Mischungsprinzips*), §152 A psicologia da alteração (*Die Psychologie der Alteration*), §153 Psicologia da posição do intervalo decisivo para a alteração (*Psychologie der Lage des für die Alteration entscheidenden Intervalls*), §170 Psicologia do uso da nota pedal (*Psychologie des Gebrauchs von Orgelpunkten*).

jargão científico parece sinalizar a literalidade com a qual Schenker interpreta o significado do termo *orgânico* e o uso deste termo como enunciado de um princípio artístico. Esta interpretação quase literal da música como um ser vivo constitui um aspecto marcante do pensamento de Schenker que se manifesta por meio da noção de uma *vida do som* (*Tonleben*). A noção expressa o entendimento a respeito de uma espécie de vida que o som vive que, como vimos, é identificada neste momento de sua obra com o motivo e com o desenvolvimento motivico. O motivo musical é chamado assim por Schenker como o "conteúdo vivo" (*lebendigen Inhalt*) da composição.²⁰² Embora não seja possível nos aprofundarmos aqui em uma discussão acerca desta noção, cabe destacar o papel que ela desempenha no pensamento de Schenker: presente nas três partes que compõe as *Novas Teorias e Fantasias Musicais*, a noção é apresentada no *Harmonia* como fundamento para acontecimentos musicais essenciais do sistema tonal, entre os quais se destacam a *mistura* [*Mischung*], a *modulação* [*Modulation*], e a *tonicização* ou *tonicalização* [*Tonikalisierung*].²⁰³

Ressalta-se, finalmente, a possível conexão entre a noção schenkeriana de uma *vida* ou de uma *vontade do som* e um problema central do ensaio de Hanslick, que se refere ao conteúdo musical. Um debate que, de acordo com Meeùs, encontra precedentes na obra de Hegel e na distinção que este faz entre conteúdo determinado (*bestimmter Inhalt*) e conteúdo espiritual (*geistiger Inhalt*). Segundo Meeùs:

O conteúdo determinado de Hegel é verbalmente determinado: ele pertence aos textos verbais (literatura, poesia etc.) em geral, e à música com texto, no nosso caso. Se nenhum texto determina o conteúdo e se a música se satisfaz com processos puramente técnicos, ela pode de fato permanecer vazia e sem sentido. Mas Hegel continua e enfatiza que a música instrumental, para ser considerada arte, deve expressar espiritualidade. Seu conteúdo pode, então, permanecer indeterminado, mas ainda assim pode ser deduzido da situação harmônica e melódica (Meeùs, 2018, p. 541).²⁰⁴

202 Schenker, 1906, p. 281, §115. [Cf. Schenker, 1954, p. 211; 1990, p. 309]

203 Sobre o conceito de tonicalização, ver a dissertação *O que é tonicalização? Entendimentos em uso e a conceitualização tipológica proposta por Schenker* (cordeiro, 2019).

204 "Hegel's determined content is verbally determined: it belongs to verbal texts (literature, poetry, etc.) in general, and to music with text in our case. If no text determines the content, and if music satisfies itself with purely technical processes, it may indeed remain empty and meaningless. But Hegel continues and stresses that instrumental music, in order to count as art, must express spirituality. Its content may then remain indeterminate, but it nevertheless can be deduced from the harmonic and melodic situation" (Meeùs, 2018).

Trata-se de um debate extremamente consequente dentro do texto de Hanslick que, embora em diversos momentos de seu ensaio expresse discordância com o julgamento que os filósofos fazem em relação aos músicos e à música em geral (também com o julgamento de Kant e o de Hegel em particular), afirma de forma consistente a existência de um “conteúdo espiritual” na música, do qual dependeria a sua condição artística. Um conteúdo ao qual, segundo Hanslick, se tem pleno acesso apenas por meio do reconhecimento da identidade entre forma e conteúdo, e cuja existência se contrapõe às objeções de esvaziamento da música e da sua redução a um mero jogo das sensações. A afirmação de uma tal espiritualidade parece, portanto, ressoar de algum modo, na noção schenkeriana de uma *vida do som*, no sentido da afirmação de uma vida ou de uma espiritualidade da música como recurso a favor do seu caráter artístico, da sua autonomia. Com o objetivo de esclarecer o contexto dentro do qual Hanslick declara a existência de tal conteúdo espiritual, expõe-se brevemente logo abaixo algumas das passagens nas quais a questão é abordada por este autor:

O “especificamente musical” de nenhum modo se deve entender como simples beleza acústica, ou dimensão proporcional [...] e designações semelhantes, com que se costuma realçar a falta de animação espiritual. Ao insistirmos na beleza musical, não excluimos o conteúdo espiritual, mas, pelo contrário, reclamamos-lo. Com efeito, não reconhecemos beleza nenhuma sem espírito. Mas, ao transferirmos o belo na música essencialmente para as *formas*, insinuou-se já que o conteúdo espiritual se encontra na mais estreita relação com estas formas (Hanslick, [1854] 2015, p. 48).

O compor é um trabalho do espírito em material susceptível de espiritualidade. [...] De natureza mais espiritual e delicada do que toda a outra matéria artística, os sons de bom grado acolhem em si qualquer ideia do artista. Visto que as combinações sonoras, em cujas relações se baseia o belo musical, não se conseguem mediante a justaposição mecânica, mas por meio da criação da livre fantasia, a força espiritual e a peculiaridade dessa determinada fantasia estampam-se no seu produto como *caráter*. Criação de um espírito pensante e senciante, uma composição musical possui, pois, em alto grau a capacidade de ela própria ser espiritual e sensível. Exigiremos semelhante conteúdo espiritual em toda a obra de arte musical, mas não pode transferir-se para nenhum outro momento seu a não ser para as próprias *formações sonoras* (Hanslick, [1854] 2015, p. 49).

E ainda, no trecho que encerra o ensaio²⁰⁵:

Contrariamente à acusação de falta de conteúdo, a música tem, portanto, conteúdo, só que musical, que é uma centelha do fogo divino não inferior ao belo das outras artes. Mas só negando inexoravelmente à música qualquer outro “conteúdo” é que se lhe salva o “valor espiritual”. Na verdade, não é recorrendo ao sentimento indefinido, em que, no melhor dos casos, o conteúdo tem sua razão de ser, que se pode atribuir a ele um significado espiritual, mas reconhecendo a bela e bem definida forma sonora como criação do espírito, executada sobre um material pronto para ser espiritualizado (Hanslick, 1989, p. 166).

Importa, desse modo, destacar em tais citações não só a presença, aparentemente, de uma mesma compreensão a respeito de uma espécie de vida da música (embora sob designações distintas), mas também a presença de uma mesma relação entre este conteúdo espiritual da música e o motivo musical – este último mencionado por Hanslick por meio de expressões como “forma sonora” ou “formações sonoras”. Antecipando, em alguma medida, a descrição que seria posteriormente apresentada por Schenker a respeito do “desenvolvimento artístico da música” (*Kunstwerdung der Musik*)²⁰⁶ através de uma descoberta ou invenção do motivo, Hanslick relaciona este entendimento a respeito da presença de um conteúdo espiritual à condição artística da música, identificando a admissão ou reconhecimento de tal conteúdo com a identificação, através do motivo, entre forma e conteúdo musical.

Responsável pela instauração de uma *lógica* musical fundada na repetição como princípio de uma intelecção que não se baseia em conceitos, o motivo foi compreendido como uma espécie de princípio racional para a música na medida em que confere a ela uma previsibilidade que permite ao ouvinte acompanhar as desventuras do motivo como as de uma personagem ou argumento, constituindo assim o próprio conteúdo da música. Por analogia ao drama, a sequência dos acontecimentos musicais, interpretada como *lógica* musical conquistada a partir do advento do motivo, é entendida assim como uma

205 A passagem é citada a partir da tradução de Nicolino Simone Neto (Editora da UNICAMP). Assim como tantas outras, ela diverge da que aparece na tradução de Artur Morão (Edições 70), esta última declaradamente feita a partir da primeira edição do ensaio de Hanslick, de 1854. Embora a tradução de Nicolino Neto não traga informações a respeito da edição que teria sido utilizada por ele como base, por conta tanto da quantidade quanto da qualidade das divergências, compreendemos tratar-se de traduções feitas a partir de edições distintas.

206 Schenker, 1906, p. 4. [Cf. Schenker, 1954, p. 3-5; 1990, p. 39-41]

espécie de narrativa própria à música, e o motivo, como um modo de representar, sem conceitos, todo um mundo que se forma no momento em que a música começa, e que se desvanece, diante do espectador, assim que ela termina.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Metafísica**. 2. ed. Madri: Gredos, 1998.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Sonata nº11: Op. 22**. Pianoforte. Viena: Universal Edition, 1918-21, p. 191-213. Coleção de partituras.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Sonata nº27: Op. 90**. Pianoforte. Viena: Universal Edition, 1918-21, p. 480-494. Coleção de partituras.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Sonata nº21: Op. 53**. Pianoforte. Viena: Universal Edition, 1918-21, p. 370-401. Coleção de partituras.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Sonata nº31: Op. 110**. Pianoforte. Viena: Universal Edition, 1918-21. Coleção de partituras.

CORDEIRO, Djalma Bianco. **O que é tonalização? Entendimentos em uso e a conceituação tipológica proposta por Schenker**. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2019.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular**. Tese (doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, 2010.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2015.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical**. Tradução: Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

HAYDN, Joseph. **Op. 74**. Quarteto de Cordas. Nova York: Dover Publications, 1979. 1 partitura.

HAYDN, Joseph. **Hob. XVI:44**. Pianoforte. Leipzig: Edition Peters (Sonaten von Joseph Haydn, v. 1, n. 4, p. 38-43). Coleção de partituras.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade de Julgar**. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, [1790] 2016.

MENDELSSOHN, Felix. **Quarteto de cordas nº3: Op. 44, nº1**. Nova York. Dover Publications, 1978, p. 158-183. Coleção de partituras.

MEEÛS, Nicolas. Inhalt ('content') as a technical term in musical semiotics. *In: Izvorni znanstveni rad*, setembro de 2018. Disponível em: <318296 (srce.hr)>. Acesso em: 11 dez. \ 2023.

MOZART, Wolfgang Amadeus. **Sonaten und phantasien nº8: KV310**. Pianoforte. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1878, p. 78-91. Coleção de partituras.

MOZART, Wolfgang Amadeus. **Sonaten und phantasien nº12: KV332**. Pianoforte. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1878, p. 130-145. Coleção de partituras.

NABUCO, Ivan Gonçalves. **Um estudo sobre a dimensão metafísica do conceito de linha fundamental na teoria musical de Schenker**. Dissertação (mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2019.

NABUCO, Ivan Gonçalves. A noção de vida da música (Tonleben) na teoria musical de Heinrich Schenker. *In: VI Simpom*, 6, Rio de Janeiro, 2020. **Anais do VI simpósio brasileiro de pós-graduandos em música**. Disponível em: <http://seer.unirio.br/simpom/issue/view/414>. Acesso em 27 de março de 2024.

NABUCO, Ivan Gonçalves; BARROS, Guilherme Sauerbronn. Desenvolvimento do conceito de linha fundamental nos escritos de Schenker. *In: Música Hodie*, v. 20, 2020. DOI 10.5216/mh.v20.58722. Disponível em O Conceito de Linha Fundamental | Música Hodie (ufg.br). Acesso em; 27 mar. 2024.

NABUCO, Ivan Gonçalves; FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. O modo de dizer da teoria musical: uma reflexão sobre a terminologia de Schenker. *In: Orfeu*, Florianópolis, volume 6, número 3, 2021. DOI: 10.5965/2525530406032021125. Disponível em: O modo de dizer da teoria musical: uma reflexão sobre a terminologia de Schenker | Orfeu (udesc.br). Acesso em: 11 mar. 2024.

NABUCO, Ivan Gonçalves; FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. O princípio orgânico da forma: sobre a forma sonata de acordo com Heinrich Schenker. *In: Musica Theorica*, v. 6, n. 2, 2022, p. 140-174. Disponível em O princípio orgânico da forma | Musica Theorica (tema.mus.br). Acesso em: 11 mar. 2024.

NABUCO, Ivan Gonçalves; FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Harmonia? Aforismos de Heráclito na leitura de Heidegger. *In: XXXII Congresso da ANPPOM*, 2022. **Anais do XXXII Congresso da ANPPOM**. Disponível em: 1224-5415-1-PB.pdf (anppom.org.br). Acesso em: 27 mar. 2024.

SCHENKER, Heinrich. **Harmony**. Editado e comentado por Oswald Jonas. Traduzido por Elizabeth Mann Borgese. Chicago: The University of Chicago Press, 1954.

SCHENKER, Heinrich. **Neue Musikalische Theorien und Phantasien**: Erster Band: Harmonielehre. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1906.

SCHENKER, Heinrich. **Tratado de Armonia**. Tradução de Ramón Barce. Chile: Real Musical, 1990.

12

*Marília do Espírito Santo Carvalho
Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas*

REBELDIA SEM PALAVRAS:

**ERIK SATIE E SUA
*GYMNOPÉDIE N.1***

SUMÁRIO

Resumo: No presente ensaio analítico, Erik Satie e sua *Gymnopédie n.1* (1888) são (re)escutados sob o prisma da rebeldia. Pressupondo a necessidade de adequação entre critérios de análise e objetos analisados, são investigadas relações entre discursos de transgressão e as escolhas musicais do compositor. Argumenta-se que aspectos contextuais tais como sua *persona* e a atmosfera vanguardista do *fin de siècle* reverberam em diferentes camadas dessa pequena peça pianística, sendo percebidas inclusive na maneira como são concebidas suas progressões harmônicas. Tipologias para as combinações de acordes são revisadas, valores associados ao mote schoenberguiano sucessão *versus* progressão são considerados, e a interpretação de harmonias pelo viés modal é problematizada, sinalizando, por fim, que a composição requer uma escuta atenta às suas sutis provocações à cultura tonal.

Palavras-chave: Teoria e análise musical. Progressões harmônicas. A transgressão do tonal. Rebeldia.

Há obras cuja importância é toda ela em profundidade – pouco importa o orifício que têm. A mais pequena obra de Satie é pequena como um buraco de fechadura.

Tudo muda se dela aproximarmos um olho.

Jean Cocteau²⁰⁷

Assim como o olho complementa as linhas de um desenho que o pintor deixou conscientemente incompleto, também o ouvido pode ser chamado a complementar um acorde e cooperar em sua resolução, inconclusa em determinada obra.

Igor Stravinsky²⁰⁸

A REBELDIA COMO CONCEITO MUSICOLÓGICO

A virada para o século XX é lembrada, em diversos segmentos da cultura ocidental e de diferentes maneiras, como um momento de particular intensificação dos desejos e ações movidas pelo provocar, pelo desafiar e pelo desobedecer a normas e valores vigentes. Ao abordar tal intensificação no campo da história da arte, Sant'Anna (2017, p. 39) chama atenção para o predomínio de uma "ideologia do espetáculo", onde tudo que é "diferente, novo, transgressor ou alarmante" é notícia. "E sobre a transgressão", alerta, "há uma série de mal-entendidos." À vista disso, contribuindo para a compreensão de vínculos entre expressões transgressoras e a moderna contemporaneidade, Sant'Anna (2017, p. 86) articula referenciais da filosofia, psicologia e sociologia ao argumentar que a transgressão atua como uma espécie de "mínimo múltiplo comum" das artes contemporâneas. Assim, como elemento de interseção, a transgressão nos força sair:

207 Cocteau apud Samuel, 1964, p. 284.

208 Stravinsky, 1996, p. 40.

do espaço artístico para o domínio da transdisciplinaridade e do estudo da ideologia de toda uma época. Em nosso tempo a transgressão passou a ser um valor em si. Ou melhor: passou a ser um valor artístico. Se a obra não transgride, não pertence ao nosso tempo. A rigor, houve uma troca de modelo em relação à arte clássica. No classicismo havia o sentido da imitação/norma. Que passou a ser substituído na moderna contemporaneidade pelo desvio/ruptura. Atualmente o alto índice de transgressão e a surpresa determinam o valor da obra, o que foi analisado por Zygmunt Bauman em *O mal-estar na pós-modernidade*. Retomando o texto de Freud, ele [Bauman] diz algo que nos interessa nessa metamorfose ideológica: "qualquer valor só é um valor [...] graças à perda de outros valores, que se tem de sofrer a fim de obtê-los" (Sant'Anna, 2017, p. 86).

A transgressão, o "desvio/ruptura", como determinante do "valor artístico" (Sant'Anna, 2017, p. 86), coligada ao entendimento de que o enfrentamento de mal-entendidos que povoam tal valoração depende da convocação de várias disciplinas, são questões revisitadas neste trabalho, cujas atenções voltam-se prioritariamente às implicações desse debate para o campo musical.

Como se sabe, também no campo musical, a determinação do valor da obra passa pelo classificar, qualificar e agrupar, ações corriqueiras que envolvem a adoção de critérios. Explícitos ou tácitos, os critérios mostram aspectos de nossas formas de pensar e agir, e interferem na compreensão e apreciação dos fenômenos musicais. Dependendo dos critérios aplicados, uma mesma música pode ser criticamente percebida de maneiras muito diversas, o que contribui para que a análise, suas funções, procedimentos, ferramentas e parâmetros, envolvidos na validação de artistas e repertórios, sejam temas constantes na musicologia.

Considerando, então, que pensar, exercer e experienciar a análise musical implica pensar seus conceitos, e que, de maneira algo peculiar, desde finais do século XIX, validando a interseção da desobediência, do desvio e da ruptura, diferentes segmentos da música ocidental têm procurado transgredir prescrições e valores consolidados, a questão que move o presente trabalho enuncia-se assim: o conceito de rebeldia pode auxiliar

a tarefa da análise musical? Entendida como a tendência ao não conformismo, não aceitação, reação ou oposição, a rebeldia, que é abordada por diferentes perspectivas – políticas, sociológicas, antropológicas, filosóficas, pedagógicas, poético-literárias – assinala aqui uma aproximação entre esses campos e as investigações musicológicas. Aproximação que perpassa este texto que atualiza resultados de um estudo sobre relações entre discursos de transgressão e escolhas musicais, e vincula-se a uma pesquisa mais ampla que, em síntese, averigua dinâmicas musicais de desacato à cultura tonal.²⁰⁹ Com isso, argumentando que certas sonoridades e, particularmente, certas combinações de acordes, comuns e conhecidos, são capazes de sugerir sentidos que extrapolam as prescrições estritamente tonais, a rebeldia é experimentada nessa oportunidade como uma lente de estudos; como um conceito musicológico. E, nessa direção, problematizando a adequação entre critérios de análise e objetos analisados, defende-se que: na abordagem de fatos musicais relacionados a discursos de rebeldia, convém adotá-lá como valor crítico, uma vez que decisões musicais podem se justificar ou ao menos expressar afinidades com esse dado.

Assim, procurando ilustrar o debate sobre gestos musicais que em determinados momentos e contextos expressam oposição ou descompromisso com prescrições da tonalidade harmônica, chegamos à desconcertante *Gymnopédie n.1*, publicada em agosto 1888, que integra a trilogia homônima de autoria do compositor francês Erik Satie (1866-1925). Compostas originalmente para piano, a escrita em compasso ternário, o vocabulário rítmico formado exclusivamente por mínimas pontuadas, mínimas e semínimas, assim como o caráter *lent* – assinalado pelas indicações “*lent et douloureux*” (lento e doloroso), “*lent e triste*” (lento e triste), e “*lent et grave*” (lento e sério) que constam, respectivamente, nas partituras das três peças – são algumas das características que conferem senso de unidade ao conjunto.

O CANTO NOSTÁLGICO DAS GYMNOPÉDIES

O termo *Gymnopédie*, que “traduzido do grego ao pé da letra, significa crianças nuas” (Rey, 1990, p. 17), foi concisamente descrito pelo *musicien philosophe* Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) em seu *Dictionnaire de Musique*: “*Gymnopédie – Air ou nome sur lequel dansoient à nu les jeunes Lacédémoniennes*” (Rousseau, 1768, p. 238). Uma possível tradução para essa descrição seria: “ária [canto] ou *nómos* [poema cantado pelos antigos gregos em honra a Apolo, deus da poesia; ou canto (‘melodia’) de caráter religioso] sobre o qual dançavam nuas as jovens lacedemônias” (Rousseau, 2007 [1768], p. 233). A relação entre o título de Satie e a definição de Rousseau é encorajada, ainda, por um dado fornecido por Krämer (2011, p. VI-VII) no prefácio de uma recente reedição *urtext* das 3 *Gymnopédies* (IES 26). Krämer informa que uma pré-publicação da *Gymnopédie n.1* trazia como subtítulo a expressão *Danse Antique* e tinha como epígrafe uma estrofe do poema *Les Antiques* escrito pelo poeta José-Maria Patrício Contamine de Latour (1867-1926), amigo e parceiro de Satie desde a juventude.²¹⁰

210

A partir de Orledge e Potter (2020), vale anotar algo dessa produtiva e provocativa amizade que floresceu no entorno epocal que viu surgir as 3 *Gymnopédies* (1888). Em 1886, Satie dedicou à Latour a primeira de suas *Quatre Ogives* para piano. Em 1887, Satie compôs 3 *Sarabandes*, e a primeira dessas danças para piano foi originalmente prefaciada por uma estrofe do poema *La Perdition* de Latour. Entre 1886-87, com versos de Latour, Satie publicou cinco canções para voz e piano: 3 *Mélodies* (*Les anges*, *Les fleurs* e *Sylvie*), *Elégie* e *Chanson*. Em 1892-93 Satie escreveu *Uspud: ballet chrétien en trois actes* a partir do argumento de Latour. Latour é também o libretista de *Geneviève de Brabant*, ópera de marionetes composta por Satie entre 1899 e 1900 (publicada em 1930). O *Petit prélude de 'La Mort de Monsieur Mouche'*, composição para piano de Satie datada de 1900 (publicada em 1968), foi escrita como abertura para uma peça teatral em 3 atos que Latour não concluiu. Compostas por Satie entre 1904-05, as canções *Impérial-Oxford* e *Légende californienne* contaram com versos de Latour que hoje estão perdidos. Dentre os muitos projetos inacabados da dupla destacam-se ainda: 3 balés projetados em 1893 (*Ontrotance*, *Irnebizolle* e *Tumisrudebude*); e 2 poemas sinfônicos inacabados, *Le Bœuf Angora* e *Le poisson rêveur*, compostos por Satie, por volta de 1900-01, baseados em contos de *Lord Cheminot* (pseudônimo de Latour) que não sobreviveram.

*Oblique et coupant l'ombre
un torrent éclatant*

Oblíqua e cortando a sombra
uma torrente brilhante

*Ruisselait en flots
d'or sur la dalle polie*

Transmitia em ondas doura-
das sobre a laje polida

*Où les atomes d'am-
bre au feu se miroitant*

Onde os átomos de
âmbar em fogo cintilavam

*Mêlaient leur sara-
bande à la gymnopédie.*

Misturavam sua sara-
banda à *gymnopédie*.²¹¹

Não se sabe ao certo se os versos do amigo Latour inspiraram ou foram inspirados pelas *Gymnopédies* de Satie. Comenta-se, entretanto, que mesmo anteriormente à publicação da primeira *Gymnopédie*, o "Satiric-Satie" (Moraes, 1983, p. 118), "homem extremamente tímido que fazia da ironia sua única arma" (Moraes, 1983, p. 115), já se autoproclamava um "gymnopedista" (Rey, 1992, p. 7), o que indica que a palavra pertencia ao seu imaginário há mais tempo.

Sobre o processo criativo das *Gymnopédies*, consta ainda que Satie dizia ter sido motivado pela leitura do romance *Salammbô* de Gustave Flaubert, publicado em 1862, ao que Krämer (2011, p. VII) aconselha certa cautela pois, em se tratando de Satie, tal informação pode ser fruto de uma irônica confissão lançada pelo compositor para "enganar seu mundo".²¹²

Em capítulo dedicado a essa "personagem misteriosa", Moraes (1983, p. 115-122) mostra entender que a protocolar categoria "compositor francês" não é suficiente, e elabora um conjunto de descritores que podem nos ajudar a desvelar um pouco a "máscara dessa *persona*". Com isso, Erik Satie pode ser lembrado como:

Compositor, panfletista, pianista de cabaré, escritor, caligrafia, desenhista e inventor de engenhocas imaginadas exatamente para nunca funcionarem. Figura estranha que tinha em seu guarda-roupas doze ternos rigorosamente iguais, que usava

211 Todas as traduções que constam neste texto foram realizadas pelos autores.

212 "Mais ce genre d'aveu était chez lui souvent ironique et lancé pour tromper son monde" (Krämer, 2011, p. VII).

com chaplinianos guarda-chuva e chapéu, foi um excêntrico ex-tudo: místico e fundador de uma igreja da qual era o único oficiante e o único fiel, estudante do conservatório depois de velho, vanguardista demolidor e chefe-de-escola [...] Ao “fingir” constantemente, ele queria deixar claro que nunca existiu um “verdadeiro Satie” [...] Não se poderia desconfiar que o autor tornar-se-ia, sob alguns aspectos, um artista revolucionário.[...] “Descoberto” pela vanguarda liderada pelo jovem poeta Jean Cocteau, já não era mais considerado “um representante pré-histórico” da música moderna, mas um autêntico revolucionário antirromântico, antiimpressionista, antiexpressionista – antitudo, enfim (Moraes, 1983, p. 115-122).

Ainda sobre a possível relação entre as *Gymnopédies* de Satie e *Salammbô* de Flaubert – e já preliminarmente alertados sobre sua *persona* – observa-se que *Salammbô* é um romance histórico que descreve conflitos na colônia de Cartago no século III antes de Cristo cuja fictícia personagem que dá título à obra é uma jovem bela e virgem, filha de um general defensor da região, que fora consagrada desde o seu nascimento à Tanit, deusa cartaginesa da guerra e da fertilidade. Através das detalhadas descrições de Flaubert, que parece construir a jovem à própria imagem e semelhança da deusa Tanit, *Salammbô* se revela uma personagem pura, mística e lunar:

Seu cabelo, pulverizado com uma areia violeta, e penteado em forma de torre, segundo a moda das virgens de Canaã, a fazia parecer maior. Tranças de pérolas presas às suas têmporas desciam até os cantos da boca, rosada como uma romã entreaberta. Havia em seu peito uma colagem de pedras luminosas, imitando com suas mesclas as escamas de uma serpente do mar. Seus braços, decorados com diamantes, surgiam nus de uma túnica sem mangas, estrelada com flores vermelhas sobre um fundo preto. Ela usava uma corrente de ouro entre os tornozelos para reger o seu caminhar, e um grande manto roxo escuro, cortado em um material desconhecido, arrastava-se por detrás dela, fazendo com que, em cada passo, parecesse que uma larga onda a seguia. [...] Ninguém a conhecia ainda. Sabia-se apenas que ela vivia retirada em práticas piedosas. Os soldados a viram de noite, no alto do palácio, de joelhos, diante das estrelas, entre os redemoinhos das cúpulas iluminadas. Foi a lua que a deixou tão pálida, e algo dos deuses a envolveu como um vapor sutil. Seus olhos pareciam olhar muito além dos espaços terrestres. Inclinou

a cabeça e segurou uma pequena lira de ébano na mão direita. Eles a ouviram sussurrar (Flaubert, 1921, p. 14).²¹³

As descrições da reclusa virgem Salammbô – que se ajoelha diante de estrelas e cujo olhar volta-se para horizontes que transcendem os espaços terrestres – quando justapostas aos sentidos evocados pelo título e pelas sonoridades das *Gymnopédies*, reforçam a atmosfera etérea e misteriosa dessa celebrada trilogia de Satie.

Nos momentos iniciais das 3 *Gymnopédies* (Fig. 1), a ausência de ataque da mão esquerda no terceiro tempo dos compassos chama a atenção. A escrita em compasso três por quatro, somada ao sentido de dança implicado ao termo *gymnopédie* e à alusão à sarabanda nos versos de Latour, fazem de tal ausência uma característica digna de nota. Isso porque, presentes em várias danças, os compassos ternários remetem à circularidade, favorecendo os movimentos e propiciando os deslocamentos no espaço.

Em princípio, considera-se que, nos compassos ternários, as marcações do primeiro e do terceiro tempo devem se destacar. A marcação do primeiro, por ser o tempo tético do compasso, e a do terceiro, por tratar-se do impulso anacrústico que prepara o compasso seguinte. Sendo assim, o que a falta de articulação no terceiro tempo do acompanhamento das *Gymnopédies* pode sugerir?

213

“Sa chevelure, poudrée d'un sable violet, et réunie en forme de tour selon la mode des vierges cananéennes, la faisait paraître plus grande. Des tresses de perles attachées à ses tempes descendaient jusqu'aux coins de sa bouche, rosé comme une grenade entr'ouverte. Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses, imitant par leur bigarrure les écailles d'une murène. Ses bras, garnis de diamants, sortaient nus de sa tunique sans manches, étoilée de fleurs rouges sur un fond tout noir. Elle portait entre les chevilles une chaînette d'or pour régler sa marche, et son grand manteau de pourpre sombre, taillé dans une étoffe inconnue, traînait derrière elle, faisant à chacun de ses pas comme une large vague qui la suivait. [...]. Personne encore ne la connaissait. On savait seulement qu'elle vivait retirée dans des pratiques pieuses. Des soldats l'avaient aperçue la nuit, sur le haut de son palais, à genoux devant les étoiles, entre les tourbillons des cassolettes allumées. C'était la lune qui l'avait rendue si pâle, et quelque chose des Dieux l'enveloppait comme une vapeur subtile. Ses prunelles semblaient regarder tout au loin au-delà des espaces terrestres. Elle marchait en inclinant la tête, et tenait à sa main droite une petite lyre d'ébène. Ils l'entendaient murmurer” (Flaubert, 1921, p. 14).

Figura 1 – Compassos iniciais das 3 *Gymnopédies*, Erik Satie, 1888



Fonte: Elaboração Própria

A figuração ouvida nos compassos iniciais das 3 *Gymnopédies*, de acordo com as definições encontradas em Cooper e Meyer (2000, p. 48), conforma o chamado “troqueu invertido” (Fig. 2), pé métrico composto de um valor breve seguido de um valor longo que, portanto, prescinde de acento no terceiro tempo. Como o próprio nome indica, o “troqueu invertido” é uma inversão da figuração que se compõe de um valor longo seguido de um valor breve, chamada, então, de “troqueu normal” (Fig. 2), e cujo “ritmo resultante tenderá a estar acentuado ao final” (Cooper; Meyer, 2000, p. 48). A preponderância desse metro, assim como a naturalização expressa pelo termo troqueu “normal”, faz com que o seu oposto (o troqueu invertido) seja, de certa maneira, considerado como algo fora do normal.

Figura 2 – Agrupamentos do pé métrico troqueu em compasso ternário



Fonte: Elaboração Própria (a partir de Cooper e Meyer, 2000, p. 47-52).

Por sua vez, em seu *Elementos da estética musical*, o musicólogo alemão Hugo Riemann (1914, p. 174-175) conjectura a respeito das origens do compasso ternário e aventa a possibilidade do mesmo não ser “originalmente um compasso de três tempos, mas sim um compasso de dois tempos desiguais”²¹⁴. Sobre a figuração resultante da combinação de uma semínima seguida por uma mínima, Riemann considera tratar-se de um procedimento que ressalta “outro tempo que não o forte” por meio de um recurso de prolongação. Esse procedimento, segundo o autor, é “análogo à síncope” e produz um efeito “certamente perturbador” uma vez que, quando o tempo forte é bem marcado, a realização de tal figuração requer um “esforço destinado a vencer uma resistência maior do que a comum” (Riemann, 1914, p. 181).

Se, por um lado, ao realçar a acentuação invertida, Satie recorre a um recurso que pode denotar certo desvio das escolhas corriqueiras, por outro, o compositor se vale de um dos traços que definem a sarabanda, reforçando a mistura sugerida pelo verso de Latour – “*Mêlaient leur sarabande à la gymnopédie*”:

Sarabanda. Dança grave e lenta, talvez importada do Oriente, que apareceu na Espanha no século XVI. Na origem muito lasciva, a sarabanda (em espanhol *zarabanda*, em francês *sarabande*, em italiano *sarabanda*) marcou presença no século XVII em toda a música europeia, como uma forma nobre e em geral ricamente ornamentada. Escrita em três tempos, caracteriza-se por fazer a acentuação incidir no segundo tempo. Tem lugar logo depois da *courante* na suíte tradicional, onde é um dos movimentos principais, e prefigura o movimento lento da sonata (séculos XVI a XVIII) (Massin; Massin, 1997, p. 87).

Ainda cogitando possíveis relações entre o romance oriental *Salammbô* e as *Gymnopédies*, cabe lembrar que, com tal romance, Flaubert causou polêmica, pois desafiou o estilo realista em voga na época. Ao se valer da liberdade poética para ressuscitar a antiga Cartago, Flaubert se permite recriar o passado dessa colônia fenícia, pois o faz sem compromisso

214

“El compás ternario pudiera muy bien no haber sido originariamente un compás a tres tiempos, sino un compás de dos tiempos desiguales” (Riemann, 1914, p. 174-175).

de fidelidade aos fatos históricos, sendo bastante criticado por isso. De maneira análoga, com os vestígios de dança antiga das *Gymnopédies*, o “Esoterik-Satie” (Moraes, 1983, p. 118) cria referências a um passado imaginário e proporciona uma incerta viagem pelo espaço-tempo. Semelhante ao recurso explorado por Flaubert em *Salammbô*, ao conectar indícios sonoros diversos, sem a incumbência de respeitar tradições, escolas, movimentos ou programas estéticos específicos, Satie elabora um “canto nostálgico” que “não tem idade” (Rey, 1992, p. 2) e que parece suscitar em seus ouvintes uma saudade de um passado que jamais existiu.

GYMNOPIÉDIE N. 1: DESAFIANDO CONCEITOS

Nesse exercício crítico, observa-se que, nas *Gymnopédies* de Satie, seu “gosto cada vez mais vivo pela subversão” (Rey, 1992, p. 7) fica patente no tratamento nada convencional conferido a certos elementos musicais. Para ilustrar alguns dos recursos pelos quais Satie rejeita “conceitos do século XIX de expressividade Romântica e desenvolvimento temático” (Orledge, 1990, p. 1),²¹⁵ sigamos o conselho de Jean Cocteau e aproximemos nosso olhar desse “buraco de fechadura” que é a *Gymnopédie n.1*.

No que diz respeito à forma, a *Gymnopédie n. 1* pode ser dividida em quatro seções que são apresentadas em seguimento, resultando numa forma A – B – A – B'. Ou seja, primeiramente são expostas as seções A e B, que são repetidas em seguida numa espécie de *da capo*. Nessa repetição, entretanto, o final do que seria a seção B é modificado, justificando a designação B'. Para efeito dos comentários, será adotada a segmentação expressa na Fig. 3.

215

“He entirely rejected the nineteenth-century concepts of Romantic expressiveness and thematic development” (Orledge, 1990, p. 1).

Figura 3 – Interpretações analíticas sobre a *Gymnopédie n.1* de Erik Satie, 1888.

seção A

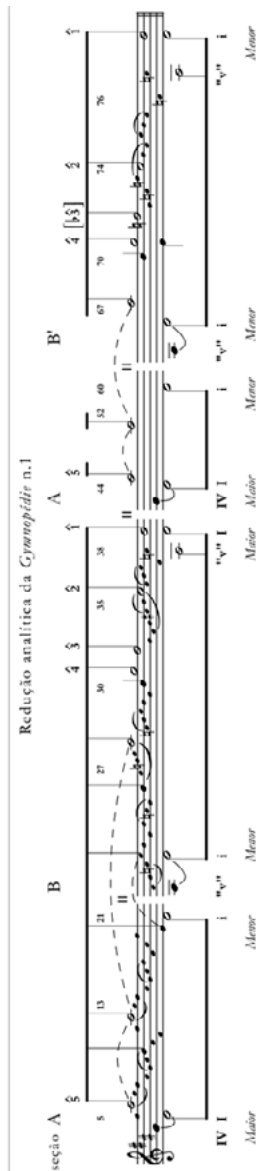
seção B

Legend:

- ② Ré dórico: *territura plagal* — *territura autêntica* — ② D: ii — iii — vi — V — i — ii — iii — vi — V — i
- ② G: li — vi — ii — vi — iv — V — i — ii — iii — vi — V — i

Fonte: Elaboração própria

Fonte: Elaboração própria



Se, no âmbito do ritmo, conforme comentado, a figuração da *Gymnopédie n.1* nos conduz a observações no mínimo inconclusivas, o que dizer sobre a funcionalidade harmônica? Que relações os acordes de G7M e D7M (comp. 1 a 16 na Fig. 3) podem estabelecer com os acidentes indicados nas claves? Na *Gymnopédie n. 1*, os quatro compassos iniciais têm função introdutória. Neles ouvimos uma figura de acompanhamento desacompanhada de melodia. Conforme sistema de cifras atualmente usual, são executados, alternadamente, os acordes de G7M e D7M (a1 na Fig. 3).

Nessa “música que anda nua” (Rey, 1992, p. 2), os baixos estão descalços. Como vimos, sem inversões ou qualquer adorno, são expressos por mínimas pontuadas atacadas no primeiro tempo. As demais notas da téttrade (Figuras 1 e 3), também a descoberto, são articuladas no tempo seguinte e sustentadas até o final do compasso. Nessa escrita pianística – extraordinariamente despojada para um século que ouvia o pianismo de Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Brahms, Liszt, Tchaikovsky, Scriabin, Rachmaninov, Debussy, Ravel, Prokofiev etc. – a alternância de acordes G7M e D7M produz efeito que remete a imagens como as de uma onda ou de um pêndulo.

Para comentadores diversos, essa alternância exposta por Satie tem seu próprio charme meditativo. Um charme que, se é contemplativo, é também rebelde, reativo, pois confronta tanto a dogmática defesa clássica de que “o pré-requisito da harmonia é a variedade e a diversidade” (Dahlhaus *apud* Freitas, 2010, p. 317), quanto aqueles “conceitos do século XIX de expressividade Romântica e desenvolvimento temático” (Orledge, 1990, p. 1). E essa confrontação, numa desobediência não violenta, nos aproxima da noção de “*chords shuttle*” proposta por Philip Tagg (2010, p. 12) já no contexto da música popular do século XX. Os “*chords shuttle*”, ou “acordes vai-e-vem”, consistem num descritor analítico para o “constante movimento para frente e para trás” sugerido pela repetição uniforme de dois acordes.²¹⁶

216 Segundo Tagg (2010, p. 20), os “*chords shuttle*” descrevem um trajeto em linha reta, onde só é possível caminhar entre os dois pontos das extremidades, diferentemente do passo harmônico nomeado por “*chord loops*”, que se configura quando uma “sequência de acordes” é capaz de sugerir que esses acordes estão “girando ao redor” de algum ponto. Carter (2005, p.64), chama tais alternâncias entre acordes de “oscilação”. Para Carter, as “oscilações” caracterizam “situação harmonicamente estática”, ou seja, não geram propriamente movimentação harmônica e, por isso, são desconsiderados pelo autor em suas análises de movimentos harmônicos.

Guardadas as distâncias e especificidades, podemos reconhecer que a alternância pendular G7M e D7M, que ouvimos nos momentos iniciais da *Gymnopédie n. 1*, atende aos três “sinais mais confiáveis” elencados por Tagg para o reconhecimento de uma figura de acordes em “vai-e-vem”:

[1] Cada acorde pode ser ouvido em posição fundamental em parte de sua duração; [2] uma quantidade similar de tempo é gasta em cada um dos acordes enquanto o “vai-e-vem” estiver em operação; [3] o movimento de ida e volta ocorre pelo menos duas vezes em sucessão imediata [...]. Uma consequência dessas três propriedades é que, assim como duas crianças com pesos iguais nas extremidades opostas de uma gangorra, não é necessário haver uma hierarquia tonal específica entre os dois acordes em um “vai-e-vem” (Tagg, 2014, p. 371).²¹⁷

No caso da *Gymnopédie n. 1*, levando em consideração os dois sustentidos da armadura, uma primeira interpretação da “hierarquia tonal” (Tagg, 2013, p. 371) nos diz que os acordes G7M e D7M são, respectivamente, IV e I graus. Entretanto, tal interpretação diatônica entra em tênue conflito com as prescrições sobre o ritmo harmônico que, procurando normalizar a maneira como as funções harmônicas devem se ajustar às quadraturas, estabelecem que o I grau (o D7M, no caso) recaia sobre um compasso metricamente forte. Conflito sutil, pois, nas quadraturas da *Gymnopédie n. 1*, ao longo dos compassos 1 a 16, e 40 a 60 (Fig. 3), o G7M (IV grau) é abertamente escutado em endereços mais fortes do que os destinados ao D7M. Assim, caindo insistentemente em compassos fracos, o D7M se mostra pouco convincente para afirmar-se como um I grau regular.

Outro aspecto que pode ser comentado a partir dessa alternância entre G7M em compasso forte e D7M em compasso fraco, diz respeito ao tipo de vetor harmônico conformado. A classificação das progressões harmônicas por meio de vetores é uma proposta do final da década de 1980 feita pelo teórico francês Nicolas Meeùs (2017, p. 184) que, num esforço

217

“The most reliable signs of a complete two-chord shuttle are: [1] each chord can be heard in root position for part of its duration; [2] a similar amount of time is spent on each chord as long as the shuttle is in operation; [3] it occurs as to-and-fro movement at least twice in immediate succession [...]. One consequence of these three traits is that, like two equally heavy children each at opposite ends of a seesaw, there need be no specific tonal hierarchy between the two chords of a shuttle” (Tagg, 2014, p. 371).

de síntese, depreende que “todas as progressões” remetem a uma só, a progressão de quarta, se distinguindo apenas pela “direção do encadeamento, ascendente ou descendente”.²¹⁸ De acordo com a classificação de Meeùs, a “progressão de quarta descendente, construída sobre o modelo da cadência plagal”, configura o chamado vetor subdominante (indicado por uma seta para a esquerda, \leftarrow).²¹⁹ Desse modo, aplicando uma sistemática que, a exemplo da análise schenkeriana, também “baseia-se em um processo de redução por eliminação das prolongações” (Meeùs, 2017, p. 190), a análise vetorial dos 16 primeiros compassos da *Gymnopédie n. 1* revela uma “excepcional” sucessão de vetores subdominantes, o que diverge, segundo Meeùs, da regra sintática da afirmação tonal:

Uma regra sintática surpreendente [...] é que, no contexto de uma afirmação tonal, normalmente os encadeamentos formam vetores dominantes [indicados pela seta para a direita, \rightarrow]. Os vetores subdominantes são raros na música tonal (um estudo estatístico mostraria que eles constituem apenas uma pequena porcentagem do número total dos encadeamentos, provavelmente menos de 20%). Observa-se, também, que os casos de dois ou mais vetores subdominantes sucessivos são muito excepcionais (Meeùs, 2017, p. 187).

Portanto, sob a perspectiva de Meeùs, a dificuldade em identificar a funcionalidade entre os acordes G7M e D7M se relaciona, também, com o tipo de vetor harmônico conformado.²²⁰ Isso porque, além de afirmar que os vetores subdominantes “são raros na

218 Cf. tradução comentada do texto fundador dessa teoria, *Vecteurs Harmoniques – Essai d'une systématique des progressions harmoniques*, que foi publicada pela Revista Orfeu, v.2, n.1, jul. de 2017, p. 171-202.

219 Dialogando com a teoria de Meeùs, Carter (2005) se refere ao movimento harmônico do vetor subdominante como “movimento retrogressivo”.

220 A partir de Rice (2016), observa-se que o vetor subdominante, $IV \leftarrow I$, que se destaca na *Gymnopédie n.1*, possui alguma semelhança com o esquema de condução de vozes que Robert O. Gjerdingen chamou de “Monte Romanesca”, um esquema que serviu, “por mais de 100 anos – de Corelli a Mozart e Haydn” –, como uma sustentação para passagens musicais que “movem e encantam os ouvintes ainda hoje”. Guardando especificidades, pode-se dizer que, combinando vetores subdominantes sucessivos, o *schema Monte Romanesca* pertence à categoria das progressões por quintas, e que, enquanto recurso reservado para efeitos de intensificação pré-cadencial, possui conotações expressivas de “aura sagrada” (na música secular) e de imagem acústica capaz de evocar o “sublime” (via magnitude, infinitude, o súbito contraste, a altissonância do incomum etc.). Contudo, pelo lado das diferenças, retendo que Satie desenha acordes com sétima maior e com a mais mínima elaboração contrapontística, é preciso ressaltar que, no dinamismo do chamado *Monte Romanesca*, a sequência de quintas ascendentes ($I \leftarrow V \leftarrow II \leftarrow VI \leftarrow III$ etc.), além de tirar proveitos das suspensões e da imitação canônica, não parte propriamente do IV e, também, não se fixa repetindo monotonamente um único estágio da marcha, como ouvimos no $IV \leftarrow I$ da *Gymnopédie n.1*.

música tonal”, Meeùs expõe, como uma “regra sintática surpreendente”, a necessidade de que, no contexto de uma afirmação tonal, os encadeamentos formem vetores dominantes. Essa afirmação de Meeùs, por sua vez, é melhor compreendida quando atentamos para o fato de que os vetores dominantes expressam as relações do tipo $V \rightarrow I$. Lembrando que, tais relações estão:

Em conformidade com a lei da “simples ressonância” – o fenômeno cru que, nos anos de Rameau já estava devidamente cozido pela arte e pela cultura ocidental e ocidentalizada –, a quinta, o primeiro harmônico a se diferenciar da fundamental e de sua oitava (o domínio do mesmo), é a matriz do movimento (o domínio do outro). Matriz racional, lógica, simples, objetiva, justa, perfeita, incontestável, demonstrável, bela e natural (Freitas, 2010, p. 270).

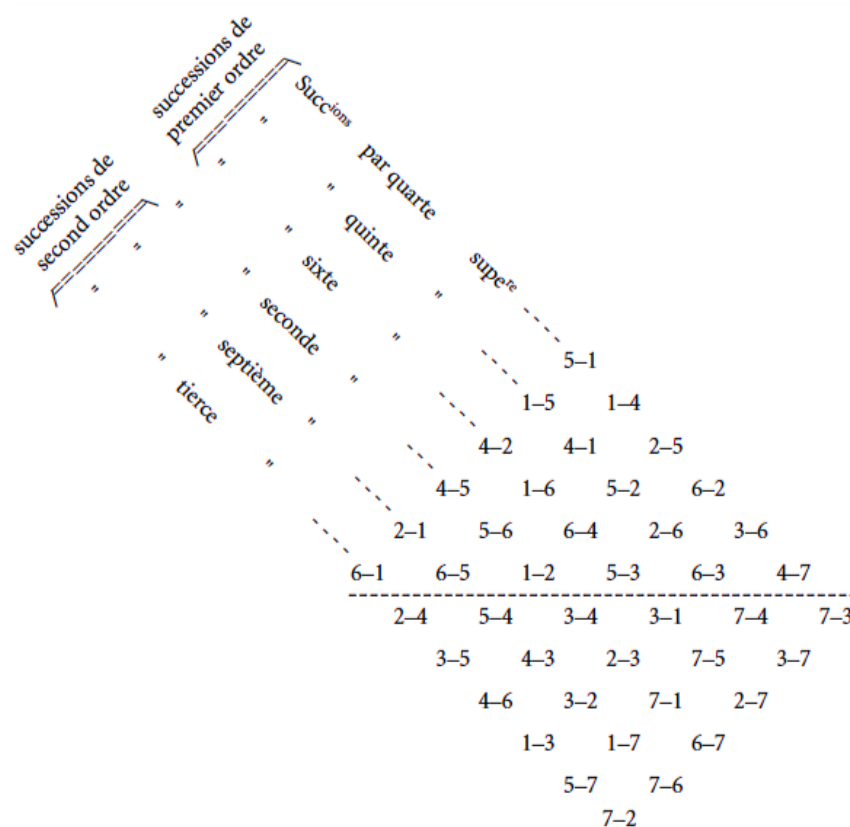
Fundamentadas na chamada hierarquia naturalística, as relações do tipo $V \rightarrow I$ representam uma espécie de patrimônio tonal. Basta lembrar que, postos os “dois tipos básicos de cadência que Rameau propõe” (Lester, 2008, p. 762)²²¹ – cadência perfeita e cadência irregular – considera-se a mais desejável, a de maior qualidade, a cadência que emula o movimento $V \rightarrow I$. E como se sabe, por fatores que se acumulam, esse movimento assinado pelos graus V e I ficou associado à palavra “perfeita”.

A possibilidade de se falar em perfeição na “hierarquia tonal” (Tagg, 2014, p. 371), ou seja, de se qualificar o movimento $V \rightarrow I$ (e, consequentemente, no presente comentário à *Gymnopédie n. 1*, realçar o gesto de transgressão e excepcionalidade representado pela sucessão de vetores subdominantes de tipo $IV \leftarrow I$) é discutida por Damschroder (2008, p. 85-98). Em *Thinking about harmony*, o musicólogo estadunidense enfatiza que a “análise harmônica solicita aos seus praticantes que façam julgamentos sobre os méritos das várias sucessões”²²² e destina um tópico do capítulo *Harmonic progression* para “ranqueamentos” realizados por diferentes tratadistas que buscaram estabelecer padrões normativos para as sucessões de acordes. Quando Damschroder comenta as concepções dos compositores franceses Henri-Montan Berton (1767-1844) e Daniel Jelenasperger (1799-1831), evidencia-se o apreço pelos vetores de tipo $V \rightarrow I$.

221 “The Perfect Cadence is one of the two basic cadential types that Rameau proposes. The other is the Irregular Cadence (*cadence irrégulière*)” (Lester, 2008, p. 762).

222 “The enterprise of harmonic analysis asks practitioners to make judgments concerning the merits of various successions” (Damschroder, 2008, p. 86).

Figura 4 - "Gráfico de multicamadas" de Jelensperger



Fonte: Damschroder (2008, p. 89).

Em 1815, em seu *Traité d'harmonie*, Berton apresenta, em um compilado de quase 900 páginas, uma coleção sistemática com sucessões de dois acordes, que julga utilizando a distinção "bon/mal". Dentre as sucessões assinaladas com o adjetivo *bon*, estão as combinações de tríades em estado fundamental com seus baixos distanciados por intervalos de quarta ascendente. Em 1833, Jelensperger, por sua vez, ao classificar as sucessões de acordes em seu *L'harmonie au commencement du dix-neuvième siècle*, estabelece duas classes hierarquizadas, a das "sucessões de primeira ordem" e a das "sucessões de segunda ordem", posicionando as «*successions par quarte supérieure*» (sucessões por quarta superior) no ponto mais elevado do seu "gráfico de multicamadas", reproduzido na Fig. 4.

Também Arnold Schoenberg (1874-1951), ao revisar o assunto dos movimentos harmônicos na primeira metade do século XX, posiciona, em primeiro lugar, a categoria de progressão por “quarta acima, o mesmo que quinta abaixo”²²³ ($V \rightarrow I$, $VI \rightarrow II$, $VII \rightarrow III$ etc.). Schoenberg observa que, diferentemente de outras categorias, esse tipo de progressão, que nomeia como “forte” ou “ascendente”, pode ser usada “sem restrição, mas deve-se evitar o risco de monotonia” (Schoenberg, 2004, p. 25).²²⁴ Embora seja notório que tais categorizações de Schoenberg não focavam a música de Satie, dois comentários – sobre o termo progressão e sobre a gradação forte ou ascendente – parecem contributivos para sublinhar o tom “diferente, novo, transgressor” (Sant’Anna, 2017, p. 39) que os vetores subdominantes ($IV \leftarrow I$), em insistente “vai-e-vem”, conferem a momentos marcantes da *Gymnopédie n.1*.

Em sua interpretação das funções da harmonia, Schoenberg distingue a “progressão” da mera “sucessão”, notando que é “uma certa ordem” que “promove tal sucessão de acordes à função de uma progressão” (Schoenberg, 1983, p. 1).²²⁵ Com essa distinção, Schoenberg não apenas expressa um entendimento a respeito de duas maneiras diferentes de combinar acordes como descreve também uma hierarquia. Ao afirmar que, dependendo do ordenamento adotado, uma sucessão pode ser “promovida” à categoria de progressão, explicita-se uma questão de valor: o sistema tonal reserva à progressão um lugar mais elevado no ranking das combinações de acordes. Por conseguinte, tal diferença sugere ainda que os termos desse antagonismo podem ser observados em separado. Enquanto – como poderia ilustrar a combinação de acordes $F\#m$, Bm , Em e Dm que conclui a seção A da *Gymnopédie n.1* (comp. 17 a 21 na Fig. 3) –, “uma sucessão de acordes pode ser *afuncional*, não expressar inequivocamente uma tonalidade, nem exigir uma continuação definida” (Schoenberg, 1983, p. 1).²²⁶

223 No Harmonia, ao dizer “quarta acima”, Schoenberg (2001, p. 180) acrescenta: “a rigor, eu deveria melhor dizer salto descendente de quinta, uma vez que o som tem a tendência de ser absorvido por uma quinta inferior.”

224 Em Carvalho (2018, p. 59-80), aborda-se com mais vagar a temática das progressões e suas implicações críticas.

225 “A certain order promotes such a succession of chords to the function of a progression” (Schoenberg, 1983, p. 1).

226 “A succession of chords may be *functionless*, neither expressing an unmistakable tonality nor requiring a definite continuation” (Schoenberg, 1983, p. 1).

Uma progressão visa um objetivo definido. Se esse objetivo será alcançado, depende da continuação. A continuação pode promover esse objetivo; [ou] pode atuar de forma contrária a ele. Uma progressão tem a função de estabelecer ou contradizer uma tonalidade. A combinação de harmonias na qual consiste uma progressão depende do seu propósito - seja estabelecimento, modulação, transição, contraste ou reafirmação (Schoenberg, 1983, p. 1).²²⁷

Assim, podemos compreender que o conceito de progressão é delimitado pela presença de um objetivo; que uma “combinação de harmonias” é considerada “progressão” quando tem em vista uma meta, quando dispõe de um propósito. De acordo com os critérios tonais, tal propósito consiste no “estabelecimento” ou na “reafirmação” de uma tonalidade, e a sua efetivação depende da continuidade que é dada pelo desenrolar da música.

Adiante, Schoenberg (2004, p. 24) acrescenta a caracterização “forte” ou “ascendente” para progressões em que “há grandes mudanças na constituição do acorde”, como ocorre na troca hierárquica inerente ao movimento $V \rightarrow I$, no qual “a nota fundamental do primeiro acorde perde importância e torna-se, tão somente, a quinta do segundo acorde”.²²⁸ E essa condição, “forte” e “ascendente”, realça o gesto reverso posto pelas “progressões quarta abaixo” ($IV \leftarrow I$ etc.), progressões que, no dizer de Schoenberg, “não possuem o poder de sujeição das progressões ascendentes [ou fortes]”, uma

227 “A progression aims for a definite goal. Whether such a goal may be reached depends on the continuation. It might promote this aim; it might counteract it. A progression has the function of establishing or contradicting a tonality. The combination of harmonies of which a progression consists depends on its purpose – whether it is establishment, modulation, transition, contrast, or reaffirmation” (Schoenberg, 1983, p. 1).

228 Nessa passagem do *Funções Estruturais da Harmonia*, “iniciado em 1945 e publicado postumamente em 1954” (Sachs, 2024, p. 203), Schoenberg sintetiza o que diz no *Harmonia*, “escrito em 1910-11 e revisado duas vezes; a edição final foi preparada em 1920 publicada no ano seguinte” (Sachs, 2024, p. 95): na progressão $V \rightarrow I$, “o som, que antes era o principal, a fundamental, transforma-se em dependente no segundo acorde, como quinta. De modo geral: o baixo do segundo acorde é uma categoria superior, uma força superior, dado conter em essência o som que antes era a fundamental. Na tríade de SOL predomina *sol*, mas na tríade de DÓ predomina *dó* e o *sol* fica subordinado. [...] O *dó*, porém, não apenas subordina a fundamental anterior como também obriga os restantes componentes a se adaptarem às novas condições; e, com exceção da fundamental anterior subjugada, nada existe no novo acorde que faça referência à dominação anterior. Pois só contém sons novos. Logo, pode-se supor, com toda razão, que movimento que produzam efeitos semelhantes são tão fortes ou quase tão fortes quanto este” (Schoenberg, 2001, p. 181).

vez que, "ao contrário, promovem o predomínio das notas menos importantes". Digamos: em $IV \leftarrow I$, a fundamental do primeiro acorde que, como grau $\hat{4}$, deveria se sujeitar ao papel "menos importante" na ordenação diatônica, ganha predomínio fazendo com que a fundamental do segundo acorde (o mais importante $\hat{1}$), ressoe "tão somente" como uma quinta submissa ao IV.

Com isso, compreende-se melhor a importância reiterada também por Meeùs à presença do vetor dominante no contexto de uma afirmação tonal. Além do mais, sua declaração de que, na música tonal, "os casos de dois ou mais vetores subdominantes sucessivos são muito excepcionais", nos permite observar os vetores subdominantes ($IV \leftarrow I$) que se sobressaem nos 16 compassos iniciais da *Gymnopédie n. 1* como um dado altamente relevante para a compreensão do tipo de discurso musical que está sendo proferido; altamente relevante pois esse dado nos permite apreciar sua dimensão transgressora, contestatória e provocadora.

Em suma, notando que, na *Gymnopédie n.1*, conquanto o acorde G7M que principia a peça ganhe reiterado destaque na ordenação métrica, a chamativa presença da sétima maior também no segundo acorde, D7M, nega ao primeiro acorde a propriedade de um I grau, vamos vendo que: nas trocas em "vai-e-vem" entre G7M e D7M, e em outros momentos da obra, a "afirmação tonal" (Meeùs, 2017, p. 187), a capacidade de "expressar inequivocamente uma tonalidade", a exigência de "uma continuação definida" (Schoenberg, 1983, p. 1) e o ordenamento de "uma hierarquia tonal específica" (Tagg, 2014, p. 371), são quesitos sólidos que estão se desmanchando.

Em a2 (a partir do comp. 5 na Fig. 3) surge a melodia da *Gymnopédie n.1*, e o tratamento desigual dispensado às dissonâncias é mais um aspecto que merece atenção. Conforme ilustra a Fig. 5, a estrutura que ouvimos nesse ponto pode ser descrita como uma espécie de prolongação da tríade de ré maior, mas num desenho métrico, melódico e harmônico um tanto singular. No trecho aqui destacado (Fig. 5), tal singularidade pode ser realçada se, ainda que abreviadamente, recuperarmos normas da condução de vozes que nos acompanham desde os tempos barrocos:

É necessário que uma delas [uma das vozes], a que coincide com a *teses* [a caída da mão, i.e., o tempo forte], seja sempre consonante; em troca, a da *arsis* [a subida da mão, ou o tempo fraco] poderá ser inclusive dissonante se o movimento da nota que a precede para a seguinte se dá por graus conjuntos; porém se se avança por salto, há de ser necessariamente consonante. [...] a dissonância não pode ser usada a menos que seja uma diminuição, isto é, preenchendo o espaço intermediário que existe entre duas notas separadas por um salto de terça (Fux, [1725] 2010, p. 80-81).²²⁹

Ou, como formulou Rameau em comentários sobre o uso das dissonâncias em seu *Traité de l'harmonie* de 1722: "é necessário fazer um esforço para que as dissonâncias nasçam naturalmente; que elas sejam preparadas tanto quanto for possível, e que as partes que mais se distinguem, como o *dessus* [soprano] e o baixo, sejam sempre consonantes entre elas" (Rameau, 1722, p. 141).²³⁰

A dissonância não deve então ser empregada senão com muita discrição, evitando inclusive de fazê-la ser ouvida entre os acordes dos quais ela não pode ser separada [acordes aos quais ela pertence], subtraindo-a com habilidade, quando se sente que sua dureza não se adequa à expressão; [...] pois devemos nos lembrar que a sétima, de onde provém todas as dissonâncias, não é senão um som acrescentado ao acorde perfeito, que esse som não destrói o fundamento desse acorde, e que ele pode sempre ser eliminado quando julgarmos apropriado (Rameau, 1722, p. 142).²³¹

229 "Es necesario que una de ellas, la que coincide con la tesis, sea siempre consonante; en cambio, la del arsis podría ser incluso disonante si el movimiento desde la nota que precede a la siguiente es por grados conjuntos; pero si se avanza por salto, há de ser necesariamente consonante. [...] la disonancia no puede utilizarse a no ser por disminución, es decir, rellenando el espacio intermedio que dista entre dos notas separadas por un salto de tercera" (Fux, 2010, p. 80-81).

230 "Il faut faire enforte que les Dissonances y naissent naturellement; qu'elles y soient préparées autant qu'il est possible, et que les Parties qui se distinguent le plus, comme sont le Dessus et la Basse, soient toujours consonantes entre-elles" (Rameau, 1722, p. 141).

231 "La Dissonance ne doit donc être employée qu'avec beaucoup de discrétion, évitant même de la faire entendre dans les Accords dont elle ne peut être séparée, en la retranchant adroitement, lorsque l'on sent que sa dureté ne convient point à l'expression; [...] car l'on doit se souvenir que la Septième, d'où proviennent toutes les Dissonances, n'est qu'un Son ajouté à l'Accord parfait, que ce Son ne détruit point le fondement de cet Accord, et qu'il peut toujours en être retranché, quand on le juge à propos" (Rameau, 1722, p. 142).

Ou, ainda, como bem mais tarde concluiu Schoenberg: “preparação e resolução são, portanto, as duas cobertas protetoras em que vai cuidadosamente empacotada a dissonância para que não receba nem ocasione danos” (Schoenberg, 2001, p. 96).

Em sutil desobediência a normas assim – que, em síntese, nos ensinam que não devemos saltar das dissonâncias nem para as dissonâncias – a melodia em destaque na Fig. 5 não chega a causar danos ao se apoiar, inicialmente, sobre a sétima (fá#) e a nona (lá) maiores do acorde do momento, G7M (comp. 5 na Fig. 5). Tais notas extrapolam as notas da tríade de sol maior e precedidas por pausa ressoam, entretanto, sem preparação ou resolução.

De maneira semelhante, no compasso seguinte (comp. 6 na Fig. 5), a nota dó#, sétima maior do acorde do momento, D7M, é alcançada por salto, ou seja, sem preparação. As notas dissonantes sol (comp. 6) e dó# (comp. 7) recebem um tratamento mais convencional, já que não são alcançadas ou abandonadas por saltos. Tais escolhas denotam a manutenção de uma coerente incoerência de procedimentos.

Chama a atenção também o fato da melodia surgir no segundo tempo do compasso, sugerindo a questão: trata-se de um início acéfalo ou anacrústico? Se confiarmos na sugestão de anacruse, concluiremos que a métrica da peça está invertida. Dessa forma, revendo o ritmo harmônico, o compasso 2 passaria a ser o primeiro compasso da quadra-tura, e o acorde de D7M, por sua vez, ganharia a regular posição métrica forte, o que estaria de acordo com a função de I grau. No entanto, essa primeira frase melódica (compassos 5 a 9 e repetida nos compassos 44 a 48) passa somente uma vez pela nota ré, a suposta nota $\hat{1}$, e isso acontece no terceiro tempo do compasso – tempo fraco, portanto. Tais circunstâncias turvam a tentativa de encaixe dessa melodia no tom principal de Ré Maior.

Figura 5 – Tratamento desigual das dissonâncias nos compassos 5 a 9 (e 44 a 48) da *Gymnopédie n.1*, Satie, 1888

a) arpejo da tríade de Ré maior

b) Tratamento convencional das dissonâncias

d. = dissonância
c. = consonância

Dissonâncias alcançadas e/ou abandonadas por salto

Fonte: Elaboração própria

Pensando um pouco mais a respeito do singular desencaixe desse trecho melódico, podemos experimentar o procedimento que Tagg (1982, p. 45) chama de “falsificação de conclusões por meio de substituição hipotética”²³² e, dessa maneira, acertar ou corrigir a melodia, eliminando o desenho acéfalo inicial. Um resultado desse experimento pode ser conferido na Fig. 6. Na substituição hipotética aqui proposta, a supressão da pausa inicial leva à necessidade de preenchimento de um tempo. Nesse caso, opta-se por incluir a nota ré como semínima no segundo tempo do compasso 6 (Fig. 6), partindo-se da conjectura de que, na versão acéfala, essa nota estaria subentendida. Essa é uma interpretação que beneficia a percepção do D7M

como I grau pois, além de favorecer o ajuste da harmonia em relação à métrica, permite que a sonoridade da suposta nota $\hat{1}$, ré, se faça mais presente na melodia. Além disso, essa interpretação possibilita a caracterização da nota dissonante do compasso 6, dó#, como uma nota de passagem, e não como uma dissonância alcançada por salto. Essa versão (Fig. 6) não resolve, contudo, o tratamento não convencional conferido às duas notas dissonantes iniciais do compasso 5, fá# e lá. De qualquer maneira, essa é apenas uma hipótese interpretativa acerca daquilo que, eventualmente, Satie acatou e violou ao propor sua melodia.

Figura 6 – Reescrita hipotética do primeiro segmento melódico da *Gymnopédie n.1*, Satie, 1888.



Fonte: Elaboração própria

Adiante, conforme o mencionado, quando o *chord shuttle* G7M e D7M é quebrado no compasso 17 (Fig. 3), nos deparamos com os acordes F#m → Bm → Em. Tais acordes iniciam uma progressão de vetores dominantes. Contudo, a proposta se dissipa e, na música que “não se encadeia logicamente” (Rey, 1990, p. 2), a progressão de vetores dominantes é logo descontinuada, uma vez que, em sucessão “disfuncional”, como caracteriza Schoenberg (2004, p. 17), e denotando “desvio” e “ruptura”, como percebe Sant’Anna (2017, p. 86), o acorde de Em (compassos 19 e 20), se encaminha para um desconcertante Dm⁹ (comp. 21).

O compasso 22 (Fig. 3) inaugura a seção B com a apresentação de um novo enunciado melódico acompanhado por acordes que representam um desafio ainda maior, no que diz respeito à identificação de suas “hierarquias funcionais” (Tagg, 2014, p. 371) ou, nos termos de Meeùs, à afirmação de um centro tonal.

Em b1 e b2 (compassos 22 e 27 na Fig. 3), visualmente, algo chama a atenção na partitura: sempre que a nota dó aparece, o sustenido da armadura é anulado por um bequadro ocorrente. O mesmo acontece quase sempre com a nota fá. A alteração pontual na armadura, somada à presença da nota lá em tempo forte da melodia e ao acorde de Am no primeiro compasso da seção B, podem sugerir uma mudança para a área tonal de Lá Menor. Entretanto, os demais fatores não contribuem com a hipótese de que a seção B tenha efetivamente migrado para essa área tonal, a começar pelo fato da dominante de Lá Menor não ser ouvida.

Na transição entre b2 e b3 (compassos 31 e 32 na Fig. 3), o D7 é seguido pelo acorde de Em, configurando uma espécie de cadência de engano para a região de Sol Maior. Aqui, a hipótese de o Sol Maior ser o centro tonal do momento é reforçada pela cadência configurada ao final de b3 (comp. 38 e 39), onde um Am é seguido por um D e se encaminha para um G7M (ii → V → I). Com essa progressão, percebemos que o G7M do compasso 40 é um pivô; um acorde capaz de expressar dupla funcionalidade: do ponto de vista da cadência recém-realizada (Am → D → G7M), trata-se de um I grau; ao mesmo tempo, considerando que o compasso 40 representa uma repetição do início da peça (uma espécie de *da capo*), trata-se do IV grau, conforme argumentado anteriormente.

Na *Gymnopédie n.1*, além da desafiadora tarefa de definição dos vínculos funcionais, em certos pontos a própria identificação dos acordes demanda atenção, por envolver misturas aparentemente inexplicáveis de tríades e tétrades, em estado fundamental ou invertidas, com ou sem extensões, como mostra a Fig. 7. O uso de notas pedais (ré e mi, assinaladas na Fig. 3) ao longo das seções B e B' também complexifica a harmonia.

Figura 7 – Alguns acordes de identificação complexa na *Gymnopédie n.1*, de Satie, 1888



Fonte: Elaboração própria

E, como sabemos hoje, à época essas incertas superposições de intervalos harmônicos dissonantes – 7ª (mi-ré) e 9ª (ré-dó; dó- ré; ré-mi) na Fig. 7a; 13ª (lá-fá#) e 9ª menor (dó#-ré) na Fig. 7b; 4ª justas (mi-lá; dó-fá; lá-ré) na Fig. 7c e 7d; 5ª justas (mi-si) e 4ª justas (lá-ré; ré-sol) na Fig. 7e – não passaram despercebidas. Tais aberturas e interações entre as vozes implicam acordes algo desobedientes: harmonias disruptivas que confundem categorizações e tipologias convencionais e, ao mesmo tempo, com o atrativo daquelas escolhas que se mostram “surpreendentes” e “transgressoras” (Sant’Anna, 2017, p. 86), contribuem decisivamente para o projeto da obra.

SATIE: DESPISTANDO SEGUIDORES

Nessa escuta das escolhas de Satie, vale experimentar algo do ferramental analítico schenkeriano, ainda que de maneira não rigorosa. Na tentativa de identificação de uma *Urlinie* (linha fundamental), verifica-se a insinuação do percurso $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ (cf. reduções analíticas na Fig. 3). Tal percurso vai se tornando mais claro conforme avançamos para a seção B. Aqui, o primeiro desfecho (comp. 39) se dá sobre o modo maior. Mais adiante, em B', o segundo desfecho (comp. 78) se dá sobre o modo menor. O traçado da *Ursatz* (estrutura fundamental) realça também que essa oscilação macro, entre o maior e o menor, se observa em outras instâncias: as seções A começam em modo maior, mas cadenciam em menor (comp. 21 e 64). Já a seção B começa e termina com o acorde de Am (comp. 22 e 38).

A presença dos acordes de Am em pontos-chave da peça realça outra das escolhas que compõem a *persona* Satie, uma vez que, ao longo dessa primeira *Gymnopédie*, não ouvimos uma só vez o chamado acorde de dominante, e essa ausência de um trivial A7 com sua impreterível nota sensível é uma condição que torna embaraçosa até a costumeira identificação da tonalidade.

Em se tratando de uma “Dança Antiga”, outro possível caminho interpretativo seria uma eventual sobreposição de “melodias modais”; uma vez que as melodias das *Gymnopédies* “por vezes lembram o Canto Gregoriano” e suas harmonias “não as sustentam, mas como que correm paralelas às linhas melódicas” (Moraes, 1983, p. 120). Assumindo-se essa possibilidade, a seção A pode ser averiguada a partir de um Sol lídio, o que resulta na atribuição de I e V graus aos acordes de G7M e D7M, respectivamente. Dessa maneira, estaríamos concordando com o tipo de “tonalidade” descrita por LaRue como “neomodalidade” – i.e., “uma tonalidade que explora o sabor antigo das progressões modais, em particular daquelas que possuem um caráter antitonal” (LaRue, 1989, p. 41)²³³ – o que não impede a continuidade do uso de algarismos romanos para a seriação dos acordes. O argumento de LaRue justifica também a identificação de uma “modulação” nas seções B e B’, já que, em contraste ao Sol lídio, em tais trechos ressoam tinturas “neomodais” de um Ré dórico. Nos segmentos b1 (comp. 22 a 26 e 61 a 65 na Fig. 3) é possível perceber um contorno melódico baseado na tessitura plagal desse modo, enquanto nos segmentos b2 (comp. 27 a 31 e 66 a 70) o contorno perpassa sua tessitura autêntica. Seguindo esse ponto de escuta, supõe-se que a melodia das seções B tenha sido mesmo construída a partir de um Ré dórico. No entanto, a presença de um D7 (compassos 26 e 31) desmancha essa suposição, expondo a não pertinência desse viés interpretativo.

Assim, na apreciação dos procedimentos que organizam a *Gymnopédie n.1*, a adesão a um *corpus* composicional e analítico específico – tonal, modal, tonalidade flutuante, tonalismo livre, pandiatonicismo, atonal²³⁴ – torna-se bastante escorregadia, ou mesmo impraticável. A todo instante, sedutora em sua simplicidade superficial, a peça atrai interpretações assim, sistêmicas. Mas, insubmissa, se mostra refratária a classificações e categorizações. A impressão que se tem é a de que a adoção de um caminho explicativo único será sempre insuficiente para acomodar seus procedimentos ou, eventualmente, justificar suas escolhas musicais. Tais características parecem corresponder ao que Moraes (1983, p. 117) descreve como

233 “Neomadalidad, que explota el sabor antiguo de las progresiones modales, en particular de aquellas que poseen un carácter anti-tonal” (LaRue, 1989, p. 41).

234 Alguns desses termos e procedimentos, são comentados por Corrêa (2005).

traços da *persona* Satie, um “maravilhoso farsista empenhado em demolir uma série de padrões de uma cultura que julgava morta”. Atributos, então – vale repetir – de um “antirromântico, antiimpressionista, antiexpressionista”, ou seja, de um rebelde “antitudo” (Moraes, 1983, p. 121-122). Cuja escola, o “satismo”, como diz o próprio o Satie, “não poderia existir”, já que sempre se esforçou para “despistar os seguidores, pela forma e pelo fundo, em cada nova obra” por acreditar que “em arte, não é preciso escravidão” (Satie *apud* Samuel, 1964, p. 283).

Se, por um lado, as desobediências composicionais de Satie parecem ser insuficientes para excluí-lo do universo dos compositores da *art music* europeia, por outro, a julgar pela *Gymnopédie n.1*, como quem “despista seguidores”, Satie se desvia dos procedimentos convencionais, o que nos permite compreender melhor muitas de suas alcunhas. Recordando e recortando palavras de Rey (1992, p. 2-17), o desenho “demasiado fino e trêmulo” das *Gymnopédies* “não tem idade”. Trata-se de um “canto nostálgico, prisioneiro da harmonia dos baixos”. “Seu clima é, antes, refinado e seu encanto, ambíguo”; “é a própria obra de um solitário” que tinha “gosto vivo pela subversão”. Concepções e desejos que, declarados, nos permitem ouvir como acertos esses pequenos erros e provocações sutis.

A REBELDIA MUSICAL É CONTEXTUAL

Esse texto visa participar dos debates e leituras críticas acerca da *Gymnopédie n.1*. De maneira mais abrangente, sublinha a rebeldia como um ideal orientador de comportamentos artísticos que alcançam os nossos dias. A partir de Sant’Anna (2017, p. 86), foi ponderada a possibilidade desse espírito do desvio, da ruptura, estar para um segundo momento da cultura ocidental de modo semelhante ao qual o espírito da imitação, da norma, está para um primeiro momento. Nesse sentido, considerando a *persona* de Erik Satie e sua vida em meio à atmosfera vanguardista do *fin de siècle*, o compositor francês foi identificado como um artista que atuou sob a égide do segundo momento da cultura.

Ao “aproximarmos um olho” (Cocteau *apud* Samuel, 1964, p. 284) da *Gymnopédie n.1*, vimos que, no campo musical, a rebeldia não depende ou resulta de letra ou de recursos sonoros contundentes e estereotipados. É capaz de se manifestar em peças instrumentais, e por meio de sonoridades delicadas, que resultam de pequenas e discretas violações. O estudo desse caso sugere, então, a possibilidade da reavaliação de repertórios que, embora surjam em meio à tonalidade harmônica, expõem sonoridades que afrontam seus princípios, recorrendo a simplificações, fragmentações, dissoluções, recombinações e, com isso, costumam ser julgados como pobres, inconsistentes e malfeitos.

Figura 8 - Erik Satie por Jean Cocteau, 1920.



Fonte: Griffiths (1998, p. 67).

Todavia, com a *Gymnopédie n.1*, percebemos que determinadas interações entre discursos, procedimentos e escolhas musicais fazem com que significados múltiplos sejam mobilizados em uma mesma peça e através dela. Ainda que focado na particularidade das combinações de acordes, este exercício de análise possibilitou a abrangente compreensão de que, em certas situações, o malfeito pode denotar música bem-feita.

Lembrando que vivemos em uma sociedade que “antropofagicamente devora as obras contra ela, tornando a transgressão uma rotina” (Sant’Anna, 2017, p. 90), é preciso sempre considerar que, o que ontem representava desvio, hoje pode ser hábito. Desse modo, sublinha-se que a transgressão não pode ser definida a partir do uso de estratégias cristalizadas; que o diagnóstico da rebeldia depende de uma leitura contextual. Sozinhas, seções e quadraturas assimétricas, “acordes vai-e-vem” ou cadências sem resolução não são suficientes para caracterizar rebeldia. Tampouco têm esse poder as melodias refratárias às schenkerianas reduções lineares, melodias marcadas por repetições de notas ou pelo desalinhado tratamento de dissonâncias, por si só, não garantem a efetiva expressão rebelde. O mesmo vale para as combinações de acordes: nem todas as schoenberguianas sucessões de harmonias são, de modo cristalizado, incapazes de imprimir um senso de direcionalidade ao discurso musical, pois, a seu modo, certas sucessões também visam um “objetivo definido”, alcançam um “propósito” e desempenham uma “função” – requisitos que, como vimos, Schoenberg (1983, p. 1) reconhece na conformação de uma “progressão”. Sendo assim, pronunciando funções transgressoras, certas sucessões ressoam como “progressões rebeldes” (Carvalho, 2018).²³⁵

Por fim, sugere-se uma analogia entre a *Gymnopédie n.1* e o retrato de Satie elaborado por Jean Cocteau reproduzido na Fig. 8. Cocteau retrata o seu amigo compositor através de um desenho que é bastante incompleto para se dizer plenamente figurativo e, ao mesmo tempo, fiel demais à figura de Satie para se dizer abstrato. Voltando à declaração de Stravinsky supracitada em epígrafe, as linhas incompletas do desenho de Cocteau parecem contar com a complementação do olho de quem as observa do mesmo modo como as sonoridades inconclusas da *Gymnopédie n.1* parecem contar com a complementação do ouvido de quem as escuta.

235

Sobre as schoenberguianas “sucessões”, cf. Carvalho (2022, p. 96-98; 2018, p. 59-72). Sobre “progressões rebeldes”, cf. Carvalho (2018, p. 110-113).

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Estudos Gerais Série Universitária – Clássicos de Filosofia. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

CARTER, Paul Scott. **Retrogressive Harmonic Motion as Structural and Stylistic Characteristic of Pop-Rock Music** (PhD). Cincinnati: University of Cincinnati, 2005.

CARVALHO, Marília do Espírito Santo. Ouvindo harmonia ou ouvindo *rock*? Uma resenha de *Hearing Harmony: Toward a Tonal Theory for the Rock Era*, de Christopher Doll. **Resonancias**, Santiago, v. 24, n. 46, p. 186-193, 2020.

CARVALHO, Marília do Espírito Santo. **Progressões rebeldes**: dois ensaios sobre harmonia e valoração em música. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – UDESC, Florianópolis, 2018.

CARVALHO, Marília do Espírito Santo; FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Rebeldias e disforias na canção O quereres de Caetano Veloso. **El Oído Pensante**, Buenos Aires, v. 10.1, p. 86-113, 2022.

COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard B. **Estructura rítmica de la música**. Barcelona: Idea Books, 2000.

CORRÊA, Antenor Ferreira. "Polinômio": definição de alguns termos e procedimentos harmônicos pós-tonais. **Opus** – Revista Eletrônica da ANPPOM, n. 11, p. 90-112, dez. 2005.

DAMSCHRODER, David. **Thinking about harmony**: historical perspectives on analysis. Nova York: Cambridge University Press, 2008.

FLAUBERT, Gustave. Œuvres Complètes – **Salammbô**. Paris: Louis Conard Libraire, 1926.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui?** Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Unicamp, Campinas, 2010.

FUX, Johann Joseph. **Gradus ad parnassum**. Introdução, tradução integral e notas de José F. Ortega. Granada: Universidad de Granada, 2010.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna**: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical, uma contribuição para a revisão da estética musical**. [1891]. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.

KRÄMER, Ulrich (Ed.). **Erik Satie, Gymnopédies**. Urtext Ed. München: G. Henle Verlag, 2011.

LaRUE, Jan. **Análisis del estilo musical**. Barcelona: Labor, 1989.

LESTER, Joel. Rameau and eighteenth-century harmonic theory. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). **The Cambridge history of western music theory**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 753-777, 2008.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **História da música ocidental**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MEEÛS, Nicolas. Vetores harmônicos: Ensaio de uma sistemática das progressões harmônicas. Tradução: Marília do Espírito Santo Carvalho e Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas. **Revista Orfeu**, Florianópolis, v. 2, n.1, p. 171-202, jul. 2017.

MORAES, J. Jota de. **Música da modernidade: origens da música do nosso tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

ORLEDGE, Robert; POTTER, Caroline. Satie, Erik. **Grove Music Online**. 2020 (n.p.).

ORLEDGE, Robert. **Satie, the Composer**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

RAMEAU, Jean-Philippe. **Traité de L'harmonie réduite à ses principes naturels**. Paris, 1722. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr>. Acesso em: abr. 2018.

REY, Anne. **Erik Satie**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

RIEMANN, Hugo. **Elementos de estética musical**. Madrid: Daniel Jorro, 1914.

RICE, John A. **Climbing Monte Romanesca: Eighteenth-century composers in search of the sublime**. Comunicação (não publicada) no Musicology Colloquium at the Bienen School of Music, Northwestern University, December 2016.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Diccionario de música**. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dictionnaire de musique**. Paris: 1768. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em: ago 2017.

SACHS, Harvey. **Por qué Schoenberg, Su vida, su música y su importancia hoy**. Barcelona: Tauros Ed., 2024.

SAMUEL, Claude. **Panorama da arte musical contemporânea**. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1964.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Nova história da arte**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

SCHOENBERG, Arnold. **Structural functions of harmony**. London: Faber & Faber, 1983.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. **Funções estruturais da harmonia**. São Paulo: Via Lettera, 2004.

STRAVINSKY, Igor. **Poética musical em 6 lições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

TAGG, Philip. Analysing popular music: theory, method and practice. **Popular Music**, v. 2, Theory and Method, p. 37-67, 1982.

TAGG, Philip. Os acordes de “Yes we can” do vídeo da campanha presidencial de Barak Obama. **Revista Per Musi**, Belo Horizonte n. 22, p. 7-21, 2010.

TAGG, Philip. **Troubles with tonal terminology**. p. 1-32, 2013 [2011].

TAGG, Philip. **Everyday tonality II**: towards a tonal theory of what most people hear. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars’ Press, 2014.

13

*Carolina Momm de Melo
Luiz Henrique Fiaminghi*

O VIOLINO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

**IMPLICAÇÕES HISTÓRICAS
MOVIMENTAÇÕES
CONTEMPORÂNEAS**

SUMÁRIO

Resumo: Este artigo discute a inserção do violino na música popular brasileira apresentando uma revisão bibliográfica histórico-musicológica partindo de sua gênese nos sécs. XVI e XVII na Itália e passando pelos registros encontrados no século XIX no Rio de Janeiro Imperial. Esse percurso pretende contextualizar a história do violino em camadas sobrepostas de significação, em distintos níveis: sócio-cultural, estilístico, técnico/idiomático e pedagógico. Lançar luz ao passado não significa aqui virar as costas para o presente e tampouco fechar os olhos ao futuro; ao contrário, uma história social complexa como a do violino merece ser tratada por vários ângulos, sob o risco de permanecer obscura, segmentária e paroquial. O músico paulista José Eduardo Gramani (1944- 1998), violinista, rabequeiro, compositor e professor de Rítmica na UNICAMP é tomado como exemplo de um viés mais amplo para as práticas violinísticas na música popular brasileira, tanto em seu trabalho poético/perfomático com as rabecas brasileiras, quanto no seu olhar didático em relação à inserção do violino na música popular brasileira.

Palavras-chave: Violino. História do violino. Violino Popular Brasileiro. José Eduardo Gramani.

INTRODUÇÃO

Este artigo é um desdobramento da dissertação de mestrado de Carolina Momm de Melo que discute a prática do violino na música popular brasileira com ênfase no gênero choro partindo da apresentação e análise de composições originais e arranjos do violinista e rabequeiro José Eduardo Gramani (1944-1998). O texto a seguir consiste em uma revisão bibliográfica que apresenta um histórico do instrumento a partir dos primeiros registros iconográficos encontrados na Itália, as modificações feitas em sua estrutura e as primeiras práticas de violino no contexto europeu. Em seguida, traz um histórico da inserção do violino na música brasileira a partir do século XIX no Rio de Janeiro na música de concerto e – paralelamente – na gênese do choro, como prática de música instrumental urbana cujos registros, escritos, e posteriormente, em gravações, além dos relatos de cronistas da época, são significativos e de acessibilidade pública.

Na sequência, são apresentados exemplos do violino nas primeiras gravações brasileiras e na música presente nas emissoras radiofônicas – como solista ou acompanhador de cantores nas orquestras. Nesse cenário, Radamés Gnatalli se destacou como o principal responsável pelos arranjos das orquestras de cordas integrando mais ainda o violino nesse universo. Em complementação a este cenário histórico, são discutidas em forma de revisão bibliográfica as movimentações contemporâneas na prática do chamado *violino popular brasileiro*.

Finalmente, a última parte busca contextualizar a trajetória do músico José Eduardo Gramani desde o violino, seu primeiro instrumento, seus trabalhos com rítmica e suas pesquisas e trabalho criativo com as rabecas brasileiras. Para isso foi essencial referenciar o CD *Mexericos da Rabeca* (1998) e o livro *Rabeca, o Som Inesperado* (2002) – uma coletânea de textos do próprio Gramani e de colaboradores, registros fotográficos da luteria popular a partir de quatro rabequeiros rabequeiros pesquisados por Gramani entre 1996 e 1997 (Martinho dos Santos, Morretes/PR; Júlio Pereira, Paranaguá/PR; Aarão Barbosa, Iguape/SP e Nelson dos Santos (Nelson da Rabeca), Marechal Deodoro/AL) e partituras de composições de Gramani para rabeca, organizado por sua filha e também rabequeira, Daniela Gramani.

Entender a gênese do violino a partir de suas matrizes no tardo-
-renascimento italiano, ou seja, da perspectiva da eclosão do humanismo,
da Era Moderna, do pensamento científico e da expansão colonialista das
nações europeias, colabora para elucidar um enigma relacionado ao nosso
tema principal, o violino popular brasileiro: Como na última década do séc.
XX - no mesmo momento em que alguns falam em “pós-história” e no auge
de um período da economia neoliberal que imprimia suas digitais também
nas artes e nas ciências - um músico prático como Gramani adota um ins-
trumento musical em vias de extinção, como a rabeca e suas manifestações
no Brasil àquela época, para transformá-los em alavanca principal de seu
potencial criativo? Uma resposta simplista a esta questão seria a classifica-
ção de Gramani como mais um nacionalista tardio vinculado ao Movimento
Armorial, por exemplo. Mas justamente, considerar a perspectiva histórica
implica em ter uma noção mais nuançada da questão: a rabeca é o Outro
do violino, aquele que não foi domado pela cultura, não passou pela padro-
nização dos *habitus* social aristocrático, permaneceu permeável às mãos e
aos ouvidos de cada artesão/músico que interagiu com ela nos desvãos da
história, na contramão de uma narrativa teleológica onde a sobrevivência
de um instrumento musical depende diretamente de sua maior eficácia.
Quando Gramani fala em “som inesperado” em alusão ao mundo das rabe-
cas, está demarcando um território oposto ao “som esperado” do violino,
forjado em pelo menos dois séculos de padronização - contando a par-
tir da instituição do Conservatório de Paris, como veremos adiante - seja
nas questões timbrísticas, técnicas, estilísticas, rítmicas e pedagógicas. A
rabeca é, nesta perspectiva, o elemento de ruptura ao violino canônico, ou
que poderíamos chamar de “tradição violinística”. Esta ruptura se dá em
vários níveis, mas ressaltamos nos limites deste artigo, dois que julgamos
ser mais importantes para o acréscimo de novas camadas de reflexão ao
chamado “violino popular brasileiro”: a questão rítmica, discutida por nós
em outro artigo (Fiaminghi, 2021) e a questão pedagógica. Tanto a rabeca
quanto o violino popular extrapolam o ensino formal de violino canônico
e interrompem um processo continuístico e não reflexivo de aprendizado
que se autorreproduz mundialmente, causando uma espécie de servidão
voluntária dos violinistas para com um modelo externo melo-cêntrico que
se mostra inadequado quando aplicado indiscriminadamente em outros
parâmetros estéticos.

BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A GÊNESE DO VIOLINO

Inicialmente é necessário conhecer as origens do instrumento, onde e como aconteceram essas primeiras práticas. Existem evidências de instrumentos tocados com arco a partir de 900 D.C (Dilworth, 1992 *apud* Stowell, 2001). No entanto, esses eram nomeados de formas variadas e não tinham um modelo padrão de construção. No final do século XV havia se popularizado na Itália a *lira da braccio* – já bastante similar ao violino em relação à construção e postura de tocar, um instrumento com sete cordas sendo que duas eram designadas para soar em simpatia. Outro instrumento que pode ter influenciado a estrutura dos violinos foi o *viol* veneziano, também chamada de *vielle* entre os franceses. Segundo o autor, no final do século XVI a lira já se assemelhava muito mais ao violino que conhecemos enquanto a *vielle* se desenvolveu separadamente.

Uma fonte iconográfica muito rica para os estudos de organologia medieval na península Ibérica são os manuscritos das *Cantigas de Santa Maria* (séc. XII). Juntamente com os pórticos de catedrais coevas, um grande número de instrumentos de corda se destaca como iluminuras destes manuscritos, dos quais dois são especialmente importantes para o que hoje chamamos de violinos e rabecas: a *viola de brazo* e a *giga*. Este último, também chamado de *rabeca medieval*, tem um formato periforme e tampo harmônico em pele de animal, com no máximo três cordas afinadas em quintas. Sobre a *viola de brazo*, o lutier e curador da mostra *A memoria do son: exposición de instrumentos medievais*, Luciano Pérez, que reproduziu esses instrumentos a partir da iconografia da época, diz que foi o instrumento favorito com que se acompanhavam jograis e trovadores. A julgar pela quantidade de representações artísticas, em pinturas, esculturas em pedra e textos, era o mais popular da Europa. (Pérez, 2017).

Apesar de existirem instrumentos semelhantes originados em outros países, a Itália acabou sendo a maior referência segundo os registros iconográficos e as evidências de diversos luthiers e instrumentos do país. Boyden (2002) aponta que o primeiro violino de três cordas registrado em iconografia já existia em 1530, conforme a pintura do italiano Gaudenzio Ferrari

(1475-1546). De acordo com o autor existem controvérsias quanto ao inventor do instrumento. No entanto, Andrea Amati (1505-1577) é um dos nomes mais conhecidos e a ele são atribuídos violinos de três cordas com data de 1542 e 1546. Na metade do século XVI foi adicionada a quarta corda no instrumento – mi, o que possivelmente pôde distinguir o violino dos outros instrumentos de sua família. Nesse sentido, a família das cordas friccionadas provavelmente começou a se estabelecer por volta de 1550, mas ainda não havia uma padronização de tamanhos e afinações como hoje (Boyden, [1965] 2002, p. 32-33).

Somente no século XVIII Antonio Stradivari desenvolveu o modelo com proporções replicadas até hoje, sendo considerado o padrão de construção para violinos. Ao longo desses séculos o instrumento sofreu modificações em relação ao tamanho do braço, formato do cavalete, materiais das cordas e inserção de acessórios, além do arco – que também sofreu variações junto com as mudanças de estilo da prática dos violinistas.

As práticas mais antigas do violino nesse contexto europeu eram no repertório para ser dançado em festividades, podendo dobrar a melodia ou acompanhar a música vocal. Sua origem é popular e de pouco prestígio social, o que dificultou que se encontrassem tantos registros de música escrita dessa época. Somente no século XVII o idiomatismo do instrumento foi sendo desenvolvido na escrita musical (Boyden, 2002, p. 5). De acordo com Stowell (2001), a partir desse período o violino passou por uma transformação de instrumento dedicado às danças populares para ser utilizado em outros ambientes de práticas artísticas. Especificamente na Itália à época houve um desenvolvimento nas composições para o instrumento quando compositores como Giovanni Gabrieli (1557-1612) e Claudio Monteverdi (1567-1643), por exemplo, incluíram partes elaboradas para o violino em suas obras. As transformações técnicas devem, portanto, ser entendidas como reflexos das transformações poéticas e estilísticas, não como evolução e desenvolvimento nas questões técnicas de luteria e da organologia.

O nascimento do violino é, portanto, um reflexo direto das mudanças ocorridas na linguagem musical no decorrer do séc. XVI. Temos uma compreensão restrita desse processo se entendermos seu advento apenas como uma evolução organológica a partir de seus antecessores, como as rabecas e as vielles (Fiaminghi, 2008, p. 108).

Paralelamente a um novo tratamento do instrumento na escrita musical, os instrumentistas foram se adaptando tecnicamente. Datam desse período os primeiros virtuosos, precisamente no norte da Itália. Mais tarde, violinistas germânicos e ingleses também desenvolveram suas técnicas virtuosísticas (Stowell, 2001, p. 48). Nesse período, portanto, o violino passou a ocupar um lugar mais prestigiado principalmente nas músicas das cortes europeias. A transição do violino para dentro da corte e sua ascensão social traz diversas implicações, além das estilísticas e técnicas, mais ligadas ao repertório do instrumento (Fiaminghi; Chiaroni; Nanni, 2023). O termo *sprezzatura*, é emblemático deste período e da vida cortesã e, como tal, passa a fazer parte também do ouvir e ver o violino em atos de performance musical no ambiente cortesão. Palavras como *decoro*, *bom gosto* e *belo* passam a fazer parte da arte de violinística e funcionarão como demarcadores de território para distinção do seu Outro indesejado (naquele momento), a rabeca indecorosa.

Entende-se que as maneiras de tocar violino se transformaram ao longo do tempo acompanhando transições de estilo, gosto musical para além da construção dos instrumentos. A criação do Conservatório de Paris em 1795 contextualizada entre tantas mudanças sociais relacionadas à revolução francesa foi, portanto, um marco para a pedagogia e, naturalmente, para a prática do violino na Europa. Conforme Santos (2011), até então o violino era aprendido numa tradição *artesanal* e personalizada que era transmitida oralmente pelos mestres aos seus aprendizes. Dessa forma, a documentação histórica que temos nesses tratados é o registro escrito de uma prática e das visões técnicas desses violinistas virtuosos. Essas informações não são abstratas, o que equivale a dizer, não valem por si. Elas só fazem sentido se transmitidas pelo exemplo do mestre, que detinha os segredos de sua arte a sete chaves, ou seja, o que está contido no texto escrito e sobreviveu até nós é apenas uma superfície, a ponta de um iceberg profundo que sem outras informações, se esvai na efemeridade do som musical.

Dentre esses tratados Santos destaca *The Art of Playing on the Violin* (1751) de Francesco Geminiani e *Violinschule* (1756) de Leopold Mozart como os mais completos. “O tratado de Leopold Mozart contém conselhos preciosos sobre como desenvolver uma técnica eficaz, no tom confidencial de um segredo artesanal revelado”. (Santos, 2011, p. 51). Após a criação do Conservatório, em 1803 foi criado o primeiro método de violino

pelos professores Pierre Rode (1774-1830), Rodolphe Kreutzer (1776-1831) e Pierre Baillot (1771-1842). “[...] já não há o espírito tratadístico setecentista de um legado pessoal possivelmente repleto de lacunas, mas um método oficial de uma escola, redigido por seus professores. É, ao mesmo tempo, um programa de estudos e um curso completo” (Santos, 2011, p. 60).

O que constatamos hoje é que esse programa de estudos continua sendo aplicado pelos Conservatórios e Escolas de Música e Violino automaticamente e de forma integral, como se não houvesse tido mudanças estilísticas profundas nas práticas violinísticas do século XIX até agora. Contextualizar essas práticas é um dos objetivos deste trabalho.

O VIOLINO NO RIO DE JANEIRO IMPERIAL E INÍCIO DA REPÚBLICA

Em relação à inserção do violino na música popular brasileira, encontram-se poucos registros no século XVIII relatando seu uso nos acompanhamentos das modinhas que prevaleciam na época. Já no século seguinte existem mais informações sobre o violino – nesta época, chamado de rabeca em Portugal e no Brasil, por uma questão etimológica e não de uso musical propriamente dito – na música urbana dos barbeiros e nos bailes da classe popular. Nessas ocasiões, os violinistas interagiam com os instrumentos já tradicionais do choro como flauta, violão e cavaquinho (Tinhorão, 1998 *apud* Fillat, 2018).

Sobre a prática do violino no século XIX, é importante considerar a vinda da família real e a transformação do Rio de Janeiro em sede do império português como um momento de ampliação das práticas musicais e, conseqüentemente, da importação e construção de instrumentos para esta nova demanda (Barreto, 2020, p. 37).

Pode-se afirmar, portanto, que ao longo desse século houve uma crescente presença na música de concerto do Rio de Janeiro. A popularização da ópera, por exemplo, foi essencial para essa movimentação nos teatros e, inclusive, foi quando foram criadas as principais instituições como o Conservatório Imperial de Música, as sociedades filarmônicas e as casas

de óperas. A orquestra da Real Câmara do Rio de Janeiro começou a se estruturar em 1810. A vinda de Marcos Portugal²³⁶ e outros músicos portugueses para o Rio de Janeiro foi importante para a composição do grupo, que contava com músicos estrangeiros e nativos. Naquele momento, as atividades musicais poderiam ocorrer em três ambientes: capela, teatro e câmara (Cranmer, 2019, p.3 *apud* Gonçalves, 2022, p. 13). Portanto, a orquestra atuava regularmente em diversos eventos da família real e cerimônias religiosas além da música nos teatros, principalmente óperas italianas (Gonçalves, 2022).

Um outro exemplo do fortalecimento musical nesse período foram as associações e clubes que realizavam eventos musicais. Como exemplo, em 1882, foi fundada a Academia de Música do Club Beethoven pelo violinista Robert Benjamin (1853-1927) que oferecia aulas de instrumentos de cordas gratuitamente. Entre os professores, os violinistas e compositores Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno. Além disso, o Club teve seu quarteto de cordas que provavelmente foi o primeiro grupo consolidado do país com essa formação (Barreto, 2020, p. 39).

Para Werneck (2013), “outros importantes agentes transformadores da prática musical do século XIX foram as sociedades de música, que ofereciam um espaço para além da sociabilidade de seus membros, viabilizando a convivência de músicos amadores com os que exerciam profissionalmente essa atividade na cidade do Rio de Janeiro” (Werneck, 2013, p. 31).

VIOLINISTAS NO CHORO: DAS RODAS AO RÁDIO

Paralelamente à ampliação da música de concerto europeia no Rio de Janeiro ocorriam as práticas populares urbanas e, nas últimas décadas do séc. XIX, o choro surge como gênero de música instrumental derivado da fusão duas danças: a polca europeia e maxixe/lundu nativo. Magaldi (s.d.)

236

Marcos Antônio da Fonseca Portugal (1762-1830) foi um compositor e organista português, sua produção foi principalmente de óperas e obras sacras. Em 1811 o compositor chegou ao Rio de Janeiro convocado pela Corte lá estabelecida já com sua nomeação confirmada como mestre de Suas Altezas Reais, compositor oficial da Corte, compositor da Sé Patriarcal, compositor da Real Câmara e diretor e inspetor dos teatros Régio e Palácio da Quinta da Boa Vista.

afirma que nesse contexto o gosto da classe média vigente alternava entre essas diferentes expressões artísticas e que “os compositores que hoje são chamados de populares saíram dessa tradição urbana cujas fronteiras não estavam delineadas”. Para a autora, a obra de Chiquinha Gonzaga é um exemplo dessa fusão ao incluir ritmos da música de rua em ambientes frequentados pela burguesia (Magaldi, s.d., p. 48 *apud* Werneck, 2013, p. 31).

Um material fundamental para se compreender os personagens do choro é o livro de Alexandre Gonçalves Pinto: *O Choro Reminiscências dos Chorões Antigos* (1936) onde ele documenta perfis desses músicos que atuavam no Rio de Janeiro a partir do surgimento do gênero. Grande parte deles eram operários e instrumentistas amadores. De início, o autor homenageia o flautista Joaquim Antônio da Silva Callado (1848 – 1880), um dos precursores do choro e responsável pela formação tradicional de flauta, cavaquinho e violão. Em relação aos violinistas, na obra são citados os seguintes nomes: Cupertino, Néco, Lily S. Paulo, S. Paulo, Grey, Lafaiete, Cantalice, Ferreira Dias, Chico Netto, Pingussa, Ernestino Serpa e Villa-Lobos. No entanto, de acordo com Henrique Cazes (1998), é necessário ter cautela com esse material por conter uma grande quantidade de dados imprecisos, como Villa-Lobos sendo citado como violinista enquanto na verdade tocava violoncelo, por exemplo. Além disso, ao ler o texto pode-se perceber uma confusão entre violinistas e violonistas. Dessa forma, da lista de violinistas acima, Silva (2005) considera que “Há sete violinistas na relação de 285 chorões do Rio de Janeiro, atuantes entre 1870 e 1935” (Silva, 2005 *apud* Fillat, 2018).

Para Werneck (2013), apesar de o violino ter se popularizado no Rio de Janeiro dentro das práticas da música de concerto, o livro de Alexandre Gonçalves Pinto possibilita compreender a circularidade cultural entre musicistas naquele contexto e isso, portanto, permitiu a inserção do violino na música popular urbana representada pelo choro (Werneck, 2013, p. 54). Em sua dissertação, a autora apurou a presença de violinistas em gravações no período de 1912 a 1921, início da indústria fonográfica brasileira. Nesse momento, grande parte das gravações era de grupos instrumentais e assim, nas primeiras gravações da Casa Edison foram encontrados seis grupos que utilizaram o violino como instrumentos solista nos regionais de choro. Entre eles foram mencionados: Grupo dos Chorosos, Grupo dos Boêmios, Grupo Vienense, Trio Royal e Grupo Checon – este último também fez gravações com viola de arco (Werneck, 2013, p. 56-64). Para a autora,

O estilo de performance dos violinistas que podemos ouvir se dá no mimetismo entre os solistas de choro – sopros em sua maioria. A graciosidade, jocosidade, malemolência são conseguidas tecnicamente com pequenos atrasos e antecipações no ataque das notas, muitos glissandos, vibratos, floreios (Werneck, 2013, p. 63).

Ainda sobre a presença do violino nas gravações de música popular, Severiano (2013) apresenta Radamés Gnattali (1906-1988) como o introdutor da orquestra de cordas na música popular brasileira. "Naturalmente, já havia violino em nossas gravações de música popular quando Radamés começou a fazer esses arranjos [...] A grande novidade que ele implantou foi o arranjo com ênfase nas cordas, ou seja, a orquestra com violinos, violas e cellos em plano destacado" (Severiano, 2013, p. 197).

Werneck (2013) cita ainda dois violinistas que contribuíram de forma significativa para o desenvolvimento de um idiomatismo popular no instrumento: Flausino Rodrigues Valle (1894 -1954) e César Guerra-Peixe (1914-1993). Nascido em Minas Gerais, Flausino Valle trabalhou em diversos ambientes como orquestras de cinema e rádios tocando música popular - choros, valsas e maxixes, por exemplo. Suas composições se destacaram especialmente no uso de elementos folclóricos. No entanto, a autora ressalta que para além da música folclórica e dos elementos mineiros, a música de Flausino Valle é baseada na escola tradicional dos compositores e violinistas europeus (Werneck, 2013, p. 80). Sua principal obra são os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só. Dentre esses, o décimo quinto – Ao Pé da Fogueira, foi gravado pelo violinista Jascha Heifetz, o que contribuiu para a difusão internacional de sua obra. Algo característico dessas composições é o uso não convencional do violino fazendo imitações/ evocações de elementos da cultura tradicional: som percutido de tambores, de viola caipira, sinos de igreja etc. (Feichas, 2021).

O segundo compositor citado, César Guerra-Peixe (1914-1993), nasceu no Rio de Janeiro e atuou em diversos ambientes musicais, inclusive na música popular. Foi um importante arranjador para a Rádio Nacional e sua parceria com Radamés Gnattali rendeu frutos para sua carreira nessa esfera. Trabalhou com diversas técnicas composicionais, inclusive o dodecafonismo. Por volta de finais da década de 50 passou a ser considerado compositor nacionalista, participando de movimentos voltados para o uso

de temas do cancionero tradicional e da oralidade popular (Barros, 2013). Na década de 60 viveu em Recife (PE) onde desenvolveu trabalhos pioneiros de etnomusicologia sobre o maracatu, cabocolinhos, bumba-meu-boi, xangô, entre outros, tendo utilizado em suas composições orquestrais e camerísticas temas e ritmos relacionados a esses gêneros dramáticos-musicais.

Tendo em vista o trabalho desses compositores, se faz importante relacionar às práticas da música popular brasileira e nas emissoras de rádio. Nesse contexto, deve-se citar a Rádio Nacional como a principal emissora do país entre os anos 1940 e 1950 cuja orquestra tocava arranjos dos músicos mencionados acima, entre outros compositores e maestros importantes daquele período (Raimundo, 2016, p. 21). Jairo Severiano (2013) em *Uma História da Música Popular Brasileira* menciona Pixinguinha e Gnattali como as principais figuras de maestros-arranjadores, aquele mais especializado nos metais enquanto esse se dedicava principalmente aos arranjos das cordas (Severiano, 2013, p. 193). Segundo Werneck (2013), Gnattali trouxe uma nova identidade aos arranjos dos acompanhamentos para os cantores da rádio com elementos da música sinfônica, o que acabou se tornando um modelo para os trabalhos posteriores na música popular das rádios (Werneck, 2013, p. 87).

Outra referência importante de violinista na música popular brasileira foi Rafael Lemos Júnior (1921-2004), conhecido como Fafá Lemos. Violinista da Rádio Nacional do Rio de Janeiro na década de 50, Fafá foi convidado como solista e se destacou na forma cantada de tocar seu violino. Silva (2005) comenta que nos anos 50 a Rádio Nacional chegou a contar com 35 violinistas entre seus 156 músicos. Para Werneck (2013), Fafá Lemos foi um violinista que deu um sentido de mais liberdade rítmica e agógica ao executar a música brasileira, tendo sido o que mais destacou nacional e internacionalmente (Werneck, 2013, p. 92).

Para Tinhorão (2000, p. 110) *apud* Muller (2011, p. 22), ao ouvir a gravação de alguma canção tocada no violino por Fafá podem-se perceber articulações nas quais há alusão direta à letra. Dessa forma, o violinista buscava acentuar as notas de acordo com a prosódia, além da utilização de glissandos como recurso para imitar a voz no violino ao estilo dos cantores de rádio da época. Segundo Silva (2005), outra importante

inspiração para Fafá foi o estilo do francês jazzista Stephane Grapelli²³⁷. Em suas gravações se percebe uma semelhança mesmo que adaptada ao suíngue da música brasileira. Fafá Lemos era integrante do Trio Surdina, originado de um programa de rádio e que contou com o violonista Aníbal Augusto Sardinha, conhecido como Garoto e Romeu Sibel, o Chiquinho do Acordeon. Ainda conforme o autor:

Fafá Lemos deve ser visto como um referencial do violino popular brasileiro. A forte influência grappelliana em seu estilo pessoal revela que estava afinado com sua época [...] Sua desenvoltura no instrumento propiciou a criação de uma linguagem rica, exploratória de efeitos que denotam uma preocupação grande com timbre e equilíbrio nos arranjos, qualidades por si só muito bem-vindas na longa luta de libertação do instrumento de sua tradição erudita no Brasil (Silva, 2005, p. 15).

Além de Fafá Lemos, pode-se citar alguns outros violinistas contemporâneos a ele como Eduardo Patané (1906-1969) - também atuou como regente e arranjador para a Rádio Nacional e Irany Pinto (1914-1972) que, além ter sido integrante da orquestra da Rádio, teve um papel importante como solista de seu conjunto, gravando mais de 20 discos (Werneck, 2013, p. 95).

Um marco para a história da prática do violino na música popular foi, sem dúvidas, o trabalho do violinista pernambucano Antônio Nóbrega com o Quinteto Armorial durante a década de 70. O Movimento Armorial foi uma iniciativa do escritor, poeta e dramaturgo Ariano Suassuna para que os artistas locais construíssem suas linguagens artística com matrizes da cultura popular nordestina.

Nóbrega foi o pioneiro em trazer a rabeca para a sala de concertos na década de 70 e participou ativamente do renascimento do instrumento no período posterior. Foi com grande entusiasmo que acompanhou o trabalho de José Eduardo Gramani no decorrer da década de 90 com os grupos Trem de Corda, Anima e Trio Bem Temperado e de seus seguidores como o Trio Carcoarco, já no início dos anos 2000.

237 O violinista parisiense Stephane Grapelli (1908-1997) se destacou pela maneira de interpretar e improvisar no instrumento. Foi integrante do Quintette du Hot Club de France e, posteriormente, seguiu carreira solo. A partir da década de 90 se apresentou em diversos países e completou suas mais de cem gravações.

Fillat (2018) ressalta que o violinista Ricardo Herz – que será mencionado a seguir como um dos precursores do movimento contemporâneo do violino na música popular brasileira – defende que a produção de Antônio Nóbrega, o número de espetáculos e CDs lançados são elementos importantes para a criação da escola de violino popular brasileiro, da mesma forma que os métodos que os violinistas têm lançado na atualidade (Fillat, 2018). Atualmente, Nóbrega realiza espetáculos unindo dança, teatro e música sempre com ênfase nos diversos gêneros musicais brasileiros.

VIOLINO POPULAR BRASILEIRO MOVIMENTAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

De acordo com Fillat (2018, p. 50) a construção e uma maior afirmação do movimento do violino popular no Brasil começou a partir do encontro de dois violinistas, o brasileiro Ricardo Herz (1978) e o francês Nicolas Krassik (1969). Tendo influência das práticas de Didier Lockwood (1956 – 2018) e sua ênfase nos aspectos rítmicos da interpretação do violino, os dois iniciaram uma parceria em 2004 para tocar música brasileira. Entre seus interesses, está o de ampliar o alcance do violino popular através de um ensino sistemático. A partir da iniciativa de Carol Panesi, aluna de Krassik, formaram em 2017 o Coletivo de Violino Popular e assim fizeram diversas apresentações e impulsionaram as iniciativas de ensino atuando em cursos livres, oficinas e publicações de métodos. A seguir, serão mencionados alguns exemplos de violinistas que têm atuado na área da música popular brasileira.

Ricardo Herz teve uma formação tradicional de música erudita, estudando com grandes violinistas como Elisa Fukuda, por exemplo. Atuou em orquestras de São Paulo até 2001, quando iniciou seus estudos de *violin jazz* na *Berklee College of Music* nos EUA. A partir daí ele decidiu se dedicar inteiramente à música popular aproveitando os aprendizados de rítmica e improvisação do jazz para aplicar na música brasileira. Dois anos depois, na França, gravou discos com o grupo de forró Orquestra do Fubá. De volta ao Brasil, Herz tem construído uma carreira musical muito dinâmica com várias formações instrumentais, elaboração de método, cursos on-line, shows e gravações.

Neste ano, estreou a composição de um concerto para dois violinos que mistura a linguagem do barroco italiano e popular brasileira, apresentando-o junto ao violinista Emanuele Baldini e a orquestra do Conservatório de Tatuí.

Nicolas Krassik, violinista francês que conciliou seus estudos da música de concerto europeia com o jazz veio para o Brasil se dedicar à música popular. Aqui consolidou sua carreira misturando suas influências do jazz com samba, choro e forró. Já se apresentou ao lado de outros grandes artistas como Yamandu Costa e Hamilton de Hollanda.

Carol Panesi é multi-instrumentista e compositora natural do Rio de Janeiro. Sua experiência com música popular e improvisação se desenvolveu como integrante do grupo Itiberê Orquestra Família.²³⁸ Desde 2018 vem lançando obras autorais, gravadas com artistas de diversos gêneros da música popular. Disponibiliza seus cursos on-line sobre canto, cordas friccionadas nos ritmos brasileiros, improvisação, harmonia e rítmica.

Guilherme Pimenta é um violinista e compositor mineiro, que se dedica à prática da música popular e improvisação no violino e na rabeca. Transita por diversos gêneros populares, como jazz, choro, samba e forró. Se apresentou com diversos grupos instrumentais. Tem também um papel importante na pedagogia ao ministrar o workshop “Música Popular e improvisação para cordas friccionadas”, assim como seu curso on-line “Violino Popular do Zero”. Tem lançado músicas autorais e divulga seu trabalho através das plataformas on-line. Em 2024, publicou o álbum de partituras “Nove Arranjos para Violino Solo” com música popular brasileira. Essas obras foram registradas em seu álbum “Só” (2023), disponível nas plataformas on-line.

Renata Neves é compositora e violinista, atuando principalmente na música popular. Assim como Herz e Krassik, tem referências do violino no *jazz* através dos estudos na França com Didier Lockwood. Transita entre diversos gêneros brasileiros, tocando em eventos festivos, concertos e fazendo gravações do repertório. Assim como os artistas mencionados anteriormente, Renata tem se dedicado ao ensino do violino na música popular brasileira ministrando cursos presenciais ou através da *internet*.

238 Conjunto formado por Itiberê Zwarg (direção musical, composição e arranjos) Itiberê Zwarg é discípulo de Hermeto Pascoal, e adepto do conceito Música Universal, pautado por Hermeto.

CAis Cordas Brasileiras é um grupo do Rio de Janeiro criado em 2015 pelas violinistas Karin Verthein e Renata Neves e a violoncelista Maria Clara Valle, executando um repertório onde prevalecem compositoras de gêneros de música populares brasileiros. As artistas trabalham repertório autoral vinculado à improvisação e exploram diversos recursos timbrísticos, também agregando outros instrumentos ao grupo.

Algo comum ao observar nesses artistas em performance é a presença cênica marcada por uma intensa corporalidade e gestos rítmicos. A gestualidade corporal tem importância no sentido de contribuir com o aspecto rítmico, que é um elemento estruturante na música popular brasileira. Através de uma postura relaxada, esses violinistas dançam com a música, o que beneficia não somente suas percepções de ritmo, mas também afetam a impressão do público. Esse tema é bastante relevante ao se discutir possibilidades interpretativas na música brasileira e foi comentado com uma boa base bibliográfica no terceiro capítulo da dissertação de Mathilde Fillat (2018).

Outro elemento comum entre todos os praticantes do violino popular brasileiro, é a atribuição de uma conexão direta com a rabeca em sua musicalidade e no aporte rítmico dos toques de rabeca nos estilos instrumentais nos quais a rabeca tem papel de destaque, como no *forró de rabeca*. Como dito anteriormente, contrapondo-se a uma visão *melocêntrica* epitomizada pelo violino canônico, a rabeca impõe uma outra, *ritmocêntrica*, emulada, autorizada, desejada, e vale dizer, atuando como um índice identitário ao violino popular brasileiro.

Mais especificamente nas práticas do choro destaca-se a violinista Wanessa Dourado (1991-2024). Radicada em São Paulo, teve uma formação tradicional de música europeia e mais tarde se especializou no violino popular e na rabeca, dando ênfase ao maxixe, à polca e ao choro. Wanessa tocou no grupo Fios de Choro, um quarteto de música instrumental que mistura o gênero com ritmos populares de Pernambuco em suas composições autorais. A violinista também criou um espaço importante na pedagogia do violino popular a partir do seu curso on-line “Violino Toca Choro” e suas publicações de vídeos didáticos em suas páginas virtuais abordando como interpretar recursos de articulação, arcadas, uso do vibrato e dos acompanhamentos

aplicando ao repertório tradicional do choro. Em dezembro de 2023, Dourado lançou seu álbum “Em Volta da Fogueira”, com um repertório autoral.

Valente (2014) apresenta em sua tese as tendências de transformação nas práticas do choro do século XXI. Essas movimentações estão de acordo com o trabalho dos violinistas citados anteriormente.

Essa corrente reúne os grupos que, muitas vezes, tocam com instrumentos diferentes dos tradicionais, ou seja, acrescentam instrumentos elétricos, bateria, piano, etc. e que utilizam harmonias complexas e arranjos elaborados, com formas e ritmos diferenciados. Nessa categoria, enquadramos os grupos de influência jazzística, com maior liberdade formal e na qual a improvisação tem papel fundamental. Outra característica relevante dentro dessa tendência é a valorização do virtuosismo técnico. Nem sempre são grupos especialistas em choro, frequentemente ele é considerado como um dos gêneros a ser explorado entre várias influências musicais (Valente, 2014, p. 117).

Pode-se afirmar que esses violinistas mencionados são exemplos importantes dessa movimentação moderna na música instrumental popular brasileira. Além da performance, lecionam cursos on-line e em festivais de música pelo país contribuindo, assim, para um maior alcance do movimento do Violino Popular Brasileiro.

Brisolla e Tokeshi (2021) apontam para o ensino do violino na música popular como uma prática pedagógica decolonial. Os autores fazem uma análise da aplicação prática em um curso para instrumentistas de cordas numa abordagem interdisciplinar com práticas culturais de contações de histórias populares e dança:

Não é apenas com notas musicais que o intérprete pode construir um fazer musical decolonial, mas também por meio da construção de uma consciência sobre seu papel dentro desse fazer, que, sem relegar a intrínseca associação de seu instrumento com a música de concerto de tradição europeia, coloca-a em horizontalidade com outras expressões musicais (Brizolla; Tokeshi, 2021, p. 3).

Dessa forma, percebe-se a prática do instrumento com uma perspectiva crítica à tradição europeia do conservatório imposta como a única possibilidade de um percurso para a performance de excelência. De acordo

com os autores, “quando pensadas também no contexto do ensino de música em projetos socioeducacionais, essas abordagens flexíveis potencializam ainda mais o papel emancipador da educação” (Brisolla; Tokeshi, 2021, p. 5). A partir disso, é necessário observar que no Brasil esses projetos têm um papel fundamental na formação de uma geração músicos profissionais que já estão a atuar nas orquestras e instituições de ensino. Entre essas iniciativas pode-se citar os mais conhecidos como o Projeto Guri, o Instituto Baccarelli (SP), e o projeto/orquestra NEOJIBA (BA) – entre outros.

JOSÉ EDUARDO GRAMANI

José Eduardo Gramani (1944-1998) foi um violinista e rabequeiro natural de Itapira, SP que atuou em orquestras, grupos de câmara e fez pesquisas fundamentais sobre rítmica e rabecas brasileiras. Foi professor no departamento de música da UNICAMP e publicou dois livros: *Rítmica*, em 1988 e *Rítmica Viva* em 1996. Esses dois trabalhos são fruto da dedicação do músico ao fenômeno polirrítmico e às rítmicas assimétricas, incluindo as brasileiras, e que apresentam propostas de exercícios a serem executados com o corpo, colocando a corporalidade do ritmo em evidência e buscando desenvolver a dissociação de vozes a partir da sensibilidade musical, sem subjugar a independência das vozes à pura racionalização e ao limite da métrica convencional.

Os exercícios deste livro são sugestões para que o músico conte menos e sinta mais. Grande parte deles encontra-se em notação que foge da métrica usual, utilizando os agrupamentos rítmicos como tradução da idéia musical, deixando de lado o compasso como guia de acentuação. Na maioria dos exercícios, encontram-se duas idéias musicais diferentes que deverão ser executadas simultaneamente, exigindo que o músico consiga sentir cada uma delas independentemente da outra. Não se trata de um método de rítmica. Os exercícios não obedecem a um escalonamento de dificuldade, cada exercício é um assunto diferente (Gramani, 1996, p.16).

Seu primeiro instrumento foi o violino que aprendeu informalmente na sua cidade natal e o único professor que teve foi o violinista Moacir Del Picchia, um ex-aluno de Lola Benda na Escola de Música da UFBA, que nos finais dos anos 60 e início do 70 dava aulas particulares em São Paulo. Em vista disto, Gramani desenvolveu suas habilidades no instrumento em grande parte de forma autodidata, o que pode ter sido um fator importante para que, mais tarde, tenha feito suas investigações sobre as rabecas brasileiras. Esse interesse surgiu enquanto integrante do grupo Anima²³⁹, onde o artista passou a tocar e escrever composições para o instrumento. Muito rapidamente, as rabecas passaram a ocupar um lugar central na vida musical de Gramani que adquiriu um hábito de compor uma música para cada rabeca que ia tendo contato, visto que cada uma apresentava nova sonoridade particular e afinação distinta (Gramani, 2002, p. 104) “E outra rabeca apareceu, mais uma, mais uma e o Zé, que guardava todas elas em um armário, penduradinhas, ia descobrindo a voz de cada uma” (Gramani, 2002, p. 104).

O encontro de Gramani com as rabecas foi, portanto, fruto direto de suas inquietações como artista. Todo seu contato com esses instrumentos foi sendo construído a partir da *praxis*: do músico que procura novos caminhos para a criação musical, despiando-se de seus preconceitos para incorporar, em sua paleta de cores, novas técnicas ou recuperar outras antigas. Nesse movimento dialético entre novo x antigo, urbano x rural, erudito x popular, arte x artesanato, obra x interpretação e finalmente violino x rabeca, a força das oposições é [foi] diluída por uma força maior que sobrepõe esses conceitos de forma a permitir a permeabilidade entre eles, pois já estão de antemão resolvidos na alma do artista (Fiaminghi, 2008, p. 181).

O autor ainda comenta que Gramani discernia violino e rabeca ao tocar cada instrumento à sua maneira em relação à postura e à técnica (Fiaminghi, 2008, p. 181-182). Como são instrumentos de cordas friccionadas e partilham muitas semelhanças, poderia se esperar que um violinista se apropriasse da rabeca partindo de pressupostos técnicos e estéticos do violino moderno. No entanto, suas práticas artísticas conferiram autonomia à rabeca ao explorar seus próprios recursos timbrísticos e rítmicos e alcançar, assim, uma autonomia e emancipação em relação à hegemonia do violino.

239

Grupo musical fundado no final da década de 80 por artistas e pesquisadores do movimento de música antiga, medieval e renascentista. Atuam também com repertório brasileiro de tradição oral, no qual as rabecas se tornaram parte fundamental dessas práticas.

O exemplo das rabecas, e como elas foram utilizadas por José Eduardo Gramani, formam mais um sistema de retro-alimentação entre popular e erudito, do que a negação de um pelo outro. Seria um erro tomá-las como valores intrínsecos de uma cultura substituindo a outra, sem considerar que, a abordagem de Gramani não pode ser desconectada de seu trabalho como intelectual, e que como tal, insere-se numa determinada visão do mundo, reagindo a este dentro de uma dinâmica própria (Fiaminghi, 2008, p. 59).

Os instrumentos lado a lado têm semelhanças no ponto de vista organológico mas são separados por diferenças que vão desde seu uso em repertório até as implicações sócio-culturais que eles carregam. Dessa forma, a rabeca apresenta uma reação à padronização de timbres estabelecida na Europa do século XVIII e XIX – se referindo especialmente às orquestras pré-românticas e ao ensino dos métodos, que apenas buscavam manter a tradição da prática daquele estilo musical (Fiaminghi, 2008, p. 47- 49).

A composição musical foi algo presente em praticamente toda a sua trajetória musical, Gramani compunha valsas e sambas para tocar no violão, enquanto regente compôs obras e arranjos para coro e diversas formações instrumentais, sempre de acordo com a especificidade dos grupos musicais que dirigia no momento (Gramani, 2002, p. 104).

Nesse sentido, José Eduardo Gramani colaborou de forma decisiva através da sua experiência como músico - sendo um violinista que utilizava o instrumento de forma plural. Além da prática com música europeia, também escreveu música popular para tocar no violino. As rabecas foram os instrumentos que lhe instigaram a experimentação e consequente trabalho na composição musical. Como exemplo disso, a coleção de arranjos e composições para violino, rabeca e outros instrumentos de arco é representativa dessas atividades de Gramani com a música popular brasileira. Parte desse repertório foi gravado pelo Trio Carcoarco no CD homônimo "Carcoarco" (2001). O trio era formado nesta época por Esdras Rodrigues (violino e rabeca), Luiz Fiaminghi (rabecas) e Roberto "Magrão" Peres (percussão: pandeiro, zabumba e vasos de cerâmica). Essas obras, compostas sobretudo a partir de 1996, representam uma prática pedagógica comum na formação tradicional violinística através de duetos e trios. Dessa forma, acredita-se que o tratamento idiomático do choro trazido por Gramani como recursos compositivos e didáticos pode enriquecer a performance de violinistas na música popular brasileira.

BREVES CONSIDERAÇÕES

A partir do levantamento histórico e bibliográfico da inserção do violino na música popular brasileira foi possível perceber este como um instrumento presente em grande parte dos registros. Inclusive no âmbito da música das emissoras radiofônicas, que tiveram um papel fundamental para a representatividade da música popular no Brasil. Com isso, alguns músicos foram citados como exemplos na prática dessa música, sendo considerados referência para intérpretes contemporâneos.

Além disso, foi relevante trazer exemplos desses violinistas tendo em vista que estamos em um momento profícuo de difusão da prática da música popular brasileira no violino. Assim também foi possível entender a *internet* como um meio importante de multiplicação da pedagogia dessa música porque é através dela que a maioria desses violinistas hoje promove seus cursos, divulga gravações e apresentações.

No meio acadêmico percebe-se ainda uma resistência em relação ao violino como um instrumento versátil, porque a maior parte dos cursos ainda reproduz uma tradição de métodos e repertórios do romantismo e do pré-romantismo europeu, trazendo um caráter metodológico exclusivista para esse contexto. Essa é uma realidade que está aos poucos sendo transformada e parte desta pesquisa buscou, portanto, registrar referências dessas práticas.

Dessa forma, foi importante destacar o trabalho de José Eduardo Gramani e suas composições e arranjos em duetos para violino como um material que ainda é pouco conhecido e apresenta um potencial pedagógico e artístico para violinistas que se interessam em tocar música popular brasileira.

Finalmente, é necessário que esse histórico seja frequentemente atualizado em relação aos registros de violinistas, gravações e composições de música popular brasileira, seja no âmbito orquestral ou como solistas, para que assim se possa amplificar a diversidade de referências e possibilidades interpretativas nessa área.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Saulo Dantas. **Violinos Imperiais**: Luteria Brasileira no século XIX. Campinas, 2020. 143 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

BARROS, Frederico Machado. **César Guerra-Peixe**: A modernidade em busca de uma tradição. São Paulo, 2013. 295 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BOYDEN, David D. **The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2002. 569 p.

BRISOLLA, Thiago; TOKESHI, Eliane. Cordel das cordas populares: uma experiência de ensino musical decolonial através da contação de histórias e prática da dança. **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 8, n. 00, p. e021012, 2021. DOI: 10.20396/muspop.v8i00.15798. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/15798>. Acesso em: 29 mar. 2024.

CAZES, Henrique. **Choro**: do quintal ao municipal. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2021. 232 p.

FEICHAS, Leonardo Vieira. **A prática instrumental como investigação artística aplicada a obras de Flausino Valle (1894-1954)**: O Processo e Uma Interpretação. Campinas, 2021. 313 p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. **O violino violado**: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas – Tradição e inovação em José Eduardo Gramani. Campinas, 2008. 229 p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. Fricção de Musicalidades: rítmica aditiva e divisiva nos instrumentos de arco. Um olhar hermenêutico nos toques de rabeca e dos violinos. *In*: PIEDADE, Acácio; HOLLER, Marcos (orgs). **Musics**: Musicologia Histórica, Composição e Performance (), p.95-132. Editora CRV, Curitiba, 2021.

FIAMINGHI, Luiz Henrique; CHIARONI, Vinícius.; NANNI, Alexandre. Violino com "Sprezzatura: considerações e evidências históricas sobre a arte de tocar o violino entre c. 1550 e c. 1750. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 10, n. 1, 2023. DOI: 10.36025/arj.v10i1.31820. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/31820>. Acesso em: 30 mar. 2024.

FILLAT, Mathilde Tania. **O violino na música popular brasileira**: recursos técnico interpretativos em Ricardo Herz e Nicolas Krassik. São Paulo, 2018. 175 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GONÇALVES, Alice Rodrigues. **Orquestra da Real Câmara do Rio de Janeiro: 1808-1830.** Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em música) – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2022.

GRAMANI, José Eduardo. **Rítmica viva: a consciência musical do ritmo.** 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, [1996] 2008.

GRAMANI, José Eduardo. - **Rabeca, o som inesperado.** Daniella Gramani (org.). Curitiba: Editora independente, 2002.

MULLER, Ricardo. **O violino de Fafá Lemos: para tocar cantando.** 2011. Monografia (Bacharelado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.

PÉREZ, Luciano. **A memoria do son: exposición de instrumentos medievais.** Estudo e Difusión da Música Medieval, Centrad. Deputación de Lugo, 2017. Disponível em: Colección de instrumentos musicais | Deputación de Lugo (deputacionlugo.gal)

RAIMUNDO, Isaac Gonçalves. **A influência de Stephane Grappelli no violino de Fafá Lemos: um estudo comparativo.** Goiânia, 2016. Monografia (Trabalho de conclusão de curso) – Escola de música e artes cênicas, Universidade Federal de Goiás.

SANTOS, Luiz Otávio de Souza. **A chave do artesão – um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco.** 2011. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.

SEVERIANO, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira: das origens à modernidade.** 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013. 504 p.

SILVA, Esdras Rodrigues. Fafá Lemos e o violino na música popular brasileira. CONGRESSO DA IASPM-AL, VI, 2005, Buenos Aires. **Anais...** Actas del VI Congreso de la IASPMAL, Buenos Aires, 2005.

STOWELL, Robin. **The early violin and viola: a practical guide.** Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

VALENTE, Paula Veneziano. **Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação.** São Paulo, 2014. 343 p. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

WERNECK, Ana Cristina. **O violino na música popular urbana carioca – 1850 a 1950.** Rio de Janeiro, 2013, 144 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da UFRJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

14

Gabriel Vitor Alves

Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo

ORQUESTRA EXPERIMENTAL DO IFSC:

**CONTEXTUALIZAÇÃO E ESTRUTURA
DE UMA ORQUESTRA DE ESTUDANTES
NA REGIÃO DA GRANDE
FLORIANÓPOLIS – SC**

SUMÁRIO

Resumo: Este artigo propõe compreender a estrutura da Orquestra Experimental do Instituto Federal de Santa Catarina (OEXP IFSC) como um dos exemplos de ambiente orquestral de estudantes de música na região da Grande Florianópolis. Primeiramente será feito um levantamento histórico acerca dessa instituição federal centenária que se difundiu por todo o país. Dessa forma, será apresentada sua estrutura educacional para contextualizar as práticas musicais que acontecem nesse instituto de ciência e tecnologia. Em seguida, a Orquestra do IFSC será investigada a partir de seu funcionamento e organização como grupo musical com papel fundamental na formação de músicos da região da Grande Florianópolis – SC. Também será discutida a relação entre música e o mundo do trabalho por se tratar de uma instituição técnica. Por fim, foi apresentado um relato de experiência autoetnográfica no contexto dessa orquestra.

Palavras-chave: IFETs. Instituto Federal de Santa Catarina. Orquestra de Estudantes. OEXP IFSC.

INTRODUÇÃO

Este artigo é parte da dissertação de mestrado de Gabriel Vitor Alves, um estudo de caso na Orquestra Experimental do IFSC (OEXP IFSC) que observa o papel da regência em uma orquestra de estudantes. A proposta inicial deste trabalho é compreender o contexto no qual a orquestra está inserida, assim como seu funcionamento e estrutura artístico-pedagógica. A metodologia utilizada foi levantamento de bibliografias sobre a Orquestra Experimental do IFSC Campus Florianópolis – OEXP com destaque para a dissertação de Melo (2013) e a tese de Kandler (2019). Também com o uso da netnografia foi possível obter informações do *site* oficial do Governo Federal (GOV.BR) sobre os Institutos Federais. Por fim, foi apresentado um estudo de caso através de relato de uma experiência autoetnográfica como pesquisador-regente no contexto da Orquestra do IFSC.

As orquestras de estudantes de música se tornaram uma estrutura de formação musical relevante em todo o território nacional. Já podemos observar o surgimento dessas orquestras no século XX, como por exemplo a Orquestra Infanto-Juvenil da Escola de Música de Piracicaba *Maestro Ernst Mahle*, a mais antiga em atividade com sua fundação em 1955 por Ernst e Maria Aparecida Mahle na Pró-Arte de Piracicaba, atual EMPEM (Oliveira, 2016). Além disso, há de se salientar a emergência dessas orquestras num período pós *El Sistema*²⁴⁰ da Venezuela (1975) que serviu de modelo para a fundação de vários outros projetos sociais com ênfase na formação orquestral, como a Orquestra Geração²⁴¹ (Portugal)

240 O *El Sistema* venezuelano, criado em 1975 pelo Jose Antonio Abreu, é um projeto de “resgate pedagógico, ocupacional e ético da infância e da juventude, mediante a instrução e a prática coletiva da música. As orquestras têm resultado ser elementos integradores da sociedade e estimulantes do sentimento de pertencimento ao grupo” (LÓPEZ, 2008 *apud* MELO, 2020, p. 15).

241 A Orquestra Geração/Sistema Portugal, criada em 2007 numa parceria conjunta entre a Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN), a Câmara Municipal da Amadora e a Fundação Calouste Gulbenkian, “é um projeto de inclusão social através da música orquestral, que tem como missão promover um desenvolvimento pleno das crianças e jovens, contribuindo para o seu desenvolvimento pessoal, social e escolar” (Orquestra Geração, 2024).

e NEOJIBA²⁴² (Bahia), ambos de 2007. Segundo Tunstall: “O rápido e crescente movimento internacional de replicar esse modelo é um dos desenvolvimentos sociais e artísticos mais importantes do século XXI” (Tunstall, 2012, *apud* Castro, 2016, p. 323). Iniciativas como essa são essenciais para a inserção da população na educação musical através do acesso aos instrumentos e da prática de orquestra.

Tendo isso em vista, percebe-se que os projetos sociais com atividades de música são recorrentes no Brasil. A pesquisa publicada em 2013 por Heloisa Fisher no Anuário Viva Música!²⁴³ mostra um total de 76 projetos sociais, e com isso percebemos um número significativo para a formação de instrumentistas de orquestras no país. O estado do Rio de Janeiro possui a maior quantidade de projetos sociais, 17 espalhados em 8 cidades²⁴⁴, sendo que a capital tem a maior concentração. Os estados de São Paulo e Bahia também apresentam 8 cidades com projetos sociais, sendo 14 no primeiro²⁴⁵

SUMÁRIO

- 242 O programa dos Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia (NEOJIBA), assim como o Projeto Guri, é gerenciado pelo Governo do Estado da Bahia através da Secretaria de Justiça e Direitos Humanos por meio do contrato de gestão com o Instituto de Desenvolvimento Social pela Música. O NEOJIBA tem como objetivo “promover o desenvolvimento e a integração social prioritariamente de crianças, adolescentes e jovens em situações de vulnerabilidade por meio do ensino e da prática musical coletivos” (NEOJIBA, 2024, p. 1). Essa prática e ensino musical coletiva envolve o desenvolvimento nos instrumentos de orquestra e canto coral (NEOJIBA, 2024).
- 243 Disponível em: <http://vivamusica.com.br/edicoes/anuario/>. Acesso em: 28 mar. 2024.
- 244 Projeto Orquestra Sinfônica de Angra dos Reis (Osar)/Angra dos Reis; Projeto Música nas Escolas de Barra Mansa/ Barra Mansa; Academia de Orquestras e Coros Sinfônicos de Campos dos Goytacazes/ Campos dos Goytacazes; Instituto Zeca Pagodinho/ Duque de Caxias; Orquestra de Cordas da Grota do Surucucu/ Niterói; Ação Social pela Música do Brasil, Escola de Música e Cidadania, Orquestra de Cordas do AfroReggae, Orquestra de Violinos Cartola, Orquestra Sinfônica Jovem de Campo Grande, Projeto Bem-me-quer Paquetá, Projeto Estrada Cultural, Projeto Social Orquestra Tocante, Projeto Villa-Lobos e as Crianças Solar Meninos de Luz, Som Mais Eu/ Rio de Janeiro; Programa Integração pela Música (PIM)/ Vassouras; Projeto Volta Redonda Cidade da Música/ Volta Redonda.
- 245 Projeto de Educação Musical do Santuário de Aparecida (Pensa)/ Aparecida; Programa Banda Escola de Cubatão (BEC), Programa Cubatão Sinfonia/ Cubatão; Projeto Cidadão Musical/ Paulínia; Projeto Tocando a Vida, Academia Livre de Música e Artes — Alma/ Ribeirão Preto; Projeto Locomotiva/ Santo André; Orquestra Filarmônica Jovem Camargo Guarnieri da Universidade Metodista de São Paulo/ São Bernardo do Campo; Inclusão Cultural – A Música Venceu, Instituto Baccarelli, Projeto de Música Grupo Pão de Açúcar, Projeto Guri (interior e litoral), Projeto Guri Santa Marcelina (capital e região metropolitana)/ São Paulo; Orquestra de Metais Lyra Tatuí/ Tatuí.

e 8 no segundo²⁴⁶. Além de haver uma formação interpretativa da música de orquestra, também há uma preocupação com a condição técnica-instrumental desses grupos, o que possibilita o envolvimento de professores profissionais nessas áreas.

Apesar de não se adequar na categoria de *orquestra infanto-juvenil* ou de *projeto social* como os citados anteriormente, a Orquestra Experimental do IFSC ainda atenderia aos requisitos de uma orquestra de estudantes de música que impacta a região da Grande Florianópolis. A OEXP IFSC não se enquadra nos modelos de orquestra infanto-juvenil. Esse é um projeto de extensão da coordenadoria de atividades artísticas Campus Florianópolis, é um grupo aberto para instrumentistas de todas as idades, nível de escolaridade ou experiência com a música diversos, contemplando tanto a comunidade interna quanto a externa ao campus. Portanto, ela não tem uma função principal como grupo profissionalizante, como a maioria das orquestras jovens citadas anteriormente, mas sim um espaço educacional aberto à instrumentistas iniciantes ou com mais experiência no instrumento. O objetivo da OEXP IFSC é:

Promover a cultura e a educação musical proporcionando a interação da comunidade do IFSC com a comunidade externa constituindo-se assim em um espaço de ensino, pesquisa, extensão e experimentação musical, contribuindo assim com a formação técnica e cidadã dos(as) discentes extensionistas e proporcionando arte para todos. (IFSC, 2021, p. 2)

Dessa forma, mesmo que essa iniciativa não seja um projeto social, as suas práticas socioeducativas se configuram nesse perfil, pois acabam proporcionando mudanças qualitativas e/ou quantitativas nos indivíduos e/ou na comunidade (Santos; Santos, 2016). Assim, tanto a OEXP quanto o Curso Básico de Instrumentos de Orquestra disponibilizam espaço para pessoas da região que possivelmente não teriam acesso à educação musical de outra maneira. Para compreendermos esses fatos, este artigo busca fazer um panorama histórico tanto do grupo quanto da instituição na qual

246 Projeto de Orquestra de Câmara de Curaçá/ Curaçá; Orquestra Sinfônica de Itabuna e Ibirapitanga/ Itabuna; A Arte de Tocar/ Jocabina; Mus'Arte/ Juazeiro; Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia (NEOJIBA)/ Salvador; Projeto Ambiente Musical/ Santa Cruz Cabralia; Oficina de Música Educacional/ São Francisco do Conde; Projeto Dando Corda para Paz e Bem/ Teixeira de Freitas.

a orquestra se estabeleceu. Logo em seguida, será importante destacar algumas características levantadas pela autora Maira Kandler (2019) sobre a música como trabalho dentro de uma instituição técnica. Por fim, discutiremos a situação atual deste grupo através de uma pesquisa de campo realizada em 2023 através do relato da experiência de reger a orquestra interpretando a obra *Batuque* de Oscar Lorenzo Fernandez.

IFETS E O IFSC

Os Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia, IFETs, passaram por uma longa transformação a partir de 1909 no decreto nº 7.566, pelo presidente Nilo Peçanha. Essa rede federal de educação profissional começou com dezenove Escolas de Aprendizes Artífices e depois alterou-se para Escola Técnica. Mais adiante passou a ser chamada de Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFETs). Essas ações se modificaram e culminaram até final de 2008 onde,

segundo dados do Ministério da Educação e da Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica (SETEC), contava com 36 EAFs²⁴⁷, 33 CEFETs com suas 58 Unidades de Ensino Descentralizadas (UNEDs), 32 EVs²⁴⁸, 1 Universidade Tecnológica Federal e 1 Escola Técnica Federal (Otranto, 2010, p. 91).

Ao final desse respectivo ano, houve a lei nº 11.982/08 que criou os Institutos Federais. Além disso, ela instituiu a Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica (RFEPCT) e hoje organizada pela Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica (SETEC), vinculada ao Ministério da Educação. Por meio desta lei, foram abertos trinta e oito IFETs ocasionando em transformações e/ou integrações entre escolas técnicas.

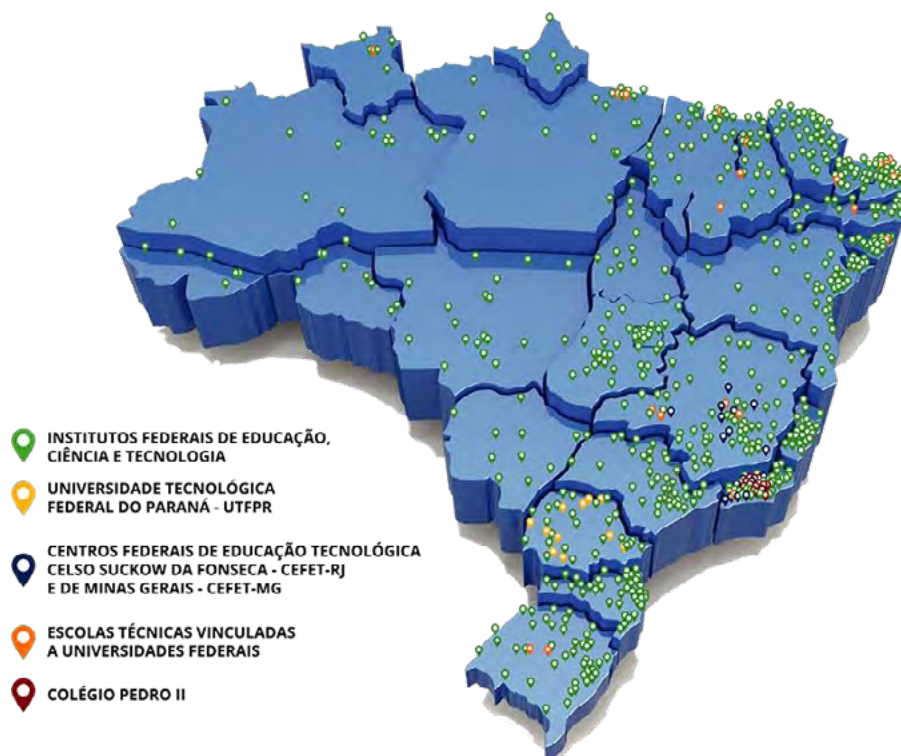
Atualmente a RFEPCT conta com 680 unidades ligadas aos trinta e oito Institutos Federais, dois Centros Federais de Educação Tecnológica (Cefet), a Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), vinte e dois

247 Escolas Agrotécnicas Federais

248 Escolas Vinculadas às Universidades Federais

EVs e o Colégio Pedro II²⁴⁹. A imagem da Figura 1 a seguir ilustra a dimensão dessa rede em todo o território nacional:

Figura 1 - RFEPCT no Brasil em 2023



Fonte: Ministério da Educação: Rede Federal.

Os IFETs são instituições caracterizadas por um programa pluricurricular e multicampi (reitoria, campus, campus avançado, polos de inovação e polos de educação a distância), responsáveis por:

- I. ofertar educação profissional e tecnológica, em todos os seus níveis e modalidades, formando e qualificando cidadãos com vistas na atuação profissional nos diversos setores da

249

Informações disponíveis do site do Ministério da Educação: https://www.gov.br/mec/pt-br/aceso-a-informacao/institucional/estrutura_organizacional/orgaos-especificos-singulares/secretaria-de-educacao-profissional/rede-federal/instituicoes-da-rede-federal. Acesso em: 17 out. 2023.

SUMÁRIO

economia, com ênfase no desenvolvimento socioeconômico local, regional e nacional;

- II. desenvolver a educação profissional e tecnológica como processo educativo e investigativo de geração e adaptação de soluções técnicas e tecnológicas às demandas sociais e peculiaridades regionais;
- III. promover a integração e a verticalização da educação básica à educação profissional e educação superior, otimizando a infra-estrutura física, os quadros de pessoal e os recursos de gestão;
- IV. orientar sua oferta formativa em benefício da consolidação e fortalecimento dos arranjos produtivos, sociais e culturais locais, identificados com base no mapeamento das potencialidades de desenvolvimento socioeconômico e cultural no âmbito de atuação do Instituto Federal;
- V. constituir-se em centro de excelência na oferta do ensino de ciências, em geral, e de ciências aplicadas, em particular, estimulando o desenvolvimento de espírito crítico, voltado à investigação empírica; VI - qualificar-se como centro de referência no apoio à oferta do ensino de ciências nas instituições públicas de ensino, oferecendo capacitação técnica e atualização pedagógica aos docentes das redes públicas de ensino;
- VI. desenvolver programas de extensão e de divulgação científica e tecnológica;
- VII. realizar e estimular a pesquisa aplicada, a produção cultural, o empreendedorismo, o cooperativismo e o desenvolvimento científico e tecnológico;
- VIII. promover a produção, o desenvolvimento e a transferência de tecnologias sociais, notadamente as voltadas à preservação do meio ambiente (Brasil, 2008).

Dessa maneira, pode-se observar o grau de destaque nacional que a instituição alcançou ao longo de suas transformações. Kandler comenta que por se tratar de instituições de ensino e estar, ainda assim, ligadas às políticas de Ciência, Tecnologia e Inovação (CT&I), tornam-se singulares e, “a princípio, ambientes pouco favoráveis à presença da música” (Kandler, 2019, p. 35).

Em relação ao processo educacional dos IFETs, a autora destaca que a formação se baseia em uma relação da sua experiência com o trabalho de maneira prática:

Na educação profissional técnica o fazer é priorizado em detrimento do saber. Sua base é empírica e destinada à preparação dos trabalhadores e trabalhadoras para o uso de técnica sem a preocupação do entendimento de seus princípios e das dimensões que a constituem (Kandler, 2019, p. 38).

Com isso, os IFETs desenvolveram o ensino através de dois eixos: o conhecimento geral e o conhecimento específico, sendo esse último destinado diretamente ao trabalho pragmático (Laudares *et al.*, 2005, *apud* Kandler, 2020). Visto que os institutos tratam o processo educacional de forma prática, relacionado fundamentalmente ao trabalho do indivíduo, uma das críticas da autora é que eles acabam muitas vezes perdendo outras dimensões que envolvem o trabalho, como o desenvolvimento da cidadania e crítica social.

No processo de redução do trabalho a um objeto, uma mercadoria de troca, construiu-se, historicamente, a concepção burguesa de trabalho, perdendo-se, de um lado, a compreensão de que o trabalho é uma relação social e que, na sociedade capitalista, essa relação é de força, poder e violência. De outro lado, o trabalho, como relação social fundamental que define a existência humana, não se limita somente à produção material para atender à reprodução física biológica (necessidade), mas também abarca as dimensões sociais, estéticas, culturais, artísticas, de lazer (liberdade) (Kandler, 2019, p. 40- 41).

Por consequência, as atividades educativas-musicais são afetadas por essa relação com o trabalho e com a prática, assunto que será abordado adiante. Historicamente, o uso do conhecimento científico-tecnológico serviu de grande parte para o crescimento econômico após a Segunda Grande Guerra Mundial. Dessa forma, o incentivo à pesquisa e à criação de novos setores foi essencial para o desenvolvimento da potência do estado. No Brasil, o Fundo Tecnológico (FUNTEC) criado em 1964, posteriormente avançado para o Sistema Nacional de Ciência, Tecnologia e Inovação (SNCTI) de 1985-2001 e por fim o Ciência, Tecnologia e Inovação (CT&I), foram uma resposta a esse movimento internacional. Além disso, ainda hoje a política educacional

oferece uma série de ofertas de aprendizado para suprir essa necessidade internacional de conhecimento para o crescimento econômico. Em referência à Silveira (2020), "a inovação dita as condições e a velocidade da produção do conhecimento uma vez que, supostamente, não é o trabalho que produz a riqueza da sociedade, mas sim o conhecimento" (p. 112). Isto é, uma diretriz que segue sob uma máquina capitalista e que não procura a educação para "analisar criticamente a realidade, escolher a profissão, controlar os dirigentes e proceder a auto-organização rumo à transformação societária" (Gramsci, 2001 *apud* Silveira, 2020, p. 113). Nessa perspectiva, a fala de Kandler condiz com as perspectivas que a instituição tem com a música.

Recentemente em 2024 houve um anúncio do governo federal sobre a abertura de novos institutos²⁵⁰. Por meio do Novo PAC, serão construídos 100 novos campi por todo o território brasileiro e o que se espera é a geração de 140 mil novas matrículas. Esses novos campi irão atender regiões que ainda não possuem unidades ou registram baixo números de matriculados de cursos técnicos de nível médio em relação à população da região. Além disso, o Novo PAC propõe investir na infraestrutura dos campi já existentes com a construção de bibliotecas, salas de aulas, refeitórios, ginásios e aquisição equipamentos necessários. No estado de Santa Catarina estão previstos nas cidades de Mafra, Tijucas e Campos Novos. Como se pode observar na Figura 2, são cidades que ainda não possuem Instituto Federal.

No que diz respeito ao Instituto Federal de Santa Catarina, este passou pelo mesmo processo de transformação descrito anteriormente. Em 1909 foi criada a Escola de Aprendizes Artífices de Santa Catarina, sendo a primeira sede estabelecida um ano depois em Florianópolis. Após outras diversas mudanças, tanto em nome quanto estrutura educacional²⁵¹, em 2008 foi estabelecida a lei nº 11.982 que unificou as escolas técnicas do estado e nomeou como Instituto Federal.

250 As informações estão disponíveis no GOV BR, Casa Civil: <https://www.gov.br/casacivil/pt-br/novopac/if>. Acesso em: 25 mar. 2024.

251 Para conhecer o histórico e as reformas do instituto, consultar a linha do tempo disponível no portal do IFSC: <https://www.ifsc.edu.br/linha-do-tempo>.

A transformação para IFSC ocorreu através de votos “envolvendo professores, servidores técnicos-administrativos e estudantes do então CEFET-SC, no mês de março de 2008” (IFSC, 2014 *apud* Kandler, 2019, p. 87). Após a mudança de CEFET-SC para IFSC pela lei nº 11.982/08, ocorreu a política de expansão da RFEPCT e, somente entre 2009 e 2011, foram implantados 13 *campi* do IFSC e a inauguração da Reitoria do IFSC no Campus Florianópolis – Continente (IFSC, 2014 *apud* Kandler, 2019).

A sede do Instituto Campus Florianópolis foi construída em 1946 e estabelecida em 1962. Lá é onde acontecem as atividades da Orquestra Experimental desde sua constituição em 2001. Além disso, consolidou-se na especialização de cursos técnicos para o segundo grau (atual ensino médio) a partir de 1969 e decorreu em vários planos de expansão, principalmente no século XXI, ampliando o IFSC em vinte e dois *campi* por todo o estado. No ano de 2022, foram ofertados 512 cursos e realizados 47.430 matrículas, sendo 58 cursos somente no Campus Florianópolis²⁵².

Figura 2 – Mapa de todos os *campi* do IFSC²⁵³



Fonte: Instituto Federal de Santa Catarina.

252 Dados retirados da Plataforma Nilo Peçanha, onde se armazenam todas as informações em estatística da RFEPCT: <https://www.gov.br/mec/pt-br/pnp>. Acesso em: 22 out. 2023.

253 Disponível em: <https://www.ifsc.edu.br/en/campus>. Acesso em: 22 out. 2023.

O Campus Florianópolis conta com cursos Técnicos Integrados com o Ensino Médio, Técnicos Subsequentes, Qualificação Profissional (Formação Inicial e Continuada — FIC), cursos Superiores (Tecnologia e Bacharelado), cursos de Especialização (*Lato Sensu*), Educação a Distância e Mestrado (*Stricto Sensu*).

A música está presente no IFSC-Florianópolis desde 1946, quando ainda era Escola Industrial de Florianópolis (EIF) e foi criada uma Banda de Música. Ela tinha ligação com as pessoas da Banda da Polícia Militar de Santa Catarina e foi formada pelos próprios alunos. Após períodos de inatividade, não se sabe ao certo o momento em que a banda foi desativada. Posteriormente, as atividades musicais retornaram na instituição através de aulas curriculares de canto no 1º e 2º ano do ginásio industrial em 1962 para suprir os objetivos de cultura geral impostos às escolas técnicas. Oito anos depois, a música finalmente foi implementada de forma *curricular* após a mudança para Escola Técnica Federal de Santa Catarina (ETF-SC) em 1968 (Almeida, 2010 *apud* Kandler, 2019).

Outro acontecimento importante para o campus foi a criação da fanfarra e do Coral para além das atividades curriculares de música em 1978, parte da iniciativa do diretor da época. A fanfarra encerrou as atividades após quinze anos, porém o Coral está ativo até os dias de hoje (Kandler, 2019), é considerado uma atividade de extensão permanente e completou quarenta e cinco anos em 2023. Inclusive, uma das atividades recorrentes do grupo é realizar ensaios e concertos acompanhado pela Orquestra Experimental do IFSC.

ORQUESTRA EXPERIMENTAL — OEXP

A Orquestra Experimental do Instituto Federal de Santa Catarina (OEXP IFSC) é um projeto de extensão permanente com vinte anos de trajetória e que vem formando instrumentistas em toda a Grande Florianópolis²⁵⁴.

254 Fazem parte da região da Grande Florianópolis os municípios: Águas Mornas, Alfredo Wagner, Angelina, Anitápolis, Antônio Carlos, Biguaçu, Canelinha, Florianópolis, Garopaba, Governador Celso Ramos, Leoberto Leal, Major Gercino, Nova Trento, Palhoça, Paulo Lopes, Rancho Queimado, Santo Amaro da Imperatriz, São Bonifácio, São João Batista, São José, São Pedro de Alcântara e Tijucas. Disponível em: <https://granfpolis.org.br/municipios-da-regiao/>. Acesso em: 23 out. 2023.

Pelo grupo abranger um “caráter didático e estar aberta a experimentações de instrumentação e repertório” (Melo, 2013, p. 51) foi chamado de *Orquestra Experimental*. Além de ser aberto a qualquer musicista que tenha um domínio básico de seu instrumento, o IFSC oferece à comunidade de forma gratuita o acesso às aulas de música e de instrumentos através de cursos de Formação Inicial e Continuada (FIC). Conforme afirmado no início do artigo, essas práticas socioeducativas são similares às de um projeto social.

O corpo docente presente no grupo conta com quatro professores de música, sendo três desses ligados ao FIC BIO e encarregados na formação de instrumentistas de orquestra. Um professor, que neste trabalho será identificado como *professor A*, leciona todos os instrumentos de sopros, percussão, violoncelo e contrabaixo. Enquanto os outros dois, *professores B e C*, lecionam violino e viola. É importante salientar que todos esses professores são formados em música, sendo os professores B e C capacitados especificamente para violino/viola e o professor A com a capacitação para ensino coletivo de diversos instrumentos.

O professor A, ao iniciar suas atividades como docente da instituição em 1997, começou suas atividades ministrando aulas para os cursos técnicos. Na época, a instituição estava com a proposta de doar instrumentos que pertenciam a uma banda que por conta da saída de um coordenador não efetivo foi desativada. Como o professor A tinha experiência de ensino de instrumentos de sopro, principalmente flauta e saxofones, teve a ideia de recuperá-los e assim iniciar um novo projeto dentro da instituição²⁵⁵, a *Big Band*. No mesmo momento em que coordenava esse grupo e as aulas de música, ele propôs ao *campus* uma iniciativa de comprar instrumentos de cordas para que, auxiliado por uma professora de violino, abrissem aulas de extensão com esses instrumentos, o que possibilitaria posteriormente a formação de uma orquestra.

Essa professora de violino permaneceu por um ano auxiliando o projeto e em seguida, somente o professor A ensinaria aos alunos todos os instrumentos de cordas e de sopros. Dessa forma, a carga de trabalho se tornou excessiva com a coordenação da *Big Band* e o projeto formação da orquestra através do ensino de tantos instrumentos. Por isso, *Big*

Band e orquestra se tornaram um único grupo e, com as atividades da *Big Band* encerradas oficialmente em 2001, foi criada a Orquestra Experimental. O professor A atuou sozinho com as aulas regulares do ensino médio e extensão (aulas de instrumento, coral e grupos instrumentais) de 1997 até a contratação do professor B em 2007.

Com isso, a atividade de música passou a ser dividida entre esses dois professores: enquanto o professor B lecionava para o ensino médio e alunos de violino e viola da orquestra, o professor A tinha outras turmas de ensino médio e dava aulas de violoncelo, contrabaixo e sopros, além da regência do coral e da orquestra.

A partir da mudança para “IFSC” em 2008, houve a possibilidade da consolidação de novas modalidades e cursos, como o Curso de Formação Inicial e Continuada (FIC²⁵⁶). Dessa forma, foram formalizadas e sistematizadas as atividades de ensino de instrumentos com a criação do curso FIC Básico de Instrumento de Orquestra (FIC BIO). Essa formalização tornou possível a contratação efetiva de mais um professor de música. Num formato parecido foi criado o curso FIC Prática de Orquestra (FIC PA) em 2016. Hoje o FIC PA tem como objetivo:

oportunizar a educação musical e a capacitação técnica instrumental e interpretativa para a formação em nível intermediário, visando a futura participação em orquestras, conjuntos de câmara, bandas e outras formações musicais (IFSC, 2023a, p. 1).

Atualmente os ensaios da OEXP acontecem na sala do Laboratório de Música as segundas e quartas-feiras das 19h às 21h. O espaço escasso para ensaios é hoje uma das maiores dificuldades referentes ao desenvolvimento das atividades da orquestra pois, apesar da sala ter tamanho suficiente para uma turma de ensino médio, não comporta uma orquestra sinfônica de, no mínimo, cinquenta integrantes sem que haja desconforto durante os ensaios.

256 Os FICs são cursos de curta duração, em geral no mínimo de 160h, com a intenção de aprimorar ou aperfeiçoar competências técnicas de uma atividade ou área profissional. Disponível em: https://www.ifsc.edu.br/en/postagens-blog-intercambistas/-/asset_publisher/qYC5Mt2Bw6wv/content/id/2201409/o-que-%C3%A9-um-curso-fic-ou-de-qualifica%C3%A7%C3%A3o#:~:text=Quem%20j%C3%A1%20nos%20acompanha%20por,%20Forma%C3%A7%C3%A3o%20Inicial%20e%20Continuada. Acesso em: 30 out. 2023.

Outra observação é que o professor A oferece aulas para iniciação (formação básica) de todos os instrumentos de orquestra, exceto violino e viola – que são ensinados pelos professores B e C. Como se trata de uma instituição pública onde muitos não têm condição de financiar aulas com outros instrumentistas, os alunos acabam sem assistência especializada para avançar tecnicamente no seu instrumento após finalizar curso de formação inicial e continuada. Portanto, percebe-se uma demanda de estudantes iniciados no instrumento sem muita possibilidade para seguir avançando na técnica, como seria um curso de conservatório de seis ou oito anos, por exemplo. Dessa forma, haveria a necessidade de ampliação da duração do curso implicando a contratação de professores especializados nos outros instrumentos ou ao menos agregar os demais grupos instrumentais como os metais e a percussão. Essa ampliação possibilitaria um aperfeiçoamento das práticas musicais da instituição.

Situado na cidade de Florianópolis, o Departamento de Música do Centro de Artes, Moda e Design da Universidade do Estado de Santa Catarina é uma instituição que acaba proporcionando a continuidade e o aperfeiçoamento técnico através das graduações de licenciatura e bacharelado em música. Também como uma instituição pública, já foi percebido que tem sido frequente o ingresso de estudantes de música na UDESC que iniciaram suas atividades musicais no IFSC Campus Florianópolis. Porém, como o curso no IFSC é um FIC básico de dois anos, ainda há uma lacuna de tempo de prática para muitos dos alunos que pretendem seguir na área do bacharelado, que necessitaria uma maior experiência com o instrumento, por exemplo. Dessa maneira, seria importante a criação de atividades de extensão que dessem continuidade aos alunos egressos do IFSC para esse aperfeiçoamento antes de ingressar nas graduações em música.

TECNOLOGIA, TRABALHO E MÚSICA

Visto que o IFSC é uma instituição técnica, se faz necessário também a reflexão acerca da música como campo de trabalho. Pichoneri (2011) investiga o cenário artístico das orquestras profissionais, no caso de São Paulo, é trazer a tona uma transformação na estrutura política e financeira nesses grupos.

As transformações concretizadas nas últimas décadas que flexibilizam as relações de trabalho, que transformam a sua organização e que promovem uma valorização da individualização e, ao mesmo tempo, o enfraquecimento do coletivo, contribuem também para um processo de mudanças das estratégias e possibilidades de mobilização e organização dos trabalhadores. Nesse sentido, os trabalhadores em arte são tão atingidos pelas transformações do mundo do trabalho quanto os trabalhadores dos demais setores e assim, consequentemente, são observadas mudanças e rearranjos nas diferentes possibilidades de construção de estratégias de defesa desses trabalhadores (Pichoneri, 2011, p. 219).

A autora ainda comenta que muitos músicos ainda concretizam seus trabalhos através de uma autonomia, sem vínculos com empresas, Estado ou sindicais, e não há o costume de se constituir uma força sindical. Porém, há casos relatos pela autora em que músicos se reúnem em prol de uma luta conjunta, porém, são exceções²⁵⁷ (Pichoneri, 2011). Além disso, o mercado se transformou a ponto do indivíduo ser sua potência de negócio. Cada vez mais aquele que busca por uma mudança social é culpado por seu esforço.

[...] Novos modelos de gestão impregnados de apelos ao individualismo, cujo propósito é o enfraquecimento das tradicionais formas coletivas de mobilização, aproximando cada vez mais o trabalhador para um novo tipo de coletivo; este sim é definido pela própria empresa, pelo próprio capital e não mais pelo coletivo da classe trabalhadora (Pichoneri, 2011, p. 199).

Depois de mais de dez anos da pesquisa de Pichoneri, pode-se perceber um aprofundamento da gestão socio-econômica. O neoliberalismo avança para mais uma finalidade, onde o indivíduo é a força e culpa de seu progresso. Consequentemente, a "[...] autoexploração não é livre do mesmo modo que o sujeito da exploração alheia não é livre." (Han, 2017, p. 21). Essa discussão de Byung-Chul Han (2017) sobre o sujeito agente de si provoca uma constante rotina de mera sobrevivência:

257

Em 2010, houve uma carta conjunta dos músicos da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo para a retirada do regente atual da época, pois, segundo o relato dos próprios músicos, "aspectos de sua conduta que, de certa forma, articulavam a falta de programação no teatro, a falta de qualidade e direção artística na programação existente e o maestro" (Pichoneri, 2011, p. 217).

Numa sociedade na qual cada um é o empresário de si mesmo vigora uma economia do sobreviver. [...] O neoliberalismo, com seus impulsos do eu e de desempenho desenfreados, é uma ordem social da qual o eros desapareceu totalmente. A sociedade da positividade, donde se ausentou a negatividade da morte, é uma sociedade do mero viver, dominada pela única preocupação de “assegurar a sobrevivência na descontinuidade”. É a vida de um escravo. Essa preocupação pelo mero viver, pelo sobreviver, retira da vida aquela vivacidade que se constitui num fenômeno complexo (Han, 2017, p. 24).

De mesma maneira, o trabalho com a música não estaria livre desses fenômenos. Constantemente os artistas precisam atualizar suas práticas para não limitar o campo de possibilidades dentro do mercado de trabalho. A autonomia implica nisso. Pode-se observar a constante variedade de músicos multi-instrumentistas, produtores, arranjadores, compositores, artistas cênicos, fotógrafos, editores, publicitários, contadores, e assim continua.

Essa discussão se torna importante quando queremos analisar os objetivos práticos de um curso técnico ou básico como no caso do IFSC Campus Florianópolis. Entende-se que os cursos técnicos e tecnológicos, assim descritos pelo MEC, têm como objetivo “formar profissionais qualificados para o mercado de trabalho e para contribuir com o desenvolvimento regional” (Brasil, 2024). Porém, numa perspectiva mais ampla, todo curso de qualificação, seja um técnico, de graduação ou livre tem como objetivo formar para o mercado de trabalho. A diferença da educação tecnológica, segundo os IFETs é orientar

os processos de formação com base nas premissas da integração e da articulação entre ciência, tecnologia, cultura e conhecimentos específicos e do desenvolvimento da capacidade de investigação científica como dimensões essenciais à manutenção da autonomia e dos saberes necessários ao permanente exercício da laboralidade, que se traduzem nas ações de ensino, pesquisa e extensão (Brasil, 2010, p. 6).

Além disso, as disciplinas ofertadas pela instituição nos cursos técnicos integrados ao ensino médio são segmentadas em dois eixos: 1) conhecimento geral, como história, matemática, geografia, entre outros; 2) conhecimento específico direcionado à profissionalização técnica (Kandler, 2019). Historicamente, a estabilização do conhecimento tecnológico foi provocada por um efeito político-econômico internacional na segunda metade do século XX com a concretização do Fundo Tecnológico em 1964.

Tornado um fundo de desenvolvimento técnico-científico, essencial ao rendimento eficiente da expansão do setor industrial, modernização da agropecuária e ampliação de serviços afins, o FUNTEC foi instituído em meio a gênese da concepção de educação tecnológica, quando engenheiros-educadores, intelectuais orgânicos de vultosos aparelhos hegemônicos, propugnavam a criação de cursos tecnológicos, depois denominados, pela política educacional, cursos de engenharia de operação (Silveira, 2020, p. 102).

A partir desse momento, entende-se que as concepções e diretrizes de uma instituição de de cunho técnico e tecnológico apresentam amplas possibilidades de ensino. Ao mesmo tempo essa variedade e segmentação de cursos acaba proporcionando uma hierarquização da força de trabalho, pois ela se estabelece através de uma divisão internacional em prol da expansão do capital no contexto regional, nacional ou internacional. Dessa forma, toda a estrutura educativa de uma instituição pública tecnológica é formada nesses parâmetros (Silveira, 2020). Por isso são importantes as pesquisas em música sob a perspectiva do trabalhador ou estudante da área, como as de Kandler (2019) e Pichoneri (2011).

Kandler (2019) fez uma pesquisa que trouxe o ponto de vista dos estudantes e professores de música do IFSC Campus Florianópolis. A partir disso foi possível observar que, para os entrevistados, a instituição é uma referência na cidade e região. Isso foi proporcionado principalmente através de concertos e apresentações que divulgam a instituição e seus trabalhos artísticos, além de disseminar o acesso à música de forma gratuita. Pode-se observar ainda que o auxílio de bolsistas e estagiários dos grupos de extensão é essencial para o funcionamento dessas atividades, contribuindo na montagem dos concertos, edição de partituras, organização da orquestra, por exemplo (Kandler, 2019).

Segundo os professores, apesar de receber suporte financeiro da instituição para a compra de materiais e instrumentos, o que garante o funcionamento e permanência do projeto, "reconhecem que a música está em segundo plano, não sendo valorizada por parte da comunidade interna da instituição como área de conhecimento, e, para que as práticas se mantenham no IFSC-Florianópolis, é necessário que haja uma luta constante" (Kandler, 2019, p. 232). Essa dificuldade em implementar uma expansão das

atividades musicais no IFSC, condiz com o pensamento de Silveira (2020), onde a instituição está concentrada em atender as demandas industriais da região proporcionando a mão de obra e o conhecimento de toda a tecnologia envolvida em prol da movimentação capital. Kandler ainda afirma que em nenhum momento da história da instituição houve algum curso técnico no campo das humanidades, essa área está incluída somente dentro da formação curricular dos estudantes.

Outra situação comentada pela autora e entrevistados é a não integração do ambiente com a música, o que desloca as atividades artísticas ainda mais de sua estrutura. Uma solução apresentada em sua pesquisa seria a criação de um curso Técnico em Música, assim seria possível profissionalizar os instrumentistas — lembrando que os cursos básicos de instrumento e de orquestra são uma forma de iniciação e não uma profissionalização, isto é, os estudantes egressos ainda não estarão aptos para entrar em um concurso de orquestra, por exemplo. Em entrevista, os professores afirmaram que a criação de um curso técnico seria a concretização da valorização das atividades musicais por parte da instituição. Essa mesma ideia também partiu dos instrumentistas, pois como se trata de um instituto com notoriedade nacional, um certificado poderia somar em processos ou autenticações de sua prática no futuro (Kandler, 2019).

A falta de incentivo estrutural para prontificar um curso como esse parece passar despercebido pela própria instituição, o que parece resultar em uma contradição em seu próprio sistema. Uma dessas observações pode-se encontrar em um caso recente, quando houve um processo seletivo para a contratação de professor de música no IFSC Campus Florianópolis. No edital desse processo pode-se examinar no Anexo VII referente ao Quadro de Avaliação da Prova de Títulos, onde um dos requisitos que o candidato poderia apresentar para somar pontos na prova era a *Formação Profissional* e descrito da seguinte maneira: “Curso Técnico no eixo tecnológico da área de inscrição do candidato no Concurso Público, conforme Catálogo Nacional dos Cursos Técnicos SETEC/MEC, concluído até a data de aplicação da prova teórico-objetiva” (IFSC, 2023b, p. 62).

Há cursos técnicos em música em alguns IFETs brasileiros, como no Rio Grande do Sul (IFRS)²⁵⁸ e Rio Grande do Norte (IFRN)²⁵⁹, ambos destinados à formação instrumental. Na descrição desses cursos em seus respectivos planos metodológicos²⁶⁰, o estudante já deveria ter algum conhecimento prévio no instrumento, pois há prova específica para ingressar. Ou seja, é de esperar que ao final desses técnicos, esse estudante tenha habilidades para entrar no mercado de trabalho profissionalmente. Conforme afirmado anteriormente, o que existe no IFSC é uma iniciação ao instrumento que não se configura como um *Curso Técnico*, conforme o catálogo nacional do MEC²⁶¹. Com esses dados, entende-se que a presença de requisitos para prestar um concurso público de relevância deveria ser considerada para a efetividade de um curso técnico de música em sua própria instituição.

A OEXP tem atuado nesses anos apresentando concertos para a comunidade externa e na própria instituição. Algo importante sobre a orquestra é a presença frequente de estudantes mais avançados no instrumento, em nível de graduação ou pós-graduação, egressos dos cursos FIC e profissionais da área. Esses instrumentistas oferecem um suporte técnico nos ensaios e concertos, além de motivar e auxiliar estudantes mais iniciantes, o que possibilita a execução de um repertório sinfônico eclético, tanto de músicas europeias como latino-americanas. Essa amplitude de repertório também é um objetivo dos educadores para que haja uma pluralidade de proficiências musicais.

A autora destaca, ainda, que os professores desenvolveram as modalidades artísticas — Curso Básico de Instrumentos de Orquestra, de Prática de Orquestra e OEXP como projeto de extensão, dentro da instituição para suprir uma falta de oportunidade de aprendizado em instrumentos

- 258 O Curso Técnico em Instrumento Musical do IFRS oferece dois anos de formação, somando 1205 horas com os instrumentos: flauta doce, flauta transversal, teclado e violão. Informações obtidas no site: https://www.poa.ifrs.edu.br/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=3199. Acesso em: 24 mar. 2024.
- 259 O Curso Técnico em Instrumento Musical do IFRN oferece também dois anos de formação, somando 1600 horas com os instrumentos: Saxofone, Clarinete, Flauta Doce, Trompete, Trombone, Bateria/Percussão, Violão, Piano/Teclado, Acordeon e Canto. Informações obtidas no site: <https://portal.ifrn.edu.br/cursos/tecnicos/tecnico-subsequente/instrumento-musical/>. Acesso em: 24 mar. 2024.
- 260 IFRS, disponível em: <https://www.poa.ifrs.edu.br/attachments/article/3199/PPC%20CTIMus%202023%20-%201205h%20-%202a%20revisao%20-%20final.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2024; IFRN, disponível em: https://portal.ifrn.edu.br/documents/858/Tecnico_Subsequente_em_Instrumento_Musical_2021.pdf. Acesso em: 24 mar. 2024.
- 261 Disponível em: <http://cnct.mec.gov.br/cnct-api/catalogopdf>. Acesso em: 24 mar. 2024.

de orquestra na região (Kandler, 2019). Desse modo, há muitos músicos que passam pela orquestra e escolhem seguir uma carreira artística no instrumento — como é o caso das cordas, ou especializando-se em educação musical, composição e regência.

Segundo a autora, para os IFETs a música não é considerada uma atividade profissional, mas o que esse caso demonstra é caracterizado por ideia parcial de uma profissão. Porque o IFSC oferece atividades musicais nos cursos básicos, de iniciação. Portanto as práticas existentes somente preparam para situações específicas e não um leque de conhecimentos profissionais “e, além disso, entendida apenas como desenvolvimento de competências técnicas” (Kandler, 2019, p. 238). Finalmente a autora conclui que há diversas maneiras de inserir a música numa instituição como os IFETs e não somente por meio de uma formação profissionais, pois seria “limitar suas possibilidades e potenciais educativos nessas instituições” (ibidem, p. 238).

ESTUDO DE CASO E AUTOETNOGRAFIA NA OEXP EM 2023

O objetivo deste artigo foi trazer atualizações das condições do IFSC *Campus* Florianópolis e sua Orquestra Experimental para que possa contribuir com as futuras pesquisas destinada a esse contexto.

A segunda parte dessa pesquisa ainda em andamento foi feita através da metodologia de *Estudo de Caso*. Esse tipo de pesquisa demanda ao pesquisador uma atenção complexa e específica, além de exigir a capacidade de compreender fenômenos importantes em atividade (Stake, 1995; Yin, 2015; Kandler, 2019). O estudo de caso pode ser definido tanto como uma investigação de uma fenômeno específico — uma pessoa, lugar, acontecimento, instituição, quanto um estudo empírico de um evento contemporâneo por meio de seu ambiente de vida, principalmente quando os limites do evento e ambiente não são evidentes (Merrian, 1998; Yin, 1994, *apud* Sarmiento, 2011). A diferença entre outros processos metodológicos está em sua *singularidade*, onde se busca uma compreensão por inteiro (Stake, 1995 *apud* Sarmiento, 2011).

Buscamos não tratar como estudos biográficos ou histórias de vida quando for preciso relatar situações que ocorreram num espaço educativo. Como se trata de um ambiente escolar é preciso não se confundir com essas outras metodologias (Sarmiento, 2011). Dessa forma, primeiramente foi exposta a trajetória do ambiente estudado, não somente como uma justificativa de sua complexidade, mas também uma maior compreensão do pesquisador e do leitor sobre objeto. Cada vez mais se aproxima do objeto estudado, passando do macro — IFETs e IFSC, para o micro — Campus Florianópolis e OEXP.

O estudo também é composto pela autoetnografia, onde o próprio investigador faz parte do tema de pesquisa. Comumente utilizado pelas Ciências Sociais e Humanas, o método autoetnográfico é um tipo de pesquisa qualitativa caracterizado pelo:

Reconhecimento e a inclusão da experiência do sujeito pesquisador tanto na definição do que será pesquisado quanto no desenvolvimento da pesquisa (recursos como memória, autobiografia e histórias de vida, por exemplo) e os fatores relacionais que surgem no decorrer da investigação (a experiência de outros sujeitos, barreiras por existir uma maior ou menor proximidade com o tema escolhido, etc.). Dito de outra maneira, o que se destaca nesse método é a importância da narrativa pessoal e das experiências dos sujeitos e autores das pesquisas, o fato de pensar o papel político do autor em relação ao tema, a influência desse autor nas escolhas e direcionamentos investigativos e seus possíveis avanços (Santos, 2017, p. 219 *apud* Feichas, 2021, p. 107).

Contudo, procuramos evitar erros e falácias que tendem a ser recorrentes nesse tipo de investigação. Isto é, subestimar os acontecimentos aleatórios, ambíguos e inconsequentes da ação social e caracterizar somente através de padrões; valorizar apenas aqueles com as falas mais articuladas e descritas; a excessiva autoperspectiva, onde não há espaço para um distanciamento sobre o discurso (Miles; Huberman, 1994 *apud* Sarmiento, 2011).

A seguir serão apresentados breves relatos desse estudo de caso com foco na documentação do cenário atual da Orquestra do IFSC Campus Florianópolis. Essa experiência ocorreu no segundo semestre de 2023 quando tive a oportunidade de preparar e apresentar a obra *Batuque* de Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948). Para deixar evidente, essa pesquisa

pressupõe considerações sobre o caso investigado (OEXP IFSC) a partir de um determinado período da orquestra sob a minha estratégia de autoetnografia como pesquisador-regente.

O estudo ocorreu entre os dias 25 de setembro de 2023 e 09 de novembro de 2023, totalizando nove ensaios e dois concertos. Os ensaios de *Batuque* aconteceram no Laboratório de Música do IFSC Campus Florianópolis, em algumas segundas e quartas-feiras entre o dia 25 de setembro e 8 de novembro de 2023. O tempo médio de duração de preparação da obra foi de 15 minutos a cada ensaio. O horário de ensaios da orquestra geralmente é das 19h até 21h, porém, excepcionalmente, duas semanas antes do Concerto dos Jovens Solistas realizado no dia 09 de novembro de 2023, os ensaios passaram a ser entre 18h30 e 21h30 por conta da larga demanda de repertório.

Não ocorreram ensaios de naipe durante o semestre, atitude normalmente realizada nos anos anteriores. Porventura, essa iniciativa foi realizada pelos próprios integrantes, sem auxílio dos professores. Assim, entre intervalos de peças sem sopros e percussão, os/as instrumentistas se dirigiam aos outros laboratórios de atividades artísticas e estudavam as partes entre os naipes. Entre esses ensaios, como trompetista, busquei colaborar com as partes de *Batuque* do naipe de metais, onde toquei com os/as integrantes os trechos mais desafiadores. Dessa forma, ao unir o naipe com a orquestra toda, percebemos uma boa melhora na performance.

Uma informação relevante é que não se sabia sobre as datas de concerto durante a programação dos ensaios, o que foi confirmado apenas três semanas antes do concerto. Dessa forma, nos últimos ensaios foi necessário priorizar a fluência musical da obra inteira, não sendo possível focar em tantos detalhes técnicos.

Antes de cada ensaio foi feito um planejamento prévio das estratégias de ensaio com base no tempo disponibilizado pelos professores. Apesar da média de 15 minutos por ensaio, "a orquestra [...] tem a característica de realizar a leitura das obras mais rapidamente e passar, imediatamente, ao trabalho específico de unificação de articulações, balanceamento dinâmico e refinamento da expressão musical" (Camargo, 2023, p. 87). Como argumenta

Camargo, foi preciso realizar uma “*leitura de diagnóstico*” (ibidem, p. 88) para a partir daí, tomar decisões importantes referente a obra. Num primeiro momento, os instrumentistas sentiram dificuldade na compreensão da forma. O *Batuque* é uma peça que repete diversos padrões melódicos e rítmicos, principalmente nas cordas, e isso desempenha nos músicos uma tendência a se perder na contagem. Essa linha estratégica necessitou atenção até o concerto, onde o regente-pesquisador teve a função de conduzir as entradas corretamente para se certificar, o que muitas vezes ainda era impreciso. Camargo ainda ressalta que essa leitura de diagnóstico também pressupõe que o regente investigue o andamento da música, refletindo sobre os trechos com maior dificuldade. Por isso,

é comum que o andamento leve algum tempo para se unificar, até que os instrumentos que tocam notas mais longas – que tendem a compreender o andamento de forma mais rápida – possam se adaptar às partes dos instrumentos que tocam notas mais curtas – que tendem a compreender o andamento de forma mais lenta (Camargo, 2023, p. 88).

Após esse primeiro momento foi preciso seguir para um próximo passo: o *refinamento* da obra. Nesse caso foi priorizada a melhora na precisão rítmica e na articulação. Pelo tempo limitado — soma-se um total 2h25min de preparo dessa obra numa média de 15 min por ensaio, buscou-se tratar mais de temas gerais do que específicos. Como regente convidado, busquei tratar os desafios que cabiam a mim, sendo “o grande desafio do refinamento da expressão de obras orquestrais está justamente na simultaneidade de elementos que a música apresenta [...]” (Camargo, 2023, 91). Nesse caso, está na sobreposição de ritmos com as frases melódicas que se repetem. Outro aspecto está na clareza de observar a mudança de dinâmicas na obra, onde por grande parte dos ensaios focou-se nas extremas variações desde *molto pianissimo* (ppp) até *molto fortissimo* (fff).

Camargo (2023) também reforça aos regentes de orquestra a preocupação da marcação das arcadas. Na OEXP, considerando que há dois professores de violino/viola, um *spalla* e outro chefe dos segundos violinos, estes ficaram responsáveis pela organização das arcadas para as cordas.

Foram realizados dois concertos com essa obra, um *preparatório* na 20ª Semana Nacional de Ciência e Tecnologia (SNTC)²⁶² e o *principal* no Teatro Álvaro de Carvalho (TAC), em Florianópolis, no programa do Concerto Jovens Solistas. Apesar das obras ensaiadas na OEXP terem um objetivo artístico, que geralmente é tocar em um palco preparado, corriqueiramente surgem outros eventos na instituição e afora. As peças estão em constante trabalho e estimulando os músicos, professores e regentes a melhorarem sua prática musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na primeira parte deste artigo foi possível traçar um histórico dos IFETs, do IFSC e da Orquestra respectivamente, o que permitiu um entendimento da instituição como um todo, sua estrutura e concepções técnicas e pedagógicas para então contextualizar o ambiente orquestral do Campus Florianópolis. A presença de atividades artísticas numa instituição de ensino tecnológico ainda implica em diversos desafios, especialmente no que diz respeito ao espaço físico necessário para o funcionamento de uma orquestra sinfônica com tantos instrumentistas. O fato de haver tantos campi da Rede Federal de Tecnologia pelo país poderia traçar uma possibilidade de ampliação do número de orquestras e cursos de música gratuitos e de qualidade no país. Mas para isso, é preciso que se compreenda a importância das práticas musicais dentro dessas instituições, valorizando a área de conhecimento e qualificando profissionalmente assim como nos cursos já existentes.

A partir disso, foi traçado um paralelo entre a pesquisa de Kandler (2019) sobre a presença das atividades musicais no IFSC com a teoria de Pichoneri (2011) sobre a música como campo de trabalho, especificamente nas orquestras. A perspectiva de desenvolver um curso técnico de música como uma expansão do curso de iniciação ao instrumento teria coerência com as propostas dos IFETs de preparar para um mercado de trabalho específico como a prática de orquestra.

262 É um evento anual que acontece sempre no mês de outubro, sob coordenação do Ministério da Ciência, Tecnologias e Inovações (MCTI). São abertas ao público e promovem atividades de interação, criatividade e experimentações em torno da Ciência e Tecnologia (C&T).

Em relação à segunda parte da pesquisa que traz uma experiência de campo no contexto atual da OEXP, foi observado através de uma experiência de regente no grupo alguns aspectos que afetaram diretamente no desenvolvimento da interpretação da obra *Batuque*, como a dificuldade de administrar o tempo quando há muitas obras a serem ensaiadas pelo grupo, por exemplo. Nesse caso, ter pouco tempo para o ensaio acabou prejudicando a compreensão da obra como um todo por parte dos músicos, porque o foco precisou ser na resolução técnica de especificidades na maior parte das vezes. No entanto, essa pesquisa de campo permitiu uma vivência em um contexto real de orquestra, que muitas vezes tem uma carga excessiva de repertório a ser preparado.

A OEXP IFSC tem feito um trabalho essencial na formação de músicos da região, o repertório eclético com música de concerto europeia e também repertório popular como choro, bossa nova ou *jazz*, é uma estratégia artístico-pedagógica importante para formar músicos com diversas habilidades. Além de experienciar um repertório *standard* que é tocado em orquestras do mundo todo, a valorização da música popular brasileira, por exemplo, proporciona o aprendizado de articulações e rítmicas complexas e um entendimento amplo da diversidade de musicalidades, o que é uma experiência valiosa.

REFERÊNCIAS

ANUÁRIO VIVA MÚSICA!. Rio de Janeiro: Heloísa Fischer, 2013. Anual. ISSN 1806-4728. Disponível em: <http://vivamusica.com.br/wp-content/uploads/2016/04/anuario2013.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2024.

BRASIL. **Lei no 11.892, de 29 de dezembro de 2008.** Institui a Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica, cria os Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia, e dá outras providências. Brasília, 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11892.htm. Acesso em: 25 out. 2023.

BRASIL. Ministério da Educação/Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica. **Concepção e diretrizes:** Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia. [Brasília]: MEC/SETEC, 2010.

BRASIL. Secretaria de Comunicação Social (SECOM). **Rede Federal de Ensino Técnico**. [Brasília]: SECOM, 01 mar. 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/secom/pt-br/aceso-a-informacao/comunicabr/lista-dos-programas/rede-federal-de-ensino-tecnico#:~:text=S%C3%A3o%20institui%C3%A7%C3%B5es%20federais%20de%20ensino,socioecon%C3%B4mico%20local%2C%20regional%20e%20nacional>. Acesso em: 22 mar. 2024.

CAMARGO, Luciano de Freitas. *Técnicas de Ensaio*. 2023. 138 f. Pesquisa (Pós-doutorado em Música) – Departamento de Música, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, 2023.

CASTRO, Marcos Câmara de. El Sistema e suas aquisições no campo musical e social, segundo Tunstall. **Revista de Antropologia**, [S.L.], v. 59, n. 1, p. 321- 334, 28 jun. 2016. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/116926>. Acesso em: 25 maio 2023.

FEICHAS, Leonardo Vieira. **A Prática Instrumental como Investigação Artística Aplicada a Obras de Flausino Valle (1894-1954)**: O processo e uma interpretação. 2021. 313 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1236403>. Acesso em: 08 nov. 2023.

HAN, Byung-Chul. **Agonia do eros**. Petrópolis: Vozes Ltda, 2017. Tradução de Enio Paulo Giachini.

IFSC. Comunidade. **Arte e Cultura**. Florianópolis, 2021. Disponível em: <https://www.ifsc.edu.br/en/web/campus-florianopolis/arte-e-cultura>. Acesso em: 27 jul. 2024.

IFSC. **Curso Básico de Instrumentos de Orquestra – Projeto de Implantação**. Coordenadoria de Atividades Artísticas – IFSC, Florianópolis, 2009.

IFSC. **Edital de ingresso Nº 09/DEING/2023-2**. Florianópolis, 2023a. Disponível em: https://www.ifsc.edu.br/documents/d/ingresso/edital_9_2023_2_pratica_orquestra_florianopolis. Acesso em: 25 out. 2023.

IFSC. **Concurso Público Edital Nº 08/2023**. FUNDATEC, Porto Alegre, 2023b. Disponível em: https://concursos-publicacoes.s3.amazonaws.com/723/publico/DOU_DOCENTEde723_EditaldeAbertura-1retificaAAo_64527461f1888.pdf. Acesso em: 20 mar. 2024.

KANDLER, Maira Ana. Música na educação profissional e tecnológica: diferentes possibilidades formativas. **Revista da Abem**, [S.L.], v. 28, p. 446-467, 2020. Disponível em: http://www.abemeducaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revist_aabem/article/view/978. Acesso em: 20 jul. 2023.

KANDLER, Maira Ana. **Música na Educação Profissional e Tecnológica**: Um estudo de caso no Instituto Federal de Santa Catarina campus Florianópolis. 2019. 279 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

MELO, Carolina Momm de. **O Ensino Coletivo de Violino na Região da Grande Florianópolis**. 2020. 90 f. TCC (Graduação em Música, opção Violino) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

MELO, Irineu Lopes. **Instrumentos de Orquestra**: Construção de um modelo de método para ensino coletivo no Instituto Federal de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidad Del Mar, Viña del Mar, 2013.

NEOJIBA. **Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia**. [Salvador?], 2024. Disponível em: <https://www.neojiba.org/>. Acesso em: 24 jul. 2024.

OLIVEIRA, Gabriela Wan Dik Corbi de. **A obra para orquestra infanto-juvenil de Ernst Mahle e o processo educacional da Escola de Música de Piracicaba**. 2016. 94 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música - Regência) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2016.

ORQUESTRA GERAÇÃO. Sistema Portugal. **Quem Somos**. [Lisboa?, Portugal], 2024. Disponível em: <https://orquestra.geracao.aml.pt/quem-somos>. Acesso em: 24 jul. 2024.

OTRANTO, Celia Regina. Criação e Implantação dos Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia–IFETS. **Retta**, Seropédica, v. 1, n. 1, p. 89-108, jan./jun. 2010. Semestral. Disponível em: <http://www.ia.ufrjr.br/ppgea/conteudo/Retta/N01-2010.pdf#page=88>. Acesso em: 25 set. 2023.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. **Relações de trabalho em música**: a desestabilização da harmonia. 2011. 235 f. Tese (Doutorado) – Curso de Educação, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/841014>. Acesso em: 18 mar. 2024.

SANTOS, Tansir Omoni Sacramento dos; SANTOS, Maria Helena da Silva Reis. **Projetos Sociais, Música e Educação**: em uma perspectiva contemporânea. Encontro Internacional de Formação de Professores e Fórum Permanente de Inovação Educacional, [S. l.], v. 9, n. 9, 2016. Disponível em: <https://eventos.set.edu.br/enfope/article/view/2480>. Acesso em: 25 out. 2023.

SARMENTO, Manuel Jacinto. O Estudo de Caso Etnográfico em Educação. **Itinerários de Pesquisa: Perspectivas Qualitativas em Sociologia da Educação**, Rio de Janeiro, ed. 2, p. 137-179, abr. 2011.

SILVEIRA, Zuleide S.. A concepção burguesa de educação tecnológica e de desenvolvimento econômico e a política de ciência, tecnologia e inovação no Brasil. **RTPS - Revista Trabalho, Política e Sociedade**, v. 5, n. 8, p. 95-117, 25 maio 2020. DOI <https://doi.org/10.29404/rtps-v5i8.393>. Disponível em: <https://www.costalima.ufrj.br/index.php/RTPS/article/view/393>. Acesso em: 19 mar. 2023.

STAKE, Robert E. **The art of case study research**. Thousand Oaks: Sage, 1995.

YIN, Robert K. **Estudo de Caso: planejamento e métodos**. 5. ed. S. I: Bookman Editora, 2015. Tradução de: Cristhian Matheus Herrera.

SUMÁRIO

15

*Giovanni de Sousa Vellozo
Márcia Ramos de Oliveira*

SONS DE BANDONEONS: CAMINHOS DO INSTRUMENTO EM DEPOIMENTOS DE TRÊS GERAÇÕES DE MÚSICOS DO NORTE/NORDESTE CATARINENSE

SUMÁRIO

Resumo: Este texto pretende apresentar distintos contextos de práticas musicais relacionadas ao bandoneon como instrumento presente no Norte/Nordeste de Santa Catarina. Baseia tal apresentação em três relatos de experiência de músicos da região, de gerações distintas, utilizando metodologia de história oral e análise documental. A partir destes depoimentos, pretende-se destacar os contextos de experiência intrínsecos à memória dos músicos em questão: a) o contato inicial com o bandoneon; b) o ensino/aprendizagem do instrumento na região; e, c) a formação de repertório e apresentações dos grupos. O trabalho finaliza destacando as articulações entre as narrativas (auto)biográficas e os diferentes contextos de origem, formação e circulação da música instrumental – e do bandoneon –, na região Sul vinculados à memória musical

Palavras-chave: Música do Norte/Nordeste Catarinense; Música Regional; Bandoneon; História Oral.

INTRODUÇÃO

No Norte/Nordeste de Santa Catarina²⁶³, a prática musical instrumental tem sido bastante representativa da identidade das comunidades de imigrantes de origem germânica. Como exemplo desta atividade, mencionamos aqui parte dos registros de apresentações musicais, a partir da segunda metade do século XIX, nas cidades de Joinville e São Bento do Sul, fundadas respectivamente em 1851 e 1873. Em Joinville, os grupos instrumentais foram identificados em eventos de destaque, como inaugurações de templos religiosos e saudações a batalhões (Ficker *apud* Sprogis, 2015) entre as décadas de 1850 e 1860. Na cidade de São Bento, em 1876, foi realizado o primeiro casamento local ao qual compareceram igualmente os músicos que deram origem a primeira banda no lugar (Kormann, 1990; Henkels, 2005). Conhecidas como *Musikvereine* ou *Musikkapellen*, ou simplesmente, *Kapellen*, estas teriam sido as primeiras sociedades de música instrumental na região (Rossbach, 2008).

As *Kapellen* percebidas nas primeiras décadas do século XX podem ser consideradas o embrião das demais bandas que lá surgiram, culminando em momentos posteriores além de apresentações ao vivo, presenciais, através da circulação musical via radiodifusão e turnês em outros locais, especialmente a partir dos anos 1950. Destacamos aqui o surgimento de dois grupos originários destas cidades citadas anteriormente: a Banda Treml de São Bento do Sul e o duo Krüger e Vogelsanger de Joinville. Estes foram os primeiros grupos da região a ter registros em fonogramas no formato de LPs, pela gravadora RGE, entre 1961 e 1962, atuando concomitantemente nas rádios locais e bailes regionais.

263 Trata-se aqui de uma região metropolitana, nomeada de Norte/Nordeste de Santa Catarina, em área definida pela Lei Complementar nº 495/2010 (Santa Catarina, 2010). Têm núcleo nos municípios de Joinville e Araquari e área de expansão abrangendo os municípios de Balneário Barra do Sul, Barra Velha, Bela Vista do Toldo, Campo Alegre, Canoinhas, Corupá, Garuva, Guaramirim, Irineópolis, Itaiópolis, Itapoá, Jaraguá do Sul, Mafra, Major Vieira, Massaranduba, Monte Castelo, Papanduva, Porto União, Rio Negrinho, São Bento do Sul, São Francisco do Sul, São João do Itaperiú, Schroeder e Três Barras.

Buscando conhecer melhor a formação e a identidade destes grupos instrumentais, foram realizadas entrevistas com músicos que tinham o bandoneon como instrumento principal. Identificado como instrumento de fole da família das concertinas, teria sido inventado por Carl Friedrich Uhlig, em Chemnitz na Saxônia, aproximadamente em 1834. A popularidade do instrumento estaria associada ao vendedor Heinrich Band, que teria introduzido modificações no mesmo (Drago, 2008). Originalmente pensado para substituir órgãos em música religiosa, seu uso tornou-se mais conhecido na prática do tango argentino. Essa prática ocorreu devido a uma forma de hibridização cultural marcada pela virada do século XIX ao XX, quando imigrantes europeus passaram a importar o instrumento na Argentina, em um processo no qual “inicialmente estrangeiro ao sistema-tango, [o bandoneon] irá se transformar no seu signo mais próprio” (Masella Lopes, 2015, p. 252).

No caso do Norte/Nordeste catarinense, o bandoneon esteve ligado a uma prática na música de origem germânica em eventos similares aos praticados pelas *Kapellen*. No caso do já mencionado duo Krüger e Vogelsanger, este se constituía de um saxofonista (Hermes Krüger) e um bandoneonista (Arinor Vogelsanger). Quando da realização das entrevistas, pôde-se constatar que o bandoneon do “seu Arinor” era uma referência-chave na descrição da música feita pelos depoentes.

Foram entrevistados²⁶⁴ os seguintes músicos da região: Guilherme Bächtold, 29 anos, presidente da Associação de Bandoneonistas de Joinville, primo de segundo grau de Arinor Vogelsanger e mentor do projeto Relembrando Krüger e Vogelsanger, que gravou 12 músicas do duo em 2014; e Márcio Brosowsky, 59 anos, multi-instrumentista residente em São Bento do Sul, membro atuante da Banda Tremel, tendo participado do mesmo projeto capitaneado por Bächtold tocando bombardão. Para a melhor compreensão sobre o tema desenvolvido neste texto, foi também consultado

264 As entrevistas foram feitas durante a pesquisa de Mestrado do autor Giovanni de Sousa Vellozo, intitulada Banda Tremel e duo Krüger e Vogelsanger: um estudo sobre a atuação e o repertório de bandas do Norte/Nordeste catarinense no mercado fonográfico brasileiro durante a década de 1960 e orientada pela professora Márcia Ramos de Oliveira.

o livro de autoria de Arinor Vogelsanger (1935-2005), intitulado "À sombra da esplêndida cordilheira", lançado em 2004, com destaque a consulta ao capítulo "A interessante história da música". A obra traz um relato sobre a experiência deste músico em sua atuação no mercado musical até o final dos anos 1960, quando se aposentou dessa atividade.

A escolha dos relatos ocorreu por serem referências autobiográficas, centralizadas na memória como recurso a descrição de sua experiência na prática musical. No caso de Arinor Vogelsanger, o relato escrito encontra-se em relação a um "quadro paradoxal", próprio da modernidade (Alberti, 1991, p. 8), entre o aspecto individualista da literatura moderna no qual o autor é sujeito e, na atualização da atividade narrativa associada as comunidades orais, tangíveis, no contexto social da prática musical. No caso dos depoimentos coletados, há que se levar em conta a metodologia de História Oral, que interpreta esses ditos como "narrações individuais, não formalizadas, dialógicas" (Portelli, 2017, p. 182) em relação direta com o pesquisador, em entrevista aberta que abrange por vezes temáticas que não coincidem com intenções iniciais – caso, justamente, da importante presença do bandoneon na pesquisa já realizada e em curso.

Partindo destas memórias, este texto busca compreender como ocorreu a prática do instrumento no norte/nordeste Catarinense dos anos 1940 até 2021, considerando os depoimentos relatados em associação a três gerações distintas de músicos. A análise será enfocada em três tópicos principais, conforme constam dos relatos: 1) o contato inicial com a sonoridade do bandoneon; 2) a prática do ensino do instrumento na região; e, 3) as possibilidades de construção do repertório e apresentações musicais. Procura-se compreender sob uma perspectiva dialética as narrativas (auto) biográficas, nas quais os sujeitos atualizam e elaboram acontecimentos passados em relação a condicionantes do presente, associando a análise do relato individual ao contexto no qual está inserido (Santamarina; Marinas, 1994), buscando por fim associar na análise o relato individual a esse contexto social inserido.

"CRESCI OUVINDO O BANDONEON": OS PRIMEIROS CONTATOS

Em todos os relatos, a presença da música e especificamente do bandoneon em suas vidas remonta a dois aspectos: o espaço, recurso intrínseco ao ato recordatório; e o contato familiar, através do qual recua-se a um passado ainda mais remoto (Halbwachs, 1990, p. 65). Arinor Vogelsanger, nascido em 1935 em Joinville, conheceu o instrumento com o pai, Alex Vogelsanger, bandoneonista, "muito solicitado, no seu tempo, para abrilhantar casamentos, festas e os famosos '*Schrupps*', que eram realizados nas residências, por ocasião de aniversários de alguém da família", "arrasta-pés" estes que iam das oito da noite ao "clarear do dia seguinte" (Vogelsanger, 2004, p. 113). Esse primeiro ambiente musical foi fartamente descrito pelo músico joinvilense, associado a festa, a iluminação a querosene, bebidas alcoólicas, rodadas de pães e as coletas de dinheiro para pagar o cachê. O futuro músico ficava "ao lado de papai, olhando como tocava e imaginava que um dia também eu [Arinor] pudesse sucedê-lo" (Vogelsanger, 2004, p. 113).

Além da influência paterna, a mãe de Arinor Vogelsanger também integra suas lembranças, quando ele furtivamente pegava o bandoneon do pai para treinar. "Mamãe era uma guardiã. [...] Ela me avisava e, rápido como ninguém, eu guardava o instrumento e fazia de conta que nada tinha acontecido. Eu morria de vergonha e timidez. Todos podiam me ouvir ensaiando, menos ele" (Vogelsanger, 2004, p. 113). No entanto, foi flagrado pelo pai ao praticar o instrumento, em um momento em que, após "tanto insistir", havia aprendido sua primeira música, "a valsa conhecida como '*Rosa Maria*'. Mesmo arranhando, foi a primeira conquista." (id., p. 115)

Os avós paternos também tomam parte nas lembranças, em que o menino Arinor Vogelsanger era conduzido por eles e os pais a uma festa da escola. Trata-se aqui de um contexto de confraternização análogo ao descrito no trabalho de Oliveira Neto (2013) e o de Sprogis (2015, p. 42), que elencam espaços da escola e da igreja como "importantes canais

de divulgação e manutenção da etnicidade alemã”, via festas e celebrações. No entanto, os gatilhos musicais do relato de Vogelsanger demonstram que a música tocada nesses espaços já ultrapassava naquele período o repertório de origem imigrante. O autor cita por exemplo um solo de clarinete do “conjunto de bons músicos que abrilhantava aquela festividade”, tocando a valsa *Saudades de Ouro Preto*, que faria parte mais tarde do seu “repertório preferido”. Outro exemplo vem do período entre 1947 e 1950, em que o músico viveu com seus tios Alfredo e Adele Ritzmann, e uma de suas recordações ficou marcada pelo convite do tio para uma festa de igreja na cidade vizinha de Garuva. Nela, a execução do tango se destacava, pois “enquanto os outros se divertiam com os diversos atrativos da festa, eu ficava pregado junto ao acordeonista, que com muita habilidade dedilhava o seu lindo instrumento, executando tangos de Carlos Gardel. Isso me fascinava.” (Vogelsanger, 2004, p. 114).

A presença desses repertórios externos às comunidades imigrantes encontra consonância por um lado com o contexto político da Campanha de Nacionalização entre os anos 1930 e 1940, sobretudo pela proibição de dialetos e manifestações culturais germânicos, associada à política varguista de supressão de identidades regionais pela integração nacional (Oliven, 1986). Nesse sentido, é possivelmente sintomático que o relato de Vogelsanger não toque no tema da Campanha, tanto pela questão da sua pouca idade no período como também pela consequente repressão da memória posterior a respeito do período (Silva, 2004). Por outro lado, é possível associar também a presença marcante de repertórios externos – sobretudo estrangeiros como no caso do tango – ao advento de meios como o cinema, o disco e em especial a radiodifusão, seja com rádios de alcance nacional ou com a primeira rádio de Joinville, a Difusora, fundada em 1941 (Mustafá, 2009).

Essa mediação, deslocando o bandoneon da seara das músicas tradicionais e estendendo a dimensão contemporânea entre as apresentações comunitárias e a audição massificada (Benjamin, 2016), aparece diretamente no relato de Márcio Brosowsky. Enfático quanto ao papel da música em sua vida – “costumo dizer que meu coração não bate, ele toca” (Brosowsky, 2021, p. 1)²⁶⁵, Márcio teve seu primeiro contato musical através dos LPs, formato

em processo de popularização na indústria fonográfica brasileira dos anos 1960 (Tosta Dias, 2012), época que coincide com a infância do músico.

A presença do disco nas lembranças de Márcio Brosowsky também está associada à experiência migrante de sua família, vindos de Corupá, Santa Catarina. O músico, como expressão do recorrente fenômeno diaspórico no país para os grandes centros, teria nascido em São Paulo, capital, no bairro do Bixiga, onde não ouvira o bandoneon ao vivo, mas sim “por uma radiovitrola [...] [e] alguns discos dos Futuristas e alguns da dupla Krüger e Vogelsanger. [...] O meu primeiro contato da música foi dessa maneira, escutando essas músicas em casa, e isso me marcou de uma forma muito grande (Brosowsky, 2021, p. 2). Arinor Vogelsanger, como parte do duo com Hermes Krüger, é nominalmente citado por Brosowsky como uma inspiração, desde esses primeiros anos de infância.

Além dos discos de Krüger e Vogelsanger, outro grupo bastante lembrado pelo músico foi o conjunto Os Futuristas, originário de Ijuí, no Rio Grande do Sul, também um dos primeiros da manifestação musical de bandas de comunidades imigrantes a gravar LPs em São Paulo, na gravadora Inspiração em 1962 (Stamboroski Junior, 2011). Segundo Brosowsky, “aquelas músicas orquestradas dos Futuristas, aquela música simples, tocada de forma espontânea, sem muitos arranjos, mas eram melodias fáceis de serem gravadas, fáceis de serem assimiladas, aquilo me marcou também”, ao ponto de alegar saber assobiar as “mais de trezentas músicas” gravadas pelo grupo.

Assim como Arinor Vogelsanger, Márcio Brosowsky também se refere ao incentivo familiar à sua trajetória como músico. Narra que seu avô, descrito como músico de atividade “curiosa” pois “acompanhava um tocador de bandoneon lá em Corupá, e na falta de clarinete, na época, meu avô desenvolveu uma técnica de imitar o clarinete com folha de tangerina [...] que tinha que ser uma folha especial, ser nova, senão ela não vibrava como devia vibrar...” (Brosowsky, 2021, p. 1). Outro parente citado é seu tio paterno, seu “maior fã, hoje já com seus 90 anos, barbeiro aposentado” (ibid.), como um dos primeiros incentivadores a tocar o instrumento. Por fim, ao pai, Alfredo Brosowsky, é atribuída a preferência pelo bandoneon enquanto primeiro instrumento, por remeter justamente à recordação dele sobre seu

próprio passado: “ele falou: ‘não, antigamente lá em Corupá o pessoal lá nos bailes só tocava bandoneon, era um bandoneon, um violão, um pandeiro, coisa assim... Experimenta o bandoneon.’ E acabei experimentando o bandoneon, compramos um bandoneon e estou até hoje com ele (ibid.).

Guilherme Bächtold, que foi entrevistado em função do trabalho de pesquisa que desenvolveu sobre o duo Krüger e Vogelsanger, atribui o perfil de mediadores musicais aos parentes, espaços de confraternização e gravações. A avó e a moradia encontram-se entre as suas primeiras memórias, pois “ela cantava muitas músicas, do idioma alemão. [...] sempre [estive] com muito contato com eventos onde tinha música alemã, ou então com discos, ou então fita cassete, ou esse tipo de mídia” (Bächtold, 2021, p. 1)²⁶⁶. Guilherme Bächtold descreveu essas músicas como “canções de ninar” e “músicas todas que são tocadas hoje em Oktoberfest e tudo o mais”, citando nominalmente “Oh, Isabella” e “Barril de Chopp”, como parte do seu atual repertório no bandoneon (ibid.). Outras figuras-chave nessa relação são os pais e o avô, diretamente relacionados com o primeiro contato de Bächtold com o instrumento e com a dupla Krüger e Vogelsanger, dado que o seu avô e Arinor eram primos.

Quanto ao aspecto fonográfico, Bächtold coloca que ouviu os discos da dupla na radiola do avô, “assim como outros discos da cultura alemã ou mesmo discos de rock e tudo o mais, eles também escutavam” (Bächtold, 2021, p. 1). Descrito como alguém que contava “histórias engraçadas” dos antigos bailes, o avô “tinha uma kombi, sempre teve kombi, e ele fazia esses fretes de levar os músicos pra tocar nos bailes, às vezes ficava junto nos bailes também e depois trazia os músicos de volta” (ibid.). Isso ocorria em Joinville e também “em Pomerode, mas também “em Pomerode, Jaraguá, Guaramirim, Blumenau, Indaial, Timbó, todas essas cidades da região com forte influência da cultura alemã”. O tio-avô de Guilherme também conhecia o duo Krüger e Vogelsanger, atuando na venda e distribuição de seus discos, pois “ele pegava “ele pegava 20 unidades e saía aí pra vender, uma questão de divulgar também, também eram primos, divulgar o trabalho e tudo o mais. E ganhar um troquinho a mais.” (id., p. 4).

Quanto ao impacto dos pais e avós na escolha do instrumento, o músico também descreve que:

na época que eu comecei a aprender, na verdade mais por influência dos meus pais, eu também gostava muito, também tinha a Festa do Bandoneon aqui em Joinville, que começou em 2001, e eu tinha ido em dois, três eventos... Dois eventos desse. E eles sempre sorteavam um bandoneon no evento pra quem tivesse na festa. Eu sempre queria ganhar muito o instrumento porque daí eu ia começar a tocar. Só que eu nunca ganhei. Só que meu avô como era fanático pelo instrumento [...] eles fizeram muita força pra eu aprender, foram atrás de um instrumento pra mim, que eu peguei emprestado na época, eles pagaram a, vamos dizer assim, a locação do instrumento na época, que não foi muita coisa mas me ajudaram nisso (Bächtold, 2021, p.4).

Nota-se na fala de Guilherme Bächtold que, ao contrário do que foi relatado por Arinor Vogelsanger e Márcio Brosowsky, a divulgação e o aprendizado do bandoneon ao início do século XXI tenha adquirido uma "lógica estratégica" conforme a perspectiva de Michel de Certeau (1990, p. 99-101). Se em momentos anteriores, entre o século XIX e XX, o uso do instrumento acontecia de modo ocasional, sem um "lugar próprio" ou uma "visão globalizante", tornou-se mais recentemente mais "institucionalizado". A Festa do Bandoneon/*Bandoneonfest*. e a possibilidade de locação do instrumento já demonstram essa inclinação, que reflete diretamente nos tópicos das próximas duas seções: o contexto de aprendizado do bandoneon na região e as apresentações com o instrumento.

"LEVAR A CULTURA DO BANDONEON ADIANTE": O APRENDIZADO DO INSTRUMENTO

Nos relatos apresentados por Arinor Vogelsanger e Márcio Brosowsky evidenciam-se as condições de aprendizado do bandoneon associadas a festividades e práticas da música de baile. Os artistas aprenderam com pessoas que não tinham vínculos institucionais com escolas ou conservatórios, mas sim com o contexto de apresentações ao vivo e das práticas

associativas das supracitadas *Musikvereine/Musikkapellen*. Isso demonstra que a prática do instrumento ainda seguia a lógica imigrante das sociedades, que surgiram atendendo “às diversas demandas dos imigrantes, que o poder público daquela época dificilmente atenderia, tais como escolas, hospitais e espaços de esporte e lazer” (Oliveira Neto, 2013, p. 21).

No caso de Arinor Vogelsanger, aos quinze anos de idade, seu pai teria feito o contato com o “sr. Bernardo Ziemmer, um homem que tocava bandoneon e violino, para que me orientasse um pouco mais sobre conhecimentos da música, tonalidades e do próprio bandoneon [...] Creio ter visitado aquele professor umas dez vezes” (Vogelsanger, 2004, p. 115). Em seguida a esse relato, comenta que no ano seguinte já estava tocando numa “festa de bodas de prata” e um “*Schrupp*”. Logo em seguida, já havia formado sua primeira dupla em 1951, um trio em 1952 e assim por diante se inserindo em conjuntos para eventos. Inclusive, nesta incursão pelo círculo dos bailes joinvilenses, teve seu primeiro encontro com Hermes Krüger, então no seu conjunto de irmãos, anos antes da formação da dupla em um programa na Rádio Difusora.

O então adolescente Márcio Brosowsky, quando já residente na cidade de São Bento do Sul, na década de 1970, também associou seu aprendizado no bandoneon a partir da necessidade de tocar em bailes. “Meu segundo professor tinha um conjunto, um conjunto regional, daqui de São Bento. Dois bandoneons, um acordeão e bateria. E saíamos pra tocar festa, e comecei a ser convidado pra tocar junto, já surgiu aquela vontade” (Brosowsky, 2021, p. 3). O músico teria formado o Trio Musical Edelweiss, junto “com um contrabaixista e um baterista” nos anos 1980, e realizado seus primeiros registros sonoros em 1984, pela gravadora Estéreo Som de São José, Santa Catarina. Essa lógica de ensino pouco sistematizado/institucionalizado e ligado diretamente às apresentações de conjunto não se restringia apenas ao bandoneon, visto que ela também aparece no relato do aprendizado de outro instrumento – o bombardão, que Brosowsky toca até os dias de hoje na Banda Tremel. “Depois que peguei o bombardão eu me lembro que duas ou três semanas depois o maestro já me intimou a tar no ensaio”, explica, descrevendo o contexto como “um batismo no fogo”, “no meio dos feras”.

Ainda assim, pelo menos em relação ao bandoneon, o próprio Márcio Brosowsky percebeu mudanças ao longo do tempo na divulgação do instrumento e no ensino. Nesse sentido, a atividade de encontros de bandoneonistas e a busca por repertórios distantes do estereótipo germânico para o instrumento foi crucial para a formação de escolas em diversas cidades. Afirmando ter “bastante culpa nisso” devido às suas participações em encontros de bandoneonistas desde meados dos anos 1980, o músico alega que partira inicialmente de um cenário onde “ninguém se aprimorava mais, tocavam-se poucas posições [de botões], não [se] tinha contato com músicos do exterior com partituras um pouco mais elaboradas” (Brosowsky, 2021, p. 8), contrastando com um cenário mais contemporâneo, conforme relata, acerca da crescente valorização do instrumento:

o bandoneon tava bem esquecido e eu comecei a dar aula em Joinville, e com os encontros de bandoneon, onde que trazia músicos de outras regiões que tocavam de forma um pouco diferente, os mais novos começaram a se interessar por bandoneon. Em Joinville hoje tem uma escola de bandoneons, que dá aula pra meninos e meninas, Pomerode tem escola, a fundação cultural contratou professores, então hoje o bandoneon no Brasil, no Norte catarinense, no Planalto Norte e Norte catarinense que abrange o Vale do Itajaí, Blumenau, Pomerode, Timbó e todas aquelas cidades lá, é a maior concentração de bandoneon do Brasil (Brosowsky, 2021, p. 8).

Aqui há uma perspectiva de salvar o bandoneon do “esquecimento”, em movimento análogo ao momento contemporâneo de obsessão pela memória cultural diante de “uma crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido” (Huyssen, 2000, p. 20). No caso específico do bandoneon, também aparece na fala de Brosowsky um caminho de institucionalização de escolas e fundações culturais, que encamparam o ensino antes ligado às *Vereine* e à prática de conjunto em festas e bailes.

Esse período mais institucionalizado do ensino e da prática coincide com o início da formação do bandoneonista Guilherme Bächtold, a exemplo da já citada Festa do Bandoneon/*Bandoneonfest*. Apesar disso, segundo ele, mesmo aparentemente sendo uma cena mais favorável, existia inicialmente apenas um único professor de bandoneon em Joinville, Carlos Otto Reeck. Mas, em comparação com os casos de Arinor Vogelsanger e Márcio

Brosowsky, as aulas apresentavam maior regularidade e sistematização, pois “durante quatro anos eu fiz aulas, toda semana, uma vez por semana, [...] com o seu Carlos” (Bächtold, 2021, p. 4). Isso se reflete também no restante de sua trajetória de aprendizado musical, mesmo quando ele passou a participar de grupos voltados a disseminação da música de origem germânica:

Em 2006 comecei a participar do grupo *Festmusik*, na verdade a partir que eu comecei a participar com o grupo deslanchou muito mais a minha questão musical, [...] ali que eu dei mais atenção pra essa parte de teoria musical, e aprendi muita coisa de harmonia [...] E quanto mais você toca você tem domínio sobre o instrumento e também a parte de leitura de partituras e tudo o mais. Então, meu contato com o instrumento... Depois eu tive aula com o Márcio Brosowsky, ele veio pra Joinville, ele vinha pra Joinville a cada 15 dias, esse era um outro projeto depois por parte da associação de bandoneonistas de Joinville, e acho que durante um ano mais ou menos ele ficou dando aulas aqui (Bächtold, 2021, p. 4).

Ressalta-se que no momento de realização da entrevista, Bächtold presidia a Associação de Bandoneonistas de Joinville (ABANJ). Esta Associação promove um projeto de escola de bandoneonistas patrocinado pela Secretaria de Desenvolvimento pela Cultura (Simdec) do município, com o interesse em projetar o instrumento para as próximas gerações. “Atualmente estamos entre trinta e trinta e cinco crianças da rede municipal que têm aulas de bandoneon [...]. E a associação conseguiu doze instrumentos que a gente empresta pra essas crianças pra fazer a divulgação do bandoneon, e levar a cultura do bandoneon adiante.” (Bächtold, 2021, p. 4-5).

A partir do relato de Guilherme Bächtold a respeito da atividade de seu grupo *Festmusik* e da ABANJ, a chamada institucionalização do bandoneon parece ocorrer como integrada a políticas públicas, no caso, vinculadas à valorização da cultura germânica local (*Deutschtum*). Tal processo em Joinville tem raízes já no período pós-campanha de Nacionalização, podendo ser traçado desde os festejos de centenário da colonização da cidade, considerado na descrição do trabalho de Silva (2004, p. 21) uma “apoteose do esquecimento” da repressão de anos anteriores, valorizando as origens étnicas dos “pioneiros” da cidade. Seyferth (1990), em uma linha similar, comenta sobre a performatividade ao longo do século XX de uma germanidade ao mesmo tempo aglutinadora, por colocar no mesmo plano

cultural pessoas de origens centro-europeias distintas; e com a intenção de se demonstrar integrada ao contexto sociopolítico do país, em resposta a acusações de anti-brasileirismo presentes desde o século XIX e intensificadas no contexto dos anos 1930 e 1940.

Já em específico tratando da segunda metade do século XX, Flores (1996) discorre sobre a consolidação em Santa Catarina de um circuito de práticas festivas de germanidade encampadas pelo poder público e pela economia turística, sendo o maior exemplo a Oktoberfest de Blumenau. Assim, a partir dos anos 1970 e 1980, a valorização da tradição germânica está direcionada ao interesse turístico, condensado no ciclo de festas ligadas à cultura dos imigrantes. Esta situação também se reflete na prática musical dos grupos musicais, sobretudo em relação à “autenticidade” do repertório e consequentemente à abertura a outros gêneros musicais de origem não germânica. A busca por uma diferenciação entre os grupos mais tradicionais e mais cosmopolitas no mundo das chamadas “bandas” e “bandinhas” (Stamboroski Junior, 2011) e o papel da música na consolidação do ideal germânico desses eventos turísticos (Herbers, 2013; Werling, 2016) são pontos nevrálgicos em relação à performance na região e também influenciam nas práticas do bandoneon.

“TIRANDO O BANDONEON DEBAIXO DA CAMA”: POSSIBILIDADES DE REPERTÓRIO E APRESENTAÇÃO

Os caminhos do bandoneon ao longo do tempo também podem ser analisados em relação aos repertórios e espaços que o instrumento ocupou nas décadas de atuação dos três músicos. Pelas mãos de Arinor Vogelsanger, o bandoneon surgiu nas apresentações ao vivo em cidades como “Jaraguá do Sul, Corupá, Blumenau, Brusque, Videira” (Vogelsanger, 2004, p. 121) e chegou ao contexto radiofônico e da gravação. Foi por intermédio da rádio que a dupla com Hermes Krüger se consolidou em 1959. Esse foi o momento em que Arinor Vogelsanger foi convidado a substituir um dos irmãos de Hermes Krüger no programa “Relembrando”, nas noites de segundas-feiras, no qual “a dupla tocava cinco músicas, e um solo

de bandoneon encerrava a apresentação" (id., p. 124). Tal atividade levou a dupla a outros caminhos, como a apresentação em emissora de Aparecida do Norte (SP) em 1961. Em 1962, a dupla gravava com Hermes Krüger o seu primeiro LP, que teve a mediação feita entre locutores de rádio trazendo a presença do acordeonista Mário Zan, músico radicado em São Paulo bastante influente no mercado fonográfico.

Considerado um dos primeiros álbuns gravados por uma banda do gênero, o LP "Écos Festivos" apresentava uma sonoridade que combinava o som do bandoneon e do saxofone com um conjunto regional da própria gravadora em São Paulo, capitaneado por Zé do Rancho. No repertório, gêneros demarcados no encarte como marchas, valsas, xote, rancheira e tango, contendo composições de Hermes Krüger e Arinor Vogelsanger somadas a de outros autores. A esse disco, se seguiram outros cinco LPs com padrão similar no ecletismo de gêneros (o segundo álbum, *Acordes Festivos Volume 1*, por exemplo, conta com maxixe, baião e bolero), lançados entre 1965 e 1969 pela gravadora Chantecler (Vellozo, 2022). Tudo isso demonstra como a música do duo Krüger e Vogelsanger adentrou no mercado fonográfico, promovendo em outros estados os segmentos de artistas identificados como "regionais", ou seja, "associados a um público formado pelas populações do meio rural e das periferias urbanas, [...] [que] seriam os principais contratados de gravadoras nacionais" (Vicente; De Marchi, 2014, p. 18). Tal processo pode ser facilmente identificado nos anos 1970 pela diversidade de bandas e músicas que atravessam os limites territoriais das regiões de origem, intensificando as relações de mercado regionais e nacionais, a partir da ação das gravadoras e emissoras de rádio. É o caso do grupo *Os Futuristas* citado anteriormente por Márcio Brosowsky, também membro do *cast* da Chantecler entre os anos 1960 e 1970.

Em um ciclo virtuoso, Arinor Vogelsanger comenta que o processo da gravação "contribuiu em muito para que fôssemos ainda mais solicitados para abrilhantar bailes, festas, casamentos, etc.", com a "agenda de compromissos de fins de semana [...] sempre tomada" (Vogelsanger, 2004, p. 121). Em seu relato escrito, constam descrições de como funcionavam esses eventos. Casamentos eram uma "maratona" que podia começar "a partir das 10 horas da manhã" de sábado e "muitas vezes se estendia até 8 ou 9 horas da manhã do dia seguinte", em um período ainda sem equipamentos

de amplificação elétrica e com a possibilidade ainda de não ser repassado o dinheiro aos músicos – “os ‘lisos’ já datam de longa época” (id., p. 121-122). Bailes, por sua vez, começavam “pontualmente às 20 horas”, com pausas para jantar e revezamento entre músicos até as 4 horas da manhã, quando “começava-se a ‘matar’ o baile, isto é: um ia tomar café, o outro ia ao banheiro, dois continuavam tocando [...] escalavam-se músicas mais lentas, enfim, aplicava-se uma pequena malandragem para que pelas 5 horas da madrugada pudéssemos encerrar” (id., p. 122).

Há ainda outras duas situações descritas no relato de Arinor Vogelsanger que servem para demonstrar a amplitude do repertório para bandoneon em sua época. A primeira é uma espécie de “retorno” ao objetivo inicial do instrumento quando de sua criação – a música religiosa, em substituição ao órgão. De formação luterana, Arinor Vogelsanger começou a trabalhar com o pastor Friedrich Genthner em meados da década de 1960, período em que percebe que alterou sua atuação na música:

Sendo ele ainda jovem, idealizador, músico, além de tocar órgão, era um exímio pistonista, e convidou-me para, junto com ele, fazer dupla tocando músicas sacras. Depois de alguns dias, já me trouxe um livro de notas musicais escritas para órgão. Um novo desafio. Comecei a transcrevê-las para o bandoneon. Deparei-me com uma coisa totalmente diferente daquela que eu fazia há tantos anos, ou seja, tocar música popular. Estabeleceu-se um novo namoro com o bandoneon. Os ensaios iam noite adentro. Confesso ter tremido quando tocávamos juntos pela primeira vez num culto em nossa igreja. De um modo geral, a comunidade gostou, tanto é que logo fui convidado para organizar uma noite por semana a fim de ensaiarmos com a comunidade, pois o canto não ia bem (Vogelsanger, 2004, p. 125).

Em outro momento, foi possível também apreender sobre a multiplicidade de repertórios possíveis associados ao bandoneon, conforme relata Arinor Vogelsanger. Aconteceu em um baile em Pomerode em 1967, que coincidiu com o final de semana do falecimento de seu avô. Mesmo com a comoção familiar, ele não teve “dúvidas em cumprir mais este contrato”. Tal apresentação consistia em um conjunto que reunia a dupla a outros instrumentistas, como guitarra, trombone, sax-tenor e clarinete. Mas o principal ponto de destaque do relato está justamente no conflito entre o repertório e o público, conforme descreve nessa passagem:

Salão cheio, muita animação, até que em dado momento alguns membros daquela diretoria subiram ao palco e teceram duras críticas contra nós, principalmente ao Hermes e a mim. Era a dupla e seu conjunto. Quero explicar o motivo: vivíamos em plena era da Bossa Nova. Alguns dos novos componentes haviam insistido em tocar músicas mais modernas. Lembro do Norberto [Rauch, saxofonista] (in memoriam) que, ao ingressar no nosso conjunto, fez uma “limpa” no nosso repertório. Sempre achei que ele foi longe demais. Meteu-se onde não foi chamado. Tínhamos uma marca, um estilo. Em muitas partituras escreveu com tinta vermelha “*Gewesen*”, que em alemão significa “já era!”. Para ele, talvez sim, mas não para aqueles homens da sociedade de origem alemã, lá de Pomerode e tantos outros. Isso nunca tinha acontecido ao longo de minha carreira de 16 anos de “estrada”. Foi um vexame. Foi mais: uma confusão! Lembro-me como se fosse hoje que naquele momento pedi a minha demissão. Disse ao Hermes que cumpriria os contratos firmados até o final daquele ano, que culminou com um baile de réveillon em Jaraguá do Sul, e dali para frente eu estaria fora do conjunto (id., p. 127).

Atribuindo à era da “Bossa Nova” – movimento que, ao seu modo e contexto, também esteve associado a um debate a respeito de uma linha evolutiva de modernização da música popular no Brasil (Campos, 2015) – os rompantes de modernidade de outros músicos, Arinor Vogelsanger coloca um tensionamento entre arcaico vs. moderno e externo vs. tradicional, presente no cenário musical regional dos anos 1950 e 1960 (Alonso, 2011; Higa, 2020), aqui problematizado para o contexto das bandas e seu repertório executado pela dupla e seu conjunto de apoio. Associou também à questão da identidade germânica presente, ou demasiadamente ausente, considerando o público em questão, quanto à escolha do repertório. Ao ponto de ser o fato definidor quanto ao final de sua carreira musical profissional. Além desse dilema, Vogelsanger (2004, p. 127-128) também descreveria outros motivos para sua saída do meio musical, a exemplo da crescente necessidade de dedicar-se a atividade religiosa na igreja e a atividade empresarial na britagem e serraria da família.

Tal dilema entre arcaico e moderno, em específico à atividade bandoneonística, também consta do relato de Márcio Brosowsky. No momento em que começou a aprender o instrumento na juventude havia uma imagem negativa ao bandoneon na região, sobre o qual afirmava-se ser “como um

instrumento dos mais antigos, que só tocava valsa, que só tocava marcha, só tocava as músicas mais antigas". Em uma espécie de cruzada pessoal, Márcio Brosowsky afirma que quando começou a tocar bailes, por volta dos 22 e 23 anos – portanto, meados dos anos 1980 – “minha ideia justamente era mostrar que o bandoneon também é versátil como qualquer outro instrumento. Porque se você vai tocar *rock* numa guitarra, você pode tocar num trompete, num piano, num violão, vai poder tocar diferente, mas vai poder tocar também!” (Brosowsky, 2021, p. 8). Um dos episódios mais marcantes de sua fala, referenciado posteriormente por Guilherme Bächtold em seu depoimento, é o da chamada apresentação da “Volta ao Mundo”, que se deu em:

1985, 86, foi feito um encontro, um dos primeiros encontros de tocadores de bandoneon em Santa Catarina, em Timbó. E daí me convidaram pra participar, e eu pensei, não, vou fazer uma coisa diferente. Porque eu sabia o que os outros iam tocar. Sabia. Sabia o que o pessoal do Rio Grande ia tocar, disse não, vou fazer uma volta ao mundo. Vou fazer uma volta ao mundo. Fiz um pot-pourri de várias músicas, começando com músicas brasileiras, MPB, música americana, chorinho, valsa vienense, música russa, pot pourri de música russa, e uma porção de coisa assim que na verdade ninguém queria tocar na época, não se imaginava tocar. Fiz um arranjo pra bandoneon, escrevi tudo certinho, e fiz a volta ao mundo, ficou marcado na história lá. Até hoje o pessoal ainda fala quem tava lá, a Volta ao mundo que eu fiz. Depois apresentei mais vezes... Foi um desafio tocar chorinho no bandoneon, porque a configuração dos botões não é convidativa pra tocar um chorinho por exemplo. E no meu segundo CD aliás eu gravei o Tico Tico no Fubá no bandoneon, foi uma gravação que eu me orgulho muito, que deu muito trabalho pra fazer, deu muito ensaio pra fazer, mas ficou legal, acho que dentro do que eu me propus a fazer ficou bem interessante (Brosowsky, 2021, p. 9).

Em outro momento da entrevista, já de instrumento em mãos, Márcio Brosowsky também fez referência ao contexto do tango, onde, em suas palavras, “o bandoneon foi junto com os imigrantes pra Argentina, eles acharam o som do bandoneon melancólico, pra que fosse incorporado ao tango [...] e ele se enfronhou no tango de tal maneira que hoje um tango sem bandoneon deixa de ser tango legítimo” (Brosowsky, 2021, p. 13). Apesar dessa expansão de seu repertório no bandoneon para além da “música antiga” ou majoritariamente ligada a uma identidade germânica, o músico não se esquece das peças tradicionais em sua atividade com o

instrumento. Ele está presente por exemplo em apresentações de seu Trio Musical Edelweiss, como em uma das várias presenças suas na Oktoberfest de Blumenau, em um “feriado de 12 de outubro, [...] [em que] eram 4 bandas tocando ao mesmo tempo, nós tínhamos um pavilhão, e nós demos o máximo de nós aquele dia... [...] Você chega assim impressionado com aquela imagem, é bem impactante, vamos dizer assim” (id., p. 8).

Outro projeto direcionado à música de décadas anteriores é o de “relembrar” as músicas de Krüger e Vogelsanger, que uniu Márcio Brosowsky a Guilherme Bächtold, mentor do projeto, entre 2013 e 2014. Descrito por Márcio Brosowsky como “tocador de bandoneon exímio”, Guilherme Bächtold o teria procurado pois “a referência da dupla Krüger e Vogelsanger, pra ele, pra mim é idêntica, digamos, é a mesma força” (Brosowsky, 2021, p. 10). Diante disso, declarou que:

ele falou na época que queria fazer um resgate das músicas da dupla porque as rádios na verdade tavam esquecendo porque as últimas gravações eram do final da década de 60, e as rádios tavam esquecendo isso, porque as pessoas não tinham mais toca disco de vinil, pra tocar os LPs, e a coisa tava no esquecimento, e ele queria fazer isso. Mas como resolver se eu tocava bandoneon e ele também e nós dois conhecíamos o repertório do Krüger e Vogelsanger. Só que eu tocava bombardão, e em boa parte das gravações tem tuba. E aí ele me fez a proposta, você não quer fazer a tuba? Faço, faço de bom gosto. Então ele, com a saxofonista, a Henriette, tiveram um trabalho danado em fazer as músicas, em resgatar parte do repertório, que já tava escrito, tinha coisa que tava com a família do seu Hermes Krüger, tinha coisa que tava com a família do seu Vogelsanger, no arquivo teve que resgatar, ele teve um trabalho fantástico, né. E a gente foi se conversando. Daí ele passou as músicas, passou o arranjo original da tuba, que daí não fechava tonalidade, que não fechava os arranjos, aí o Chico [Luiz Francisco Kamienski, maestro da Banda Trem] me ajudou fez arranjo pra duas três músicas, que não tinham arranjo da tuba, e foi um desafio bem grande. Mas eu acho que o trabalho ficou bem legal, trabalho que me orgulho também, essa gravação do CD Recordando Krüger e Vogelsanger, que a gente conseguiu resgatar de uma forma, não vou dizer original, quase original, respeitando os arranjos da época, respeitando o que eles tinham de instrumento, dando um toquezinho de percussão que na época não tinha, que foi gravado com bateria. Mas foi gravado com tuba [bombardão] todas elas (Brosowsky, 2021, p. 10-11).

Neste trecho, é possível verificar uma preocupação em “respeitar os arranjos da época” ao mesmo tempo em que se utilizam novas possibilidades sonoras a partir do contexto da gravação, passando de uma “ilusão de realidade” da performance ao vivo para a “realidade da ilusão” com sonoridades amalgamadas dentro do estúdio (Moorefield, 2010). Por um lado, esse movimento se assemelha ao que fora feito pelo próprio duo Krüger e Vogelsanger, ao gravar discos com presença de conjunto regional no acompanhamento, algo distinto da prática ao vivo em Joinville e arredores. Por outro, remete também aos debates em torno da “autenticidade” da performance musical da música germânica em Santa Catarina (Werling, 2016), um debate bastante presente na seleção de repertórios e execução de peças nas festas e eventos ligados à cultura imigrante germânica. Assim, nota-se que, mesmo advogando uma postura mais cosmopolita para o repertório do bandoneon, Brosowsky também traz uma preocupação de executar de modo fidedigno o repertório da dupla.

Guilherme Bächtold, em seu depoimento, descreveu mais a respeito de como se deu a seleção e execução de músicas do duo para o CD. Confirmando de certa forma o que Márcio Brosowsky explicou quanto à similaridade na referência do duo para ambos os artistas, afirmou que uma das primeiras músicas que queria tocar era “Cidade dos Príncipes”, marcha de autoria de Arinor Vogelsanger gravada no primeiro LP da dupla e que referenciava em seu nome uma das alcunhas de Joinville. “Obviamente ela tem um certo grau de dificuldade pro bandoneon, e aí eu fui aprender depois de um ano ou até um pouco antes, mas mais por insistência minha do que o professor querendo no caso” (Bächtold, 2021, p. 2), explica. Em verdade, no depoimento, a questão do desafio em relação à dificuldade de execução aparece como um dos principais atrativos desta música em relação a outros repertórios correntes para bandoneon na região, pois:

Infelizmente hoje os músicos de bandoneon não tocam muitas músicas da dupla... Na época [anos 1960] ficou muito difundido aí eu tentei resgatar, com o projeto do CD, e tudo o mais, com apresentações, mas até mesmo os músicos de Joinville tocam Cidade dos Príncipes e no máximo, 15 de Maio, onde, assim, são as duas músicas mais conhecidas da dupla, mas de tantas outras que eles gravaram nos discos ou compuseram elas

SUMÁRIO

não são muito difundidas quanto, por exemplo, os Futuristas. Quando se fala música alemã ou música de bandoneon os Futuristas já tão no ranking número 1 de música. Por serem talvez músicas mais fáceis de serem tocadas, pode ser esse um dos motivos, porque querendo ou não as músicas do seu Arinor têm um grau de dificuldade pro bandoneon um pouco maior que as músicas do Futuristas [...] seu Arinor já pegava música e fazia ela em três partes [...] geralmente com solos de baixo, onde fazia a melodia no lado esquerdo do bandoneon e acompanhamento no lado direito, que muda um pouquinho a forma de tocar o bandoneon, que geralmente a melodia é do lado direito e a parte do acompanhamento é o baixo do lado esquerdo. E querendo ou não os músicos da época não liam muita partitura, os músicos de Joinville, da região, eram mais músicos de ouvido, então... Obviamente uma música em sol, ré maior, dó maior é muito mais simples de tocar, é o estilo de música do Futuristas, vamos dizer assim... A maioria das músicas, não todas, porque eles também tinham músicas de mais complexidade, vamos dizer assim. Já o seu Arinor sempre fez umas músicas mais elaboradas, assim. Talvez por isso também me chamou um pouco mais de atenção, porque hoje eu não gosto muito de tocar essas músicas mais tranquilas, já opto por... Gosto de música alemã, gosto das músicas tradicionais, mas tenho um apreço maior por essas músicas com um pouco mais de dificuldade e que não são todas as pessoas que tocam, gosto de um pouco de exclusividade (Bächtold, 2021, p. 2).

Essa "exclusividade" também se refletiu na busca de material para a sua pesquisa, em um processo no qual Guilherme Bächtold foi, segundo ele mesmo, "resgatando aos poucos" as músicas do duo, entre transcrições para partituras feitas por seu primeiro professor, materiais em notação de números com Márcio Brosowsky e outros músicos da região, até chegar aos cadernos escritos por Arinor Vogelsanger nos anos 1960. "E aqui daí aumentou muito mais o meu interesse, porque daí eu consegui escutar as músicas, relembrar as músicas que eu tinha escutado no disco, e tinha partituras, então pra mim ficou muito mais fácil" (Bächtold, 2021, p. 3). Mas ainda havia uma dificuldade restante – as partes dos demais instrumentos, para executar com parte da formação que gravou os discos. No relato, também é notável o aspecto da relação com projetos institucionais de divulgação cultural musical em Joinville ligados à música de origem germânica, citados no

fim da seção anterior. Nessa toada, o CD foi um “projeto pago pela prefeitura de Joinville, [e que] tinha que ser uma obra de joinvilenses” (id., p. 7).

Quanto à divulgação institucional de repertórios para o instrumento, Guilherme Bächtold também cita novamente a importância da Festa do Bandoneon, que para ele “retomou muitos músicos que tinham o bandoneon embaixo da cama ou de qualquer outro lugar e que não tocavam por essa questão, por só tocarem música alemã e o pessoal não querer mais escutar” (Bächtold, 2021, p. 6). A questão da variedade de gêneros musicais no repertório também aparece como uma questão no depoimento, seja em reflexão em relação às músicas compostas e gravadas por Arinor Vogelsanger ou em relação ao contexto atual de apresentações. No primeiro caso, Bächtold vê uma situação nos anos 1960 onde a “música alemã começou a cair em desuso”, que explicaria o movimento do duo em compor e executar “uns sambinhas”, tangos – “todo músico bandoneonista é meio que obrigado a tocar um tango e outro”, apesar de que o “bandoneonista brasileiro não tem muito aquela ginga do tango” –, mais os “xotes e baião, que é uma mistura da música já brasileira, nordestina com os xotes gaúchos” (ibid.).

Já voltando o olhar para a atualidade, Guilherme Bächtold ainda enxerga uma dicotomia quanto à execução de peças de origem germânica e não-germânica no bandoneon. Por um lado, há maior presença hoje de iniciativas públicas pela preservação da germanidade no repertório do instrumento, especialmente “de uns 20 anos pra cá que retomou com uma força maior as festas [...] Festas de clube de caça e tiro, outras festas particulares com esse intuito da música germânica” (Bächtold, 2021, p. 12). Apesar disso, hoje “se a gente fica só na música alemã, por exemplo, se a gente for tocar uma bodas de ouro, uma bodas de prata, você agrada o pessoal de mais idade e os filhos, mas os netos você não agrada mais, porque é uma outra geração” (ibid.). Essa impossibilidade de agradar a todos com a música identificada com uma germanidade levou ele e o seu grupo *Festmusik* a abdicar desse tipo de evento. “Gosto muito mais da música alemã no bandoneon, toco outros estilos, mas não é meu forte”, afirma, mas alertando que pode “escolher isso porque não sou só músico, mas quem é só músico e vive só disso é bem mais complicado” (id., p. 13).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da memória musical dos três bandoneonistas cujos relatos foram aqui analisados é possível traçar, ainda que de forma limitada, um panorama da prática do instrumento na linha do tempo dos anos 1940 até 2021 (ano em que foram feitas as entrevistas) no Norte/Nordeste catariense. Em tempos pré-música gravada – antes dos anos 1960, no que diz respeito especificamente à música de bandas da região –, o abrir e fechar de seus foles era sinônimo de bailes e festas de descendentes dos imigrantes germânicos, com o seu aprendizado feito de forma pontual, longe de escolas, com músicos de notório saber ligados ao mesmo círculo de apresentações.

Já com o advento das estações de rádio e gravações, em um processo de expansão do mercado brasileiro de bens culturais na segunda metade do século XX (Ortiz, 1988), o bandoneon passa a ser ouvido para além do contexto ao vivo. Igualmente, atravessa movimentos de se associar, não sem atritos, a outros gêneros que tinham origens alheias à sua germanidade no repertório corriqueiramente praticado outrora, tido como antigo. Já ao chegar ao século XXI, o bandoneon encontra-se em meio as aplicações de políticas públicas de grupos que visam o seu ensino sistemático e a divulgação da prática, especialmente na lógica de construção de uma memória da cultura de origem germânica em Santa Catarina.

A trajetória do bandoneon é, portanto, uma de disputas. O velho e o novo, o tradicional germânico e o cosmopolita, o tático e o institucional: tudo possibilita pensar sobre o instrumento como um dos espaços da memória musical regional do país. Isso se dá tanto por sua distância do ideal cultural “nacional” enquanto manifestação constituída ou difundida no centro econômico-administrativo ao longo do século XX (Oliven, 1986) quanto pela atividade de seus músicos-intérpretes, como artistas individuais ou conjuntos musicais, buscando a preservação da prática para salvá-la do esquecimento – um claro sintoma do “sentimento de que não há memória espontânea” no contexto contemporâneo (Nora, 1993, p. 13). A recordação de espaços e repertórios, portanto, estabelece uma memória funcional, habitada, que dá sentido identitário a um grupo (Assmann, 2011). Os sujeitos-músicos associam diacronicamente passado e presente na prática do instrumento,

selecionando os acontecimentos narrados de forma a constituir uma trajetória coerente do som do bandoneon do Norte/Nordeste Catarinense e, de forma mais ampla, do Sul do país.

Talvez o momento que mais dá conta dessa associação temporal nos relatos esteja na fala de Márcio Brosowsky citando sua música preferida. Trata-se da valsa Almerinda, que o músico conheceu ouvindo os discos d'Os Futuristas de Ijuí e que virou uma espécie de "hino da amizade" (Brosowsky, 2021, p. 2) entre Brosowsky e outros dois bandoneonistas de Porto Alegre e Blumenau que "cresceram escutando a música dos Futuristas e escutando aquelas músicas" (ibid.). A música na verdade data pelo menos dos tempos da Casa Elétrica - Discos Gaúcho de Porto Alegre, entre os anos 1910 e 1920 - casualmente, período e local onde foram gravados os primeiros fonogramas de bandas de origem germânica no Brasil, em discos de 78 rotações (Santos, 2011). E é justamente ao se escutar as músicas ao som do bandoneon, que se nota a capacidade do instrumento e de seus intérpretes de atravessar o tempo e o espaço geográfico, como parte tanto do discurso de defesa de tradições quanto fazendo parte de rupturas e mudanças sonoras e culturais em parte da música ao Sul do país.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito da narrativa. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, 66-81, 1991.

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto**: Música sertaneja e modernização brasileira. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011. 528 p. Disponível em: http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2011_Gustavo_Alonso.pdf. Acesso em: 05 nov. 2021.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BÄCHTOLD, Guilherme. Entrevista concedida a Giovanni de Sousa Vellozo no dia 07 out. 2021. Joinville, 2021. 14 p.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**: Magia e Técnica, Arte e Política - Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2016. 8. ed. Revista. 271 p.

BROSOWSKY, Márcio. Entrevista concedida a Giovanni de Sousa Vellozo no dia 04 out. 2021. São Bento do Sul, 2021. 16 p.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2015. 5ª ed. 357 p.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.

DRAGO, Alejandro Marcelo. **Instrumental Tango idioms in the symphonic works and orchestral arrangements of Astor Piazzolla**. Performance and notational problems: a conductor's perspective. 2008. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – University of Southern Mississippi, Estados Unidos, 189 p., 2008. Disponível em: <https://aquila.usm.edu/dissertations/1107>. Acesso em: 29 mar. 2024.

FLORES, Maria Bernadete Ramos. **Oktoberfest**: Turismo, festa e cultura na estação do chopp. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1997. 188 p.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Rio de Janeiro: Vértice, 1990.

HENKELS, Henry. **História da Música em São Bento do Sul**. 2005. Disponível em: https://sites.google.com/site/hhenkels/hist%C3%B3ria_sbs/musica_sb1. Acesso em: 29 mar. 2024.

HERBERS, Leonie. A Oktoberfest de Blumenau – uma festa “alemã”? Grupos de danças folclóricas e programação musical entre Alemanha, Brasil e o imaginário cultural teuto-brasileiro, 1984-2009. **Revista História: Debates E Tendências**, 14(1), p. 167-181, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.5335/hdtv.14n.1.4173>. Acesso em: 29 mar. 2024.

HIGA, Evandro. “Mexicanizações” e “paraguaísmos” na música caipira: A contraditória relação entre o arcaico e o moderno. In: VALENTE, Heloísa De A. Duarte; FARIAS, Raphael F. Lopes; PEREIRA, Simone Luci. **Uma Vereda Tropical...** A Presença da Canção Hispânica no Brasil. Letra e Voz: São Paulo, 2020.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KORMANN, José. **São Bento do Sul**. São Bento do Sul: [s.n.], 1990. 62 p.

MASELLA LOPES, Paulo Roberto. O processo explosivo do bandoneón na formatação do tango. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 29, p. 250-261, jun. 2015. Disponível em: [dx.doi.org/10.1590/1982-25542015120221](https://doi.org/10.1590/1982-25542015120221). Acesso em: 29 mar. 2024.

MOOREFIELD, Virgil. **The producer as composer** – shaping the sounds in popular music. Cambridge (MA): The MIT Press, 2010.

MUSTAFÁ, Izani. **Alô, alô, Joinville! Está no ar a Rádio Difusora!** – A radiodifusão em Joinville/SC (1941-1961). 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. 231 p. Disponível em: http://www.faed.udesc.br/arquivos/id_submenu/478/izani_pibernat_mustafa.pdf. Acesso em: 29 mar. 2024.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 29 mar. 2024.

OLIVEIRA NETO, Wilson de. **A Banda Trem!:** cem anos de música e história. Joinville: Letra D'Água, 2013.

OLIVEN, Ruben George. O nacional e o regional na construção da identidade brasileira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 1986. Disponível em: https://web.archive.org/web/20221210142250/http://anpocs.com/images/stories/RBCS/02/rbcs02_07.pdf. Acesso em: 29 mar. 2024.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988. 222p.

PORTELLI, Alessandro. Um trabalho de relação: observações sobre a história oral. **Revista Trilhas da História**. Três Lagoas, v.7, nº13 jul-dez, 2017. p. 182-195. Disponível em: <https://trilhasdahistoria.ufms.br/index.php/RevTH/article/view/5306>. Acesso em: 29 mar. 2024.

ROSSBACH, Roberto Fabiano. **As sociedades de canto da região de Blumenau no início da colonização alemã**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 189 p. 2008. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00006a/00006af7.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2024.

SANTA CATARINA. **Lei complementar nº 495, de 26 de janeiro de 2010**. Institui as Regiões Metropolitanas de Florianópolis, do Vale do Itajaí, do Alto Vale do Itajaí, do Norte/Nordeste Catarinense, de Lages, da Foz do Rio Itajaí, Carbonífera, de Tubarão, de Chapecó, do Extremo Oeste e do Contestado. Disponível em: http://leis.ale.sc.gov.br/html/2010/495_2010_lei_complementar.html#:~:text=LEI%20COMPLEMENTAR%20PROMULGADA%20N%C2%BA%20495%2C%20de%2026%20de%20janeiro%20de%202010&text=Institui%20as%20Regi%C3%B5es%20Metropolitanas%20de,Itaja%C3%AD%2C%20Carbon%C3%ADfera%20e%20de%20Tubar%C3%A3o. Acesso em: 26 nov. 2021.

SANTAMARINA, Cristina; MARINAS, José Miguel. Histórias de vida e história oral. In: Delgado, Juan Manuel; Gutiérrez, Juan (Coords.). **Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales**. Madrid: Síntesis, 1994.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. **A "Casa A Eléctrica" e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil:** um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. 165 p. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/28678>. Acesso em 29 mar. 2024.

SEYFERTH, Giralda. **Imigração e cultura no Brasil**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990. 103 p.

SILVA, Janine Gomes da. **Tempo de lembrar, tempo de esquecer...: as vibrações do centenário e o período da nacionalização: histórias e memórias sobre a cidade de Joinville**. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História., Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 307 p., 2004. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/86986>. Acesso em: 29 mar. 2024.

SPROGIS, Voldis Eleazar. **Voluntários da Música** - Um estudo histórico sobre a atuação da banda de música do corpo de bombeiros voluntários e seu papel em Joinville de 1967 a 1974. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. 201 p. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00006a/00006a52.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2024.

STAMBOROSKI JUNIOR, Amauri Antonio. **Música Popular Germânica no Sul do Brasil: um panorama histórico da "bandinha" ao "pop do sul"**. Funarte. Ministério da Cultura. São Paulo, 2011. Disponível em: https://issuu.com/amaurigonzo/docs/m__sica_popular_germ__nica_no_sul_d. Acesso em 29 mar. 2024.

TOSTA DIAS, Márcia. Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada. **Revista Observatório Itaú Cultural**, nº 13 (set. 2012). São Paulo, Brasil: Itaú Cultural, 2012, p. 63-74. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/observatorio_13_arte_politicas_publicas/65. Acesso em 29 mar. 2024.

VELLOZO, Giovanni de Sousa. **Banda Tremel e duo Krüger e Vogelsanger**: um estudo sobre a presença de bandas do Norte/Nordeste catarinense no mercado fonográfico brasileiro durante a década de 1960. 2022. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 3, n. 1, p. 7-36, 2014. DOI: 10.20396/muspop.v3i1.12957. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12957>. Acesso em: 29 mar. 2024.

VOGELSANGER, Arinor. **À Sombra da Esplêndida Cordilheira**: Trajetória da Família Vogelsanger. Joinville: Letra D'Água, 2004.

WERLING, Camila. **A música como representação dos movimentos germânicos e não-germânicos em Blumenau nas décadas de 1970 e 1980**. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022. 167 p. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000015/000015e2.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2024.

SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS

Camila Werling

Possui graduação em Música - Licenciatura pela Universidade Regional de Blumenau - FURB (2011) e mestrado em Musicologia pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC (2016). É doutora em Música, também pela UDESC, e integra o Laboratório de Imagem e Som (LIS/UDESC), o Grupo de Pesquisa Música, Cultura e Sociedade - (MUSICS/UDESC) e o Grupo de Pesquisa em Musicologia no Vale do Itajaí (GMUVI). Atua como docente na Universidade Regional de Blumenau (FURB) na disciplina de Flauta Doce e Gêneros e Formas Musicais. É professora efetiva do município de Blumenau no Programa de Musicalização Bandas e Fanfarras, na Escola Básica Municipal Almirante Tamandaré. Atua ainda como docente na Escola de Música do Teatro Carlos Gomes.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6504500527301800>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3067-1350>

E-mail: camilawerling@gmail.com

Carlos Gregório dos Santos Gianelli

Doutor em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (2020) abordando a temática da História do Tempo Presente juntamente da História da Música e do Rádio no Brasil entre as décadas de 1930 e 1950. Tem experiência na área de História, atuando principalmente nos seguintes temas: História, Rádio, Música Brasileira, Música Sertaneja e Caipira e Humor. Atua como professor na rede de Educação Básica desde 2010 como professor de História, Geografia e Musicalização. Atualmente realiza estágio de Pós-Doutorado em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (2024).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3793085883217978>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2123-7571>

E-mail: gianelli.historia@gmail.com

Carolina Momm de Melo

Mestra em música (2023) e bacharel em violino (2020) pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Durante o mestrado integrou o grupo MusiCS - Música, Cultura e Sociedade do PPGMUS UDESC. Defendeu a dissertação "Violino no choro: possibilidades interpretativas na música popular brasileira a partir de composições de José Eduardo Gramani" em 2023. Durante a graduação integrou o Quarteto de Cordas e a Orquestra Acadêmica como bolsista da instituição. No segundo semestre de 2019, foi contemplada pela UDESC com a Bolsa Prome de Mobilidade Estudantil e estudou na Universidade do Minho (Portugal).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1113732005432622>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-5300-4833>

E-mail: carolmommdelemelo@gmail.com

Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo

Docente efetiva no Departamento de Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC desde 2015 em Regência, Coral e Prática de Conjunto e do Programa de Pós Graduação em Música da UDESC, PPGMUS, na linha de pesquisa Processos Criativos. É integrante e líder do grupo de pesquisa MUSICS/UDESC. Seu projeto de pesquisa é sobre a atuação do "Regente na construção da aísthesis musical do educando" e seu programa de extensão "Engenho Musical" coordena os grupos Madrigal Udesc, Big Band Udesc e coral infantil Viva a Voz.

Doutorado e Mestrado em musicologia pela Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo ECA/USP. Bacharelado em Música com habilitação em Regência pela Universidade Estadual de Campinas- UNICAMP. Atuou como regente coral em corais universitários, de escolas, empresas e instituições públicas. É Regente e Docente convidada do Festival Internacional Fiato al Brasile (Itália) desde 2013 até as edições atuais.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7390148499117423>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0543-6777>

E-mail: criemboaba@gmail.com

Eduardo Vidili

Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Mestre em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina e Bacharel em Música com habilitação em percussão pela Universidade de São Paulo. Em 2022, sua tese de doutorado, *A vida social do pandeiro no Rio de Janeiro (1900-1939)*, recebeu o I Prêmio de Teses e Dissertações, concedido pela seção latino-americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPM-AL), e menção honrosa no Prêmio Capes de Tese. É professor colaborador no Departamento de Música da Udesc em Florianópolis e atua como percussionista.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0652183322027645>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2562-9943>

E-mail: eduardovidili@hotmail.com

Gabriel Vitor Alves

Bolsista da CAPES no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina – PPGMUS/UDESC desde o segundo semestre de 2022 na linha de pesquisa de Processos Criativos. Seu estudo é na área de regência com o projeto "Que Batuque é Esse? Estudo de caso na Orquestra Experimental do IFSC Campus Florianópolis". É bacharel em trompete pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP/UNESPAR.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0763133735284680>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-5270-7246>

E-mail: gabrielalves.tromp@gmail.com

Giovanni de Sousa Vellozo

Doutorando em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina – PPGJOR/UFSC (2023-atualidade), com a pesquisa "A função da crítica: a música popular nas colunas do jornal O Estado (SC) e as transformações no período 1969-1974". Mestre em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina - PPGMUS/UDESC (2022) com a dissertação "Banda Tremi e duo Krüger e

Vogelsanger: um estudo sobre a presença de bandas do Norte/Nordeste catarinense no mercado fonográfico brasileiro durante a década de 1960". Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (2020). Foi membro do Grupo de Pesquisa MUSICS - Música, Cultura e Sociedade - (CNPq/UDESC). Atua como jornalista na assessoria de comunicação social da Companhia Catarinense de Águas e Saneamento (CASAN).

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3632652447032218>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0729-1854>

E-mail: giovannellozo1999@gmail.com

Gustavo Guimarães Elias

Músico, compositor e pesquisador, bacharel em composição musical pela Universidade de Brasília (UnB), mestre e doutorando em música pelo programa de pós-graduação em música (PPGMUS) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Atuou como violonista e arranjador no quinteto brasileiro de música instrumental Satanique Samba Trio (2015 - 2019), com quem se apresentou em concertos no Brasil e na Europa.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7540329058287839>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-3866-8491>

E-mail: gustavoelias.mus@gmail.com

Igor Lemos Moreira

Realiza Estágio Pós-Doutoral na Unifesp. Doutor em História pelo programa de Pós-Graduação em História da UDESC. Mestre e Graduado em História pela mesma instituição. Foi Visiting Scholar na University of Miami (2021-2022). Integrante do GT de História e Arte (ANPUH/SC), do GT de Ensino de História (ANPUH/SC), do Núcleo de Estudos de Exílio e Migração da Universidade Federal de Minas Gerais (NEEM-UFGM) e do conselho editorial da Revista Brasileira de História Oral. Tem experiência na área de História, com ênfase em História das Américas, Teoria da História, História Contemporânea. Atua nos seguintes temas: Relações e trânsitos entre Estados Unidos e Caribe; Biografias e Trajetórias Artísticas; Exílios; Representações; História das Expressões Artísticas; História de Cuba e identidades cubanas: Música Pop; Música Latino-americana; Audiovisual e Canção; História e Historiografia Digital; História Pública e História do Tempo Presente.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2889830742673964>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6353-7540>

E-mail: igorlemoreira@gmail.com

Ivan Gonçalves Nabuco

Doutor em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC (2024). Mestre em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC (2019). Bacharel em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC (2005).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8914151619079519>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6136-0240>

E-mail: ivannabuco@gmail.com

Leonardo Andrei Marques

Professor colaborador na graduação em Música na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), atua no âmbito da prática da regência coral. É licenciado em Música pela Fundação Universidade Regional de Blumenau – FURB (2019) e mestre em Música pela UDESC (2022), na linha de pesquisa Teoria e História. Sua dissertação é intitulada "Entre versos e acordes: uma leitura de dois comentários de Erwin Leuchter aos Corais de J. S. Bach", e nela foram investigadas relações entre escolhas musicais e mensagens dos textos, versos ou sentidos das palavras cantadas nos corais arranjados por Johann Sebastian Bach, propondo uma leitura ampliada de casos de elaborações vocais comentadas pelo musicólogo germano-argentino Erwin Leuchter.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8926790940349516>

E-mail: leoandrei160713@gmail.com

Luiz Henrique Fiaminghi

Doutor em música e graduado em composição pela UNICAMP. Professor associado na Faculdade de Música da UDESC - Universidade Estadual de Santa Catarina. Atua nas áreas de ensino (Percepção Musical), práticas interpretativas e pesquisa. É coordenador do projeto pesquisa 'A Vez e a Voz da Rabeca' e participa do grupo MusiCS (Música Cultura e Sociedade). É credenciado ao PPGMUS/UDESC (Programa de Pós-Graduação em Música) na linha de pesquisa Processos Criativos. Como bolsista do CNPq, especializou-se em interpretação de música barroca e violino barroco na Holanda (Conservatório de Utrecht e Conservatório de Rotterdam). Possui especialização "Latu Senso" em Cultura e Arte Barroca pelo Instituto de Filosofia Artes e Cultura da UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto) com a monografia "Violino e Retórica". É diretor do grupo ANIMA onde atua como rabecueiro, arranjador de produtor musical. Com o Anima, gravou 8 CDs, 1 DVD e realizou concertos em turnês nacionais e internacionais. Desenvolve pesquisa sobre rítmica, rabecas brasileiras/instrumentos históricos e performance no contexto da pós-modernidade e da retórica musical. Defendeu a tese "Violino violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas - tradição e inovação em José Eduardo Gramani" em 2008.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0139950052938367>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3277-5738>

E-mail: lhfiaminghi@yahoo.com.br

Luiz Sergio Ribeiro da Silva

Doutorando em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina - PPGMUS/UDESC (2020) com pesquisa sobre "Tania Maria – trajetória artística e identidade musical", com doutorado sanduíche pela Birmingham City University (Inglaterra). Membro do Grupo de Pesquisa MUSICS - Música, Cultura e Sociedade - (CNPq/UDESC). Mestre em Música pela Universidade Federal do Paraná (2019) com a dissertação "Aprendizagem musical no piano popular – a trajetória profissional de Fernando Montanari". Pós-graduado em Música Popular Brasileira pela Faculdade de Artes do Paraná – UNESPAR com a monografia "Johnny Alf – as inovações harmônicas que influenciaram a música popular brasileira a partir da década de 1950", MBA em Marketing pelo Instituto Superior de Pós-Graduação - ISPG de Curitiba-PR (1998) e graduado em Direito pela Faculdade de Direito de Campos-RJ (1996). Atua como produtor cultural desde 2008 com ênfase em música brasileira participando de editais de incentivo no âmbito federal, estadual e municipal.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0581115425192497>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5144-8273>

E-mail: luiz.silva55@edu.udesc.br

Márcia Ramos de Oliveira

Graduada em História pela Universidade do Rio Grande do Sul, onde realizou mestrado (1995) e doutorado em História (2002). Em 2017, desenvolveu Estágio Pós-Doutoral na Universidade de Aveiro (Portugal), e atuou como professora visitante. Foi professora associada do Departamento de História/UDESC, tendo se aposentado em 2023, atualmente continua na mesma Instituição como docente colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Música (CEART/UDESC). Membro dos Grupo de Pesquisa Linguagens e Representação e MusiCS - Música, Cultura e Sociedade - (CNPq/UDESC). Foi Pesquisadora vinculada ao Instituto de Etnomusicologia / Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md), polo da Universidade de Aveiro (DeCA-UA), tendo se desvinculado em 2024. No Brasil é associada da ANPUH, ABHO, ANPPOM e MUSIMID. Integra também a Associação internacional IASPM-LA. Tem experiência nas áreas de História do Tempo Presente, História Cultural envolvendo aproximação com a Musicologia Histórica e Etnomusicologia. A produção e interesses de pesquisa estendem-se a diferentes ênfases, a exemplo da participação de Carmen Miranda e Amália Rodrigues no cinema, Biografia e canção de Lupicínio Rodrigues, História do samba, Radiodifusão, Audiovisual, História e Mídia, Plataformas digitais/sites e portais na área de história; mobilizando conceitos/categorias de análise relativos à representação e oralidade, narrativa e ficção, memória no âmbito da História do Tempo Presente.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5104473139206788>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3800-8561>

E-mail: marcia.oliveira@udesc.br

Marcos Holler

Bacharel em cravo, mestre em artes e doutor em musicologia pela UNICAMP. Em 2012 realizou estágio pós-doutoral na Universidade Nova de Lisboa e em 2016 atuou como pesquisador visitante na Hochschule Franz-Liszt em Weimar, na Alemanha, como bolsista da Fundação Alexander von Humboldt/CAPEES. Entre 1995 e 2020 integrou o quadro de docentes da Universidade do Estado de Santa Catarina e atualmente é vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Música da mesma instituição como professor voluntário. Foi editor da revista Opus, da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, entre 2015 e 2019. É autor do livro "Os jesuítas e a música no Brasil colonial", publicado em 2010.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5455895659432446>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3739-7158>

E-mail: marcosholler@gmail.com

Marcos Pablo Dalmacio

(Argentina/Brasil)

Multi-instrumentista e compositor, desde cedo mostrou interesse por diversos aspectos da prática musical o que o levou a dedicar-se com igual afinco ao violão, violino, viola, composição, pesquisa musicológica, regência orquestral e à interpretação de música antiga com instrumentos de época (vihuela, alaúde, guitarra renascentista, guitarra barroca, guitarra clássico-romântica, *terz guitar* e mandolina). Seu repertório inclui desde peças da renascença interpretadas na vihuela ou no alaúde até estreias de obras recentes para violão e orquestra; Dalmacio registrou parte deste repertório em quatro trabalhos discográficos e numerosos lançamentos digitais. É também autor do livro *A sonata para guitarra na Viena de Beethoven e Schubert*. Como concertista e professor, conta com apresentações em festivais, séries de concerto, conservatórios e universidades no Brasil, Argentina, Uruguai, Paraguai, Peru, Espanha, Portugal e França. Marcos Pablo Dalmacio é Diretor Artístico e violinista da Orquestra de Cordas

da Ilha (Florianópolis) e fundador, Diretor Artístico e Maestro da Orquestra Andante (Balneário Camboriú). Também é ativo como compositor, contando com obras em diversos gêneros, estreadas em vários países.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3921399219902997>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0590-0265>

E-mail: marcospablodalmacio@gmail.com

Marília do Espírito Santo Carvalho

Doutoranda em Música na Universidade do Estado de Santa Catarina na linha Teoria e História e Mestre em Música pela mesma instituição (UDESC, 2018). Licenciada em Educação Artística com habilitação em Música pela Universidade de Brasília (UnB, 2007) e professora efetiva do Centro de Educação Profissional - Escola de Música de Brasília (CEP - EMB) onde leciona flauta doce, prática de conjunto e teoria musical.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5978137156569734>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7167-7065>

E-mail: marilia.carvalho@edu.udesc.br

Matheus Rocha Grain

Licenciado em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR, 2015). Como bolsista DS/CAPES concluiu o Mestrado em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGMUS/UDESC, 2018) na linha de pesquisa "Musicologia/Etnomusicologia". E, com financiamento do Programa de Bolsas de Monitoria de Pós-Graduação (PROMOP) da UDESC, concluiu seu Doutorado em Música (PPGMUS/UDESC, 2023) na linha de pesquisa Teoria e História.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1541387380998721>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6231-3593>

E-mail: matheus_rocha541@hotmail.com

Nicolau Clarindo

Entusiasta da música e da história. Atualmente, é doutorando em História na Universidade Federal do Paraná, buscando expandir seu conhecimento e contribuir para o entendimento do passado. Graduado em Licenciatura em Música pela Universidade do Vale do Itajaí e Mestre em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Participou do Curso de Aperfeiçoamento em Violão Popular do Conservatório de Música Popular de Itajaí. Como educador, compartilha a paixão pela música em escolas de ensino básico em Santa Catarina e Mato Grosso, inspirando jovens e cultivando o amor pela arte sonora. Sua pesquisa abrange áreas como jazz, música catarinense e música popular brasileira, além da história local. Como membro do Grupo de Estudos Jazz no Brasil (GEJAZZBR), colabora para aprofundar o entendimento do papel do jazz na cultura brasileira.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6456022136605338>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6331-0714>

E-mail: nicolau.clarindo@hotmail.com

Nira Azibei Pomar

Doutoranda em Música na Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGMUS/UDESC) com bolsa UNIEDU/FUMDES, Mestra em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO (2020), especialista em Musicoterapia (ALPHA, 2021), Bacharel em Biblioteconomia - Gestão da Informação (UDESC, 2010) e graduanda na Licenciatura em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Cantora e compositora, atua na pesquisa, ensino e produção musical. Atualmente se dedica à pesquisa de acervos musicográficos de bandas centenárias na cidade de Laguna, no sul catarinense.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4611829136063387>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4359-334X>

E-mail: nirah.musica@gmail.com

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Professor aposentado pelo Departamento de Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), onde atua como Professor Convocado no PPGMUS. Junto ao grupo de pesquisa Música, Cultura e Sociedade - MusiCS, coordena o projeto de pesquisa "A teoria anda só? Questões de história e reexame analítico em repertório tonal". É membro da *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM), da *Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular - Rama Latinoamericana* (IASPM-LA) e da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM. Com mestrado ("Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal", UNESP, 1994) e doutorado ("Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular", UNICAMP, 2010) no campo da teoria e análise da música popular é membro dos grupos de pesquisa "Processos Músico - Instrumentais" (UDESC) e "Música Popular: história, produção e linguagem" (UNICAMP). Sua atuação docente, pesquisas, publicações e orientações se desenvolvem nos campos da teoria e análise musical, contraponto, arranjo, formas musicais, música popular e harmonia tonal.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2347390919495199>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0215-616X>

E-mail: sergio.freitas@udesc.br

Silvio Mansani

Músico, compositor e professor da rede estadual de educação em Santa Catarina. Licenciado e mestre em música pela UDESC-SC e doutorando pelo programa de pós-graduação em música da mesma instituição. Como cantor e compositor, lançou os álbuns *Boa pessoa* (Tratore, 2010), *Outras pessoas* (Tratore, 2016) e *No dorso do Rinoceronte* (Tratore, 2007), voltado ao público infantil, em parceria com Emilio Pagotto.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7883195359001335>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5338-1902>

E-mail: silvio.mansani@gmail.com

ÍNDICE REMISSIVO

A

América Latina 36, 85, 147, 252, 253, 254, 290

arte 14, 20, 26, 28, 30, 76, 88, 89, 91, 99, 100, 112, 117, 118, 177, 194, 199, 200, 201, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 215, 216, 217, 218, 221, 222, 226, 227, 228, 258, 262, 263, 281, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 302, 309, 311, 313, 315, 318, 319, 320, 326, 327, 341, 353, 357, 365, 377, 380, 386, 397, 408, 437, 443

Áustria 196, 249, 256, 261, 263, 264, 269

B

Bahia 72, 81, 82, 83, 86, 129, 130, 131, 385, 386, 409

bailes regionais 413

bandas 12, 40, 41, 42, 44, 52, 56, 120, 144, 149, 150, 152, 153, 155, 158, 159, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 395, 413, 414, 418, 424, 425, 427, 429, 433, 434, 437, 440, 444

bandas centenárias 12, 41, 42, 444

Bíblia 92, 93, 110

Brasil 17, 18, 22, 23, 27, 29, 35, 36, 45, 52, 63, 66, 69, 70, 71, 72, 76, 78, 79, 85, 86, 117, 118, 119, 121, 123, 125, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 145, 146, 147, 148, 153, 159, 169, 170, 175, 177, 181, 184, 185, 188, 191, 198, 199, 231, 276, 280, 362, 366, 371, 372, 373, 376, 379, 385, 388, 389, 390, 398, 422, 427, 434, 435, 436, 437, 438, 440, 442, 443

C

canção 25, 26, 27, 32, 36, 44, 54, 79, 121, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 140, 141, 183, 190, 191, 198, 254, 313, 356, 370, 442

composições 11, 12, 40, 41, 42, 43, 48, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 66, 67, 121, 122, 123, 130, 133, 144, 157, 158, 168, 170, 182, 184, 186, 189, 195, 197, 213, 216, 235, 258, 276, 278, 361, 364, 369, 370, 374, 377, 378, 379, 425, 438

comunicação 13, 84, 92, 132, 174, 177, 180, 181, 191, 200, 295, 440

comunidade 75, 76, 78, 85, 109, 111, 155, 168, 223, 386, 394, 399, 401, 426

contemporaneidade 17, 21, 22, 26, 27, 28, 32, 326, 327

cultura brasileira 84, 118, 119, 130, 137, 443

D

ditadura 22, 23, 32, 33, 159

E

educação 23, 52, 89, 258, 260, 261, 276, 277, 281, 376, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 395, 398, 399, 402, 408, 410, 444

educação musical 52, 258, 277, 281, 385, 386, 395, 402

ensino 23, 37, 223, 224, 226, 253, 260, 277, 362, 372, 373, 375, 376, 378, 380, 381, 385, 386, 389, 390, 392, 394, 395, 398, 399, 406, 408, 409, 412, 415, 421, 422, 433, 441, 443, 444

Erik Satie 14, 324, 325, 328, 330, 333, 336, 337, 353, 354, 357

Erwin Leuchter 13, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 260, 264, 265, 266, 269, 270, 272, 273, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 441

espiritualidade 319, 320

estudantes 123, 224, 225, 277, 279, 286, 382, 383, 384, 386, 392, 396, 399, 400, 401

F

Festa da Penha 12, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85

folclore 36, 123, 137, 138, 258

funk 27, 184, 190

G

Gilberto Freyre 135, 136

H

harmonia melódica 111

Hildegarda de Bingen 12, 88, 89, 97, 104, 106, 108, 112, 113

história brasileira 70
história oral 15, 412, 436
historiografia 18, 20, 21, 24, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 57, 201
humanismo 362

I

Idade Média 12, 88, 89, 100, 101, 108
identidade nacional 131, 138
inclusão 131, 226, 384, 403
indústria 139, 177, 178, 368, 418, 436, 437
instrumental 15, 122, 126, 128, 146, 164, 182, 188, 191, 192, 195, 197, 199, 200, 236, 259, 319, 361, 367, 374, 375, 380, 386, 395, 401, 412, 413, 440

J

jazz bands catarinenses 13, 142, 143, 144, 147, 165, 169
Julio Barreto 39, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52

L

linguagem 19, 20, 25, 27, 28, 30, 31, 75, 174, 180, 194, 201, 219, 301, 364, 371, 373, 444
literatura 72, 75, 100, 101, 177, 220, 257, 265, 319, 415, 434

M

melodia 50, 92, 98, 101, 121, 132, 180, 303, 329, 338, 345, 347, 348, 349, 350, 352, 364, 431
modernidade 12, 18, 34, 67, 115, 119, 124, 126, 129, 132, 134, 136, 138, 151, 178, 223, 327, 357, 380, 381, 415, 427, 436, 441
música medieval 12, 88, 89
música moderna 118, 119, 331, 356
música popular brasileira 14, 116, 117, 118, 121, 123, 124, 125, 126, 131, 135, 146, 169, 172, 175, 201, 360, 361, 366, 369, 370, 372, 373, 374, 378, 379, 380, 381, 407, 438, 441, 443
músicas 45, 51, 55, 64, 66, 68, 70, 80, 117, 120, 121, 122, 123, 132, 140, 144, 157, 161, 167, 171, 175, 176, 180, 276, 365, 373, 401, 414, 417, 418, 419, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 434
musicologia 11, 12, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 58, 60, 257, 258, 265, 283, 287, 327, 439, 442

N

nacionalismo 115, 128, 137
Nordeste 15, 411, 412, 413, 414, 433, 434, 436, 437, 440
Norte 15, 65, 143, 144, 159, 166, 168, 224, 401, 411, 412, 413, 414, 422, 425, 433, 434, 436, 437, 440

O

orquestra 15, 46, 47, 51, 53, 68, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 131, 132, 137, 146, 151, 152, 163, 193, 234, 239, 249, 253, 260, 264, 267, 282, 283, 285, 367, 369, 370, 371, 373, 376, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 394, 395, 396, 399, 400, 401, 402, 404, 405, 406, 407, 409, 442

P

performance 11, 12, 28, 32, 62, 71, 84, 125, 128, 180, 192, 228, 365, 369, 374, 375, 378, 404, 424, 430, 441
pós-abolição 12, 61, 62, 64, 65, 66, 69, 70, 84, 136
profissionalização 18, 398, 400

R

racionalismo 207, 214, 217
Rádio Nacional 12, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 369, 370, 371
rebeldia 14, 325, 327, 328, 353, 354, 355
resistência negra 76
rock 176, 188, 189, 202, 356, 419, 428

S

samba 63, 66, 70, 72, 78, 79, 80, 118, 119, 120, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 136, 138, 139, 140, 141, 169, 182, 183, 188, 190, 191, 192, 193, 195, 197, 199, 373, 442
Santa Catarina 15, 38, 40, 41, 47, 49, 50, 51, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 112, 142, 143, 144, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 322, 323, 381, 383, 391, 392, 393, 394, 396, 409, 412, 413, 418, 421, 424, 428, 430, 433, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444
Schenker 14, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 301, 302, 303, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 322, 323
século XIX 13, 14, 58, 64, 67, 81, 82, 83, 86, 147, 162, 231, 253, 327, 335, 338, 360, 361, 366, 367, 380, 413, 414, 420, 424

século XX 13, 17, 24, 35, 36, 38, 40, 64, 66, 67, 77, 122, 134, 143,
146, 148, 149, 151, 155, 168, 169, 201, 204, 205, 231, 253,
258, 260, 326, 338, 343, 384, 398, 413, 423, 424, 433

século XXI 375, 381, 385, 392, 420, 433

simbolismo 68, 100, 138

sociedade brasileira 119, 125, 129, 136

sonoridade 33, 120, 121, 122, 125, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137,
157, 196, 246, 349, 377, 415, 425

Stabat Mater de Pergolesi 231, 232, 241, 243

T

Tania Maria 13, 173, 174, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188,
189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199,
200, 201, 202, 441

tecnologia 202, 205, 223, 383, 398, 400, 410

temporalidade 12, 19, 20, 21, 32, 33, 34

tradição 66, 99, 118, 119, 123, 124, 126, 135, 207, 217, 230, 231, 232,
235, 249, 259, 262, 276, 362, 365, 368, 371, 375, 377,
378, 379, 380, 424, 441

trânsitos musicais 143, 144, 148, 166, 167

V

violinistas 362, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372,
374, 375, 378, 379

violino 14, 45, 153, 244, 267, 268, 269, 279, 307, 360, 361, 362,
363, 364, 365, 366, 368, 369, 370, 371, 372, 373,
374, 375, 377, 378, 379, 380, 381, 394, 395, 396, 405,
421, 438, 441, 442

SUMÁRIO

www.pimentacultural.com

MusicS em Perspectivas



fapesc
Fundação de Amparo à
Pesquisa e Inovação do
Estado de Santa Catarina



UDESC
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE
SANTA CATARINA



Programa de Pós-Graduação em Música

MusicS
MÚSICA, CULTURA
E SOCIEDADE



**pimenta
cultural**