

VOL I

ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz
(Organizador)

VOL I

ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz
(Organizador)

2020 by Editora Artemis
Copyright © Editora Artemis
Copyright do Texto © 2020 Os autores
Copyright da Edição © 2020 Editora Artemis
Edição de Arte: Bruna Bejarano
Diagramação: Helber Pagani de Souza
Revisão: Os autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*.
Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento, desde que sejam atribuídos créditos aos autores, e sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Editora Chefe:

Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira

Editora Executiva:

Viviane Carvalho Mocellin

Organizador:

Javier Albornoz

Bibliotecário:

Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Conselho Editorial:

Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos, Universidade Federal de Uberlândia
Prof.^a Dr.^a Amanda Ramalho de Freitas Brito, Universidade Federal da Paraíba
Prof.^a Dr.^a Catarina Castro, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Prof.^a Dr.^a Cláudia Neves, Universidade Aberta de Portugal
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos, Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Dr. Eduardo Eugênio Spers, Universidade de São Paulo
Prof. Dr. Eloi Martins Senhoras, Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Geoffroy Roger Pointer Malpass, Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)
Prof.^a Dr.^a Iara Lúcia Tescarollo Dias, Universidade São Francisco
Prof. Dr. Ivan Amaro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Prof.^a Dr.^a Ivânia Maria Carneiro Vieira, Universidade Federal do Amazonas
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz, University of Miami and Miami Dade College - USA
Prof. Dr. Joaquim Júlio Almeida Júnior, UniFIMES - Centro Universitário de Mineiros
Prof. Dr. Juan Diego Parra Valencia, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín - Colômbia
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof.^a Dr.^a Lívia do Carmo, Universidade Federal de Goiás

Prof.^a Dr.^a Luciane Spanhol Bordignon, Universidade de Passo Fundo
Prof. Dr. Marcos Augusto de Lima Nobre, Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida José de Oliveira, Universidade Federal da Bahia
Prof.^a Dr.^a Mauriceia Silva de Paula Vieira, Universidade Federal de Lavras
Prof.^a Dr.^a Odara Horta Boscolo, Universidade Federal Fluminense
Prof.^a Dr.^a Patrícia Vasconcelos Almeida, Universidade Federal de Lavras
Prof. Dr. Rodrigo Marques de Almeida Guerra, Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. Sergio Bitencourt Araújo Barros, Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Sérgio Luiz do Amaral Moretti, Universidade Federal de Uberlândia
Prof.^a Dr.^a Vanessa Bordin Viera, Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Wilson Noé Garcés Aguilar, Corporación Universitaria Autónoma del Cauca - Colômbia

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
(CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

E79 Estudos Latino-Americanos sobre Música: vol I [recurso eletrônico] /
Organizador Javier Albornoz. – Curitiba, PR: Artemis, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

Edição bilingue

ISBN 978-65-87396-14-9

DOI: 10.37572/EdArt_149100920

1. Música – América Latina – História e crítica. 2. Música e
sociedade. 3. Musicologia. I. Albornoz, Javier.

CDD 780.72

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

APRESENTAÇÃO

The E-book “Estudos Latino-Americanos sobre Música” compiles top-notch research in a rich collection of works that contribute to the study of music from a multicultural approach.

The book focuses on a plurality of themes anchored in academic findings by Latin-American scholars, presented in a didactic and concise language that is accessible to both professors and students.

This series of articles presents the reader with knowledgeable insight that connects music and the modern world through varied methods and perspectives. The articles are organized into two volumes, integrating theory and practice, and encompassing a wide range of topics without losing sight of specificity.

Volume I focuses on the impact of music on society and includes studies on the complex history of music throughout Latin America and beyond, as well as the fascinating genre of electroacoustic music.

Volume II provides thought-provoking studies that focus on the performance of music and the various techniques involved in its creation, along with new ideas in the fields of music education and music therapy.

As a composer and educator, it is always at the forefront of my goals to promote the arts and the study and development of music. It is with great pleasure that I accepted the invitation to organize this book, a composite of works written by my esteemed colleagues.

I hope the reader enjoys its content as much as I did!

O E-book “**Estudos Latino-Americanos sobre Música**” reúne pesquisas de ponta em um rico acervo de obras que contribuem para o estudo da música a partir de uma abordagem multicultural. O livro enfoca uma pluralidade de temas ancorados em descobertas acadêmicas de estudiosos latino-americanos, apresentados em uma linguagem didática e concisa que é acessível a professores e alunos.

Esta série de artigos apresenta ao leitor uma visão bem informada que conecta a música e o mundo moderno por meio de métodos e perspectivas variadas. Os artigos estão organizados em dois volumes, integrando teoria e prática, abrangendo uma ampla gama de tópicos, sem perder de vista a especificidade.

O Volume I enfoca o impacto da música na sociedade e inclui estudos sobre a complexa história da música na América Latina, bem como o fascinante gênero da música eletroacústica.

O Volume II contém estudos instigantes focados na performance e nas várias técnicas envolvidas em sua criação, juntamente com novas idéias nos campos da educação musical e da musicoterapia.

Como compositor e educador, é sempre minha prioridade promover as artes e o estudo e desenvolvimento da música. É com grande satisfação que aceitei o convite para organizar este livro, um conjunto de obras escritas pelos meus estimados colegas.

Espero que o leitor goste de seu conteúdo tanto quanto eu!

Javier Antonio Albornoz

SUMÁRIO

MÚSICA ELETROACÚSTICA

CAPÍTULO 1 1

REVOLT AND AMBIVALENCE: MUSIC, TORTURE AND ABSURDITY IN THE DIGITAL ORATORIO THE REFRIGERATOR

[Paulo C. Chagas](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009201

CAPÍTULO 2 20

AUDIO VOX: CATÁLOGO E GUIA DE ESCUTA DA MÚSICA ELETROVOCAL BRASILEIRA DE 1988 A 2018

[Doriana Mendes](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009202

MÚSICA E SOCIEDADE

CAPÍTULO 3 29

À FLOR DA PELE: PULSAÇÕES DO DESEJO FEMININO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DOS ANOS 1970'

[Adalberto Paranhos](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009203

CAPÍTULO 4 46

“FAZER DAS PEDRAS QUE ATIRAM EM MIM O MEU CASTELO” – UMA ATITUDE MUSICAL DE FERNANDA AOKI NAVARRO AO MACHISMO DOMINANTE.

[Tânia Mello Neiva](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009204

CAPÍTULO 5 54

SMARTPHONES E ESCUTA MUSICAL: COMPANHIA QUE CONDUZ À SOLIDÃO

[Otávio Luis Silva Santos](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009205

CAPÍTULO 6 62

ALGAZARRA ENTRE AMIGOS

[Cleida Lourenço da Silva](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009206

MUSICOLOGIA

CAPÍTULO 7 69

ALMEIDA PRADO: UMA PERSPECTIVA DE ANÁLISE DE TEXTURA E TIMBRE EM TRABALHOS NA UNICAMP

[Maria Lúcia Pascoal](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009207

CAPÍTULO 8	78
CONSIDERAÇÕES SOBRE GOSTO EM A ARTE DO ACOMPANHAMENTO (1756/7), DE FRANCESCO GEMINIANI (1687 – 1762)	
Marcus Held	
DOI 10.37572/EdArt_1491009208	
CAPÍTULO 9	88
A TRAJETÓRIA DA VIOLA E SEU REPERTÓRIO NA RELAÇÃO COM A VOZ ATÉ O PERÍODO CLÁSSICO	
Cindy Folly Faria	
DOI 10.37572/EdArt_1491009209	
CAPÍTULO 10	95
O JAZZ TRANSATLÂNTICO NA AMÉRICA LATINA NA DÉCADA DE 1920: TRAJETÓRIAS E MÚSICOS PIONEIROS NO ATLÂNTICO SUL	
Marília Giller	
DOI 10.37572/EdArt_14910092010	
 ETNOMUSICOLOGIA	
CAPÍTULO 11	109
ARQUEOLOGÍA DEL CHUCU-CHUCU. TENSIONES DISCURSIVAS Y ESTÉTICA MENOR EN TORNO A LA CUMBIA URBANA EN COLOMBIA.	
Juan Diego Parra Valencia	
DOI 10.37572/EdArt_14910092011	
CAPÍTULO 12	122
A MÚSICA EM CAXIAS: UM PROLÍFICO CENTRO MUSICAL NO SERTÃO MARANHENSE	
Daniel Lemos Cerqueira	
DOI 10.37572/EdArt_14910092012	
CAPÍTULO 13	140
O RITMO ALÉM DA REGRA: O CONCEITO DE TIME LINE E RÍTMICA ADITIVA EM GRAMANI	
Bianca Thomaz Ribeiro	
Luiz Henrique Fiaminghi	
DOI 10.37572/EdArt_14910092013	
CAPÍTULO 14	151
ILÉ ÀSÉ ÌYÁ OGUNTÉ: A LITURGIA DO XIRÊ DE IEMANJÁ	
Jefferson José Oliveira Chagas de Souza	
Natália Fernandes da Paixão	
DOI 10.37572/EdArt_14910092014	
CAPÍTULO 15	160
BANDA DE MÚSICA E IDENTIDADE CULTURAL	
Fernando Vieira da Cruz	
DOI 10.37572/EdArt_14910092015	
SOBRE O ORGANIZADOR	172
ÍNDICE REMISSIVO	173

REVOLT AND AMBIVALENCE: MUSIC, TORTURE AND ABSURDITY IN THE DIGITAL ORATORIO THE REFRIGERATOR

Data de submissão: 30/06/2020

Data de aceite: 24/08/2020

Paulo C. Chagas

University of California, Riverside
paulo.chagas@ucr.edu
<https://paulocchagas.com/bio.html>

ABSTRACT: The digital oratorio *The Refrigerator* (2014) is a composition that reflects on my own experience of torture as a 17-year-old political prisoner during the Brazilian military dictatorship. This paper examines the existential and artistic contexts underlying the conception of the piece including the connection to my previous work. The investigation focuses on intermedia composition—electroacoustic music, live-electronics, audiovisual composition—and its relation to the subject of the torture. The paper aims, from a philosophical point of view, to build bridges between a phenomenological experience, the music, and the technology of sound synthesis. *The Refrigerator* expresses the conscious revolt struggling with the ambivalence of the torture and its acceptance as a path of illumination and transcendence. The experience of torture is approached from the perspective of Albert Camus' philosophy of absurdity and the mythical character of Sisyphus, who embraces absurdity through his passion as much as through his suffering.

KEYWORDS: digital oratorio, intermedia, audiovisual composition, torture, absurdity, Camus, Sisyphus.

RESUMO: O oratório digital *A Geladeira* (2014) é uma composição que reflete sobre minha própria experiência de tortura como preso político, aos 17 anos de idade, durante a ditadura militar brasileira. Este artigo examina os contextos existenciais e artísticos subjacentes à concepção da peça, incluindo o vínculo com o meu trabalho anterior. A investigação se concentra na composição intermídia – música eletroacústica, eletrônica em tempo real, composição audiovisual - e sua relação com o tópico da tortura. O artigo visa, do ponto de vista filosófico, construir pontes entre uma experiência fenomenológica, a música e a tecnologia da síntese sonora. *A Geladeira* expressa a revolta consciente que luta contra a ambivalência da tortura e sua aceitação como caminho de iluminação e transcendência. A experiência da tortura é abordada a partir da perspectiva da filosofia do absurdo de Albert Camus e da figura mítica de Sísifo, que abraça o absurdo tanto pela sua paixão quanto pelo seu sofrimento.

PALAVRAS-CHAVES: oratório digital, intermídia, composição audiovisual, tortura, absurdo, Camus, Sísifo.

Introduction

My own experience of torture as a 17-year-old political prisoner during the Brazilian military dictatorship in 1971 is the subject of the digital oratorio *The Refrigerator [A Geladeira]* (2014) for two singers (mezzo-soprano and baritone), instrumental ensemble (violin, viola, cello, piano and percussion), electronic sounds, live-electronics and interactive visual projection. Commissioned by the Centro Cultural São Paulo and the ensemble “Núcleo Hespérides”, the work was premiered on April 8, 2014 as part of an event for the 50th anniversary of the Brazilian military coup of 1964.¹ The “refrigerator” referenced in the work was a cubicle especially designed and equipped for torturing with sound. It was an environment designed for acoustic experience meant to be physically and mentally destructive. Many years later, I described this experience as follows:

I was arrested for collaboration with opposition groups. Arriving in the military prison, I was put in the ‘refrigerator’, a small room, acoustically isolated, and completely dark and cold. Various noises and sounds (hauling oscillators, rumbling generators, distorted radio signals, motorcycles, etc.) shot from loudspeakers, hidden behind the walls. Incessantly, the electronic sounds filled the dark space and overwhelmed my body for three long days. After a [certain] time, I lost consciousness. This auditory and acoustic torture was then a recent development, partially replacing traditional methods of physical coercion that killed thousands in Latin American prisons between the 1960s and 1990s. Such sounds injure the body without leaving any visible trace of damage. The immersive space of the torture cell, soundproofed and deprived of light, resonates in my memory as the perfect environment for experiencing the power of sound embodiment. (Chagas 2008, 120-1).

Being tortured as a political prisoner was an absurd experience. It occurred at a time when I became interested in music and, soon after, I began to study music composition formally. After graduating from the University of São Paulo (1979), I travelled to Europe to pursue a Ph.D. in Musicology with the composer Henry Pousseur in Liège, Belgium and to study electroacoustic music composition at the Music Academy in Cologne, Germany. It seems a paradox that I devoted myself to electronic music, which draws its artistic potential from noise: electroacoustic music has extended the awareness of noise to the whole musical experience. The feeling of absurdity emerges from the ambivalent role of noise as both instrument of political pressure as well as subversive creation. As Attali claims (1985, 6), “noise is the source of purpose and power”. Noise represents disorder and music is a tool used to rationalize noise and exert political pressure in order to consolidate a society. Attali describes musical evolution in terms of the relationship between music and noise. Music controls noise, but at the same time gives birth to other forms of noise that are incorporated in the political economy of music to become music themselves, which,

¹ The video documentation of the first performance of *The Refrigerator* is available at: https://youtu.be/KH_EnKlIttHM (accessed on June 30, 2020).

when established, reveal other forms of noise, and so on. Noise is absurd violence and music is absurd revolt, “a constant confrontation between man and his own obscurity” (Camus 1955, 54). Listening to music is accepting the presence of noise in our lives: it “is listening to all noise, realizing that its appropriation and control is a reflection of power, that it is essentially political” (Attali 1985, 6).

Suffering and violence—and the ambivalent feelings we experience towards these things—have been a constant thematic of my work, especially my audiovisual and multimedia compositions. For example, in *Francis Bacon* (1993), work inspired by the life and work of the British painter Francis Bacon (1909-92), I composed music that acknowledges the feelings of desperation and unhappiness and the role of affliction in his creative expression. The piece is written for three singers (soprano, countertenor and baritone), string quartet, percussion and electronic music and was commissioned by the Theaterhaus Stuttgart for the choreographic theater by Johannes Kresnik and Ismael Ivo.² Another example that addresses the ambivalence toward and fascination with war, power and violence is the techno-opera *RAW* (1999).³ *RAW* has no plot in the traditional sense. The libretto combines excerpts from Ernst Jünger’s autobiographic books describing his experiences as a soldier fighting in World War I, with quotations from the theoretical work “On War” by the Prussian General and philosopher Carl von Clausewitz, and poetic texts on the Yoruba deity Ogun, the African and Afro-American god of iron worshiped as warrior, builder and destructor. The Yoruba is one of the ethnic groups in today’s Nigeria, whose ancestors were deported in large number as slaves to the American continent. Their religious and philosophical traditions are kept alive today in West Africa and Latin America. The opera is written for five singers and a reduced orchestra of three percussions and three keyboards playing live-electronic music inspired by techno and Afro-Brazilian religious music. The work was commissioned by the Opera Bonn.

These two projects and many others devoted to similar subjects laid the groundwork for me to be able to back and make sense of my own experience of torture. It seems that the requisite level of maturity needed to deal with such a sensitive theme had to be gradually acquired. The transition period between the last years living in Germany and the first years relocating to California (2003-5) provided the opportunity to grasp the absurdity of torture from an artistic perspective. The first experiments were made in the international workshop *Interaktionslabor* (www.interaktionslabor.de), conceived and organized by the German choreographer and director Johannes Birringer. It was held in the site of the abandoned coalmine of

2 The audio recording of *Francis Bacon* is available at <https://soundcloud.com/paulocchagas/sets/francis-bacon-1993> (accessed on June 30, 2020). The video of a later version of the choreography “Francis Bacon (Reenactment)” is available at: <https://youtu.be/QY5zsGtjmds> (accessed on June 30, 2020).

3 The video documentation of *RAW* is available at: <https://youtu.be/JkQK1FMP-ts> (accessed on June 30, 2020).

Göttelborg (Saaland) and attracted artists, musicians, dancers and engineers. The works produced in the workshop explored interdisciplinary connections between art, digital technology and the deprived environment of the mine. The site, with its imposing buildings, machines and equipment remaining virtually intact, was a silent witness of the fading industrial landscape and emerging post-industrial society. We felt as strangers living in a sort of exile, “deprived of the memory of a lost home or the hope of a promise land. This divorce between man and his life, the actor and his setting, is properly the feeling of absurdity” (Camus 1955, 6).

In 2004, the second year I attended the Interaktionslabor, I began a collaboration project with Birringer inspired by the novel *Blindness* by the Portuguese author and Nobel Prize winner José Saramago (1997). The book tells the story of a city hit by an unexplained epidemic of blindness afflicting all of its inhabitants with the exception of one woman, who was left with sight in order to help the others to deal with their despair and suffering. The government tried to take control of the epidemic by incarcerating the blind individuals in an asylum that became like a concentration camp. But as the blindness epidemic spread in the outside world and affected the whole population, social life turned into disorder, violence, and chaos. In the deprived landscape of the mine, we found a suitable setting for interpreting Saramago’s novel. The interactive installation *Blind City* (2004) explores the relationship between sound, gesture and movement through the use of sensors for actors and singers representing characters affected by the mysterious blindness. In the following year, the dancer Veronica Endo joined us for the creation of *Canções dos Olhos/Augenlieder* (2005), a work that combines electronic music with a digital video-choreography exploring the sensory deprivation of a woman who suddenly finds herself in an imaginary city where people have become blind and disappeared.⁴ The dancer in the silent landscape of the mine reveals the absurd confrontation of this irrational world with the “wild longing for clarity whose call echoes in the human heart” (Camus 1955, 21).

Blindness, Technology and Interactivity

Saramago’s *Blindness* is an allegory for not being able to see. The novel is the metaphor of the feeling of absurdity that springs from recognizing the irrational fragility and vulnerability of society. As much as we try to control ourselves—and the imperialistic powers try to take hold of world—we become aware that society provides no unlimited guarantee of stability. We live on the verge of collapsing and chaos, under the threat of collective blindness that can quickly lead to barbarity. Having lived through dictatorship and revolution, Saramago fears the obscure forces that free the beast within us, reinforcing selfishness and ignorance, unleashing violence and cruelty.

⁴ *Canções dos Olhos/Augenlieder* is available at: <https://youtu.be/e68oPnEdh4g> (accessed on June 30, 2020).

Reading *Blindness* allowed me to relate it to my personal experience of torture. For 21 years, Brazilians have lived in a state of collective blindness of a brutal military dictatorship and learned to survive the mechanisms of oppression, fear and violence. Yet the Brazilian dictatorship is not an isolated incident in human history, and the blind absurdity is not restricted to the spheres of power and politics. Currently, we experience a dramatic change of our existential feelings driven by technology. The digital machines of information and communication take hold of our body and deterritorialize our cognitive functions, affecting our sensory experience—auditory, visual, spatial, and tactile—and transforming the way we live and relate. Yet we also experience the ambivalent dimension of technology: on the one side, it reveals a new kind freedom based on networking dialog (e.g. social media); on the other side, it presents the potential to reinforce authoritarian tendencies of individual and collective control. This paradox unveils techno-absurdity.

Ambivalence lies at the core of the relation between man and machine, which is framed by the notion of interactivity. The so-called “interactive art” tries to achieve a more “organic” relationship between bodies and digital media in the artistic performance through the use of computers, interfaces and sensors, and even involving the spectator in the work (e.g. interactive installations). However, the interactive forms do not necessarily accomplish the dialog in the creation process. In opposition to the dominant discourse of interactivity, focused on the physicality and materiality of the relationship between body and technology, I have defined interactivity as the “embodiment of the collaborative experience that materializes the creation process in the form of the work itself” (Chagas 2006, 126). This view of interactivity embraces both the set of heterogeneous media and the dynamics of personal relationships involved in the artistic process. Beyond dealing with systems of devices, interactive art has to find a meaning and depth in it, a being-in-the-world that goes beyond technological stunning and illusion. The interactive model of communication should bring about the ethical understanding of the relation of man/machine that critically reflects on the formal structures of power in society.

The digital oratory *Corpo, Carne e Espírito [Body, Flesh and Spirit]* (2008), another collaboration with Johannes Birringer, is an example of the dialogical approach to interactivity in digital art. The work was commissioned by and premiered in the International Festival of Theater FIT in Belo Horizonte, Brazil.⁵ Based on the music I composed in 1993 for the choreographic theater *Francis Bacon*, the vision of the piece is an intermedia translation of Francis Bacon’s paintings. According to Deleuze (2004), they constitute “a zone of indiscernibility or undecidability between man and animal”, where the body appears as mediation between the flesh and the spirit (2004,

5 The video documentation of *Corpo, Carne e Espírito* is available at: <https://youtu.be/Tc77BiRCskw> (5:44 min) and <https://youtu.be/-EWfu5W2XO8> (12:11 min) (accessed on 30 June, 2020).

20). Birringer develops the concept of “choreographic scenarios”: sequences of digital images projected onto three screens hung beside each other on the back of the stage above and behind the performers. The main motive of the visual composition is “soundless” bodies that interact with the music, not as visualization of the music, but as independent and asynchronous objects and events. Birringer explores the spatiality of the image projection by treating the digital triptych as a cinematographic video sculpture, “a kind of orchestral spatialization of images” controlled in real time (Biringner 2009, 245). The music develops an “aesthetic of distortion” that explores extended techniques for the string quartet such as strongly pressing the bow against the string in order to produce noise, or phonetic distortions with the voices by articulating vowels and consonants in an unusual way. The composition operates with figures and their deformations that give birth to abstract forms that turn into *complex zones of indiscernibility*. The deformations contract and extend the figures, activate rhythms, gestures, resonances, and create contrasts as well as contrasts within contrasts (Chagas 2014, 239-47). Music and visual projection are treated as two separated yet integrated levels. *Corpo, Carne e Espírito* constitutes an emblematic example of *intermedia* polyphony, an aesthetic orientation driving my audiovisual composition (see below).

The Refrigerator: Libretto

The composition of *The Refrigerator* (39 min) was accomplished in a very short time—less than two months—in the beginning of 2014. The first step was to write a libretto that was thought to be both a poem to be interpreted by the mezzo-soprano and the baritone, as well as a script for the whole composition. The libretto elaborates a multi-layered narrative offering multiple perspectives for observing my personal experience of torture and the reality of torture more generally. Torture is associated with the darkness of ignorance, with pain and suffering; the “refrigerator” is presented as a torture machine that stands for the logistics of violence and cruelty in society. The piece takes explicit distance from a political interpretation of torture, such as denouncing the torture as a form of oppression and abuse of power, or drawing attention to the torture in the context of the Brazilian military dictatorship. Beyond acknowledging the inhuman and degrading reality of torture, *The Refrigerator* reflects on my evolution as human being and my own path of commitment with human values. More than a political action, the journey emerges as a movement of transcendence, an aspiration of elevation aiming to illuminate darkness and overcome ignorance.

The Refrigerator brings back memories of the torture I suffered—impressions, situations, emotions and feelings—but at the same time invites us to look into the reality of torture that exists in the world outside the refrigerator. Torture is not a

privilege of dictatorships or oppressing regimes, it is not practiced exclusively by abject individuals. The cruelty of torture does not occur only in extreme situations, it is widespread in normal prisons— for example in Brazil—and is also a tool of imperialism, such as the torture practiced by the US military forces and intelligence services against international “terrorists”. Physical torture, psychological torture and other forms of torture were incorporated into “the banality of evil” to use an expression introduced by Hannah Arendt in the context of the Holocaust. Torture is not an isolated act; it is something that exists within us, a universal feature of the human race, which reinforces the limitation of our selfish life. We need a large-scale movement, a transcendent aspiration to transform our consciousness and nature, free ourselves from the darkness of ignorance, inertia, obscurity, confusion and disorder. The barbarity of torture is not the darkness of our origin as vital being, but an intermediate stage of human evolution. The path I propose in *The Refrigerator* is a journey of sacrifice ascending to the transcendence of the ineffable. The eight scenes represent the steps of this journey. Here is an overview of the large formal structure:⁶

- Prolog: Personal Statement
- Scene 1: Introduction: The Darkness of Ignorance
- Scene 2: Electricity: The Machine of Fear
- Scene 3: Noises: Immersion into Chaotic Vibrations
- Scene 4: Cold: The Breath of Death
- Scene 5: Guilt: Witnessing the Torture of a Loved One
- Scene 6: Pain: The Feeling of Finitude
- Scene 7: Forms of Torture: The Invisible Torture
- Scene 8: Peace: Music that Lives Un-Sung

Prolog: Personal Statement and Soundscape

In June 1971, I was seventeen and would turn eighteen in August. They got me at my house while I was sleeping, and I was taken to the Military Police headquarter at the “Barão de Mesquita” street in the neighborhood of “Tijuca”. I was brought there, and put in the refrigerator, which was a new thing. I know it was new because I could smell the fresh paint. It was a very small cubicle, must have been about two meters by two meters or so, dark and soundproofed, with air conditioning, quite cold. I stayed there a long time, which I believe was about three days. The main particularity of this refrigerator is that it had speakers built behind the walls, and there was communication between the captive and the torturers. Then the torturers were outside and they were talking to you and threatening you, they kept making jokes and being grotesque. Then, at a certain moment they began to play sounds, noises. This was in 1971, when the recording technology was something still very much incipient, and we didn’t have the kind of noises that we have today. But there was, for example, one thing I remember well, which was a then common noise of an AM radio receiver when the station was changed —few people today know that, right? In the past you had that kind of noise [*hissing phonemes*] when

6 For a detailed analysis of the structure and the scenes of *The Refrigerator* see Chagas (2016).

you were searching for a station, tuning—so this was one of the main noise, trying to tune in a radio station and not being able to do so and it made this mess. It was a very big noise, which is the noise of the ether, the radio waves that live in the ether. The radio receivers decode these modulations: AM, which is amplitude modulation and FM, which is frequency modulation. So AM makes [*imitating amplitude modulation*], and FM makes [*imitating frequency modulation*]. And this was very loud. Imagine yourself in space that is totally acoustically isolated and being subjected to such radio noises that are extremely loud. In addition there were other noises: motorcycle noise, engine noise, saw noise, and other things that they had there and they were having fun [*laughing*], they were laughing and making these noises. But it was too loud, too loud, loud to the point that you got really hurt. Because being subjected to sounds, to sound vibrations, your whole body might collapse. Not only do you become deaf, but it turns you into a state that affects and transforms your consciousness. So this sound torture was something that was quite sophisticated and few people knew about it. The peculiar thing is that it does not leave the slightest mark. It means, sound is unique in that it invades your body, it gets hold of your body and puts the body in motion, and if you apply noise the movements will be chaotic. You start feeling destroyed physically and psychically.

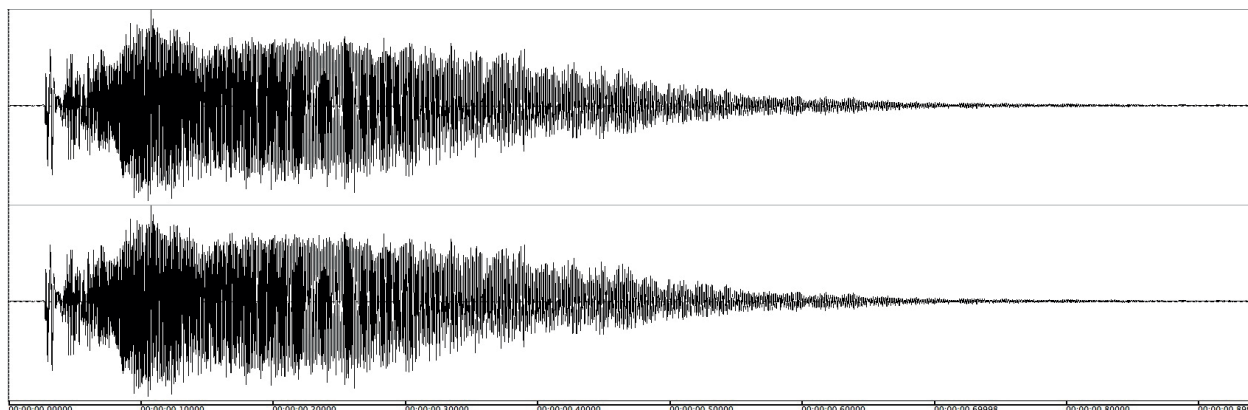
The prolog was not originally conceived for the composition but added afterwards. A couple of days before the premiere, I gave an interview to the web radio of the Cultural Center São Paulo (CCSP). In a very informal conversation with Angela Voicov Rimoli, I talked, among others, about how I was tortured in the refrigerator. The concert curator, Dante Pignarati, decided to play an excerpt of interview as a personal statement before the piece, in order to introduce the subject to the audience. When I heard it for the first time in the dress rehearsal I was very surprised with the result: it was not just a statement, but a kind of soundscape made of my voice and other sounds. The author of this radio composition, Marta de Oliveira Fonterrada, designed a playful narrative evoking the sounds I heard in the cabin of torture, especially the radio tuning sounds that kept resonating in my memory. Radio is the sound of electromagnetic energy transformed into acoustic energy, which, as Kahn (2013, 1) says, “was heard before it was invented”. The turbulence of electromagnetic waves, captured by the analog radio receptors and heard as disturbance noise, was part of the radio listening culture. Digital technology has almost eliminated the radio noise as it has also suppressed the noise of vinyl records. The scratching and other noises of old records reappeared as material for loops and rhythms in the DJ-culture of sampling and remix. But radio noise has virtually disappeared from the contemporary soundscape. In the torture sessions inside the refrigerator, the analog radio receiver turned into an instrument of torture; by manipulating the tuning button, the torturer produced noise not just to be heard but also to inflict pain and suffering. The concept of soundscape introduced by Murray Shafer (1994) accounts for the ethical implication of the relationship between man and the acoustic environment. From the point of view of soundscape studies, the refrigerator can be viewed as an absurd soundscape designed to create a disruptive connection between man and sound in order to make the individual vulnerable.

The radio piece of the prolog is a playful commentary of my statement aiming to provide clues for understanding the piece. From a cybernetic point of view, it can be analyzed as an “observation of second order”, an observation that observes the narrative of my personal experience of torture. The sounds added to the speech regard what the observer is saying.⁷ The radio piece provides stereotypes or redundant sounds that reinforce the linguistic message, as in the case of the sounds of amplitude modulation and frequency modulation for illustrating the radio tuning noise. Sometimes, however, the soundtrack creates its own meanings, commenting or opposing the linguistic message. The radio soundscape observes the personal experience of torture and at the same time, prepares the listener to dive into the immersive audiovisual environment of *The Refrigerator*.

Electroacoustic Music: Gunshot Degradation

After the prologue, the digital oratorio begins with an acousmatic piece (5 min) made of a single material, the sound of a gunshot, or the detonation of a bullet. It is an explosive sound with a length of approximately 900 ms (milliseconds). Like a percussive sound, it has a very short attack, a fast decay, a sustaining segment and a long release starting at 600 ms that gradually fades out into silence. The sound envelope evokes the shape of an arrow tip (see Fig. 1). Just as with an arrow, the bullet of a gun is an object with a blunt tip that enters the body in order to cause damage or destruction. The gunshot sound has a strong symbolic character; it is actually a cliché. We are used to hearing (and seeing) a variety of guns in war movies, westerns, thrillers and video games. The detonation of a revolver also belongs to the aesthetics of electronic music. It is part of a family of explosive and penetrating sounds, distortions and overdrive effects, obsessive rhythms, and other sonic representations of violence in the audiovisual media culture.

Figure 1: Visual representation of the gunshot sound



The electroacoustic composition develops temporal expansions— *time stretching*—of the gunshot sound. This technique is an application of the Fast Fourier

7 For an application of the concepts of observation of first order and observation of second order in the system of art, see Luhmann (1997; 2000).

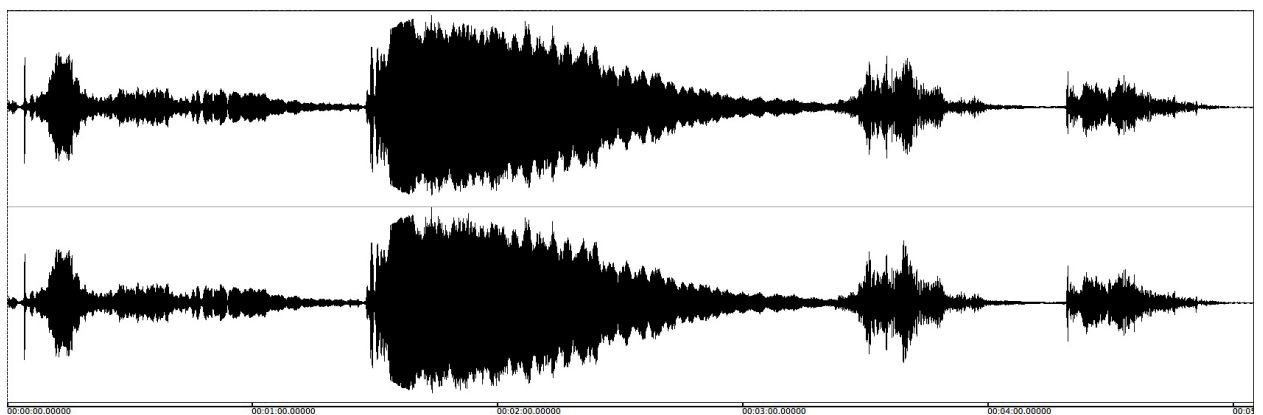
Transformation (FFT), an algorithm that describes any sound as a system of periodic vibrations defined as multiples of a fundamental frequency. The *Discrete Fourier Transformation* (DFT) is a digital implementation of the FFT algorithm. Digital sounds may be transformed by means of DFT in either the time domain or frequency domain. It is a process of analysis and synthesis, in which the sound is broken down into a sequence of sinusoidal periodic signals and later reassembled. It allows changing the duration of the sound while maintaining the relations of frequency and amplitude of its partials that determine the spectrum. The quality of the time stretching depends on the parameters of analysis and synthesis such as the FFT window size that determines the fundamental frequency of the spectrum. A typical window size consists on 4096 samples, which in a sampling rate of 44.1 kHz allows a fundamental frequency of 53 Hz.

In this specific case, the FFT algorithm was used in an unconventional, ‘subversive’ manner: I sought to obtain a sound of low quality. The goal was to *degrade* the gunshot sound. For this purpose, I use very small FFT windows for the time stretching algorithm—such as 128 and 64 samples allowing fundamental frequencies of 1772 Hz and 3445 Hz respectively—so that the analysis eliminated the low frequencies and the synthesis processed the higher register of the spectrum, producing a variety of digital artifacts that significantly changed the gunshot timbre. The result was a distorted and degraded sound, which is thought of as a metaphor for the torture, a sonic representation of humiliation and dishonor of human dignity driven by the practice of torture. The gunshot remains a symbol of violence and destruction of the human being, which is accomplished by a single movement, the gesture of pulling the trigger. However, from a spectral point of view, the sound of the gunshot has the quality of the noise, which is a “rich” sound consisting of all virtual frequencies of the audible spectrum. But the time stretching accomplished with small window sizes changed the quality of the timbre and destroyed the virtual richness of the noise. The sound of the bullet coming out of the barrel of the revolver lost its imposing quality of firearm; it was depraved, perverted and corrupted. The gunshot noise was stripped of its “dignity”; the explosive and percussive quality of its attack and the richness of its noisy spectrum were lost; it remained a residue of sinusoidal waves, a monotone and amorphous vibration sounding like a banal background noise.

The temporal expansions of the gunshot sound also evoke the noise of the analog radio receiver tuning a station. As mentioned above, the radio disturbance became the symbol of the sound torture I suffered inside the refrigerator. The electronic music thus anticipates a leitmotif of the digital oratory: the “station that is never tuned” (see libretto). Moreover, the electronic monotony provokes a psychoacoustic irritation due to preponderance of high frequencies and repetition. Torture, as a gradual corruption of the physical and moral integrity of the human being, is a repetitive process.

Figure 2 shows the different segments of the acousmatic composition: the first temporal expansion of the gunshot has a low amplitude and a short duration, 1:28 “(0”–1:28”); the second time-expansion, is much more louder and longer, 2:50”(1:28”–4:18”); finally, the third expansion is shorter and softer, 47” (4:18”– 5:05”); we hear it as a moaning sound, evoking a fading voice. The predominance of high frequencies hurts the ears and causes monotony; the repetition of the same type of sound is irritating and painful, especially because the second expansion has a long decay and doesn’t introduce any novelty. The sense of boredom and discomfort are intentional. The electroacoustic music immerses the listener in an unpleasant acoustic environment evoking the noise of the torture chamber; one should feel annoyed and injured listening to it.

Figure 2: Visual representation of the electronic music



Intermedia Composition: Live-Electronics and Visual Projection

The oratory is a hybrid genre combining vocal and instrumental music. Though it is not a genuine theatrical genre like opera, it has a scenic dimension resulting from the live performance of singers and instrumentalists. Bach’s oratorios and passions, for example, are stage interpretations of the stories of the Bible; the performance of soloists, choir and orchestra evokes visual representations of Christianity strongly influenced by Baroque painting. The digital oratory is a contemporary genre that extends the hybrid principle of oratory to the digital media. It is thus an *intermedia* form. The concept of *intermedia* arises from the extension of polyphony to other domains of perception and experience. While polyphony articulates plurality and identity within the acoustic media—vocal and instrumental, “intermedia composition explores artistic connections between different media such as sound, image, speech, movement, gesture, and space while interacting with technical and media apparatuses” (Chagas 2014, 211). Intermedia art is also linked with the concepts of *plurality and heterogeneity*. Guattari proposes a polyphonic analysis of subjectivity on the basis of the “ethic-aesthetic paradigm”, which emphasizes the relations of *alterity* between individual and collective units and offers an alternative to scientific and philosophical

models. Guattari's *polyphonic subjectivity* embraces the idea that subjectivity is not restricted to human consciousness, but is at the crossroads of "heterogeneous machinic universes" framing the interaction between human beings and technology. In Guattari's terms, subjectivity shifts from the human consciousness to the "machinic assemblages" of contemporary society.⁸

The foundation of the *The Refrigerator* is the music written on the basis of the libretto for the two soloists (mezzo-soprano and baritone) and the instrumental ensemble (violin, viola, cello, piano and percussion). The live-electronics and visual projection create additional layers of intermedia composition. In opposition to the vocal and instrumental music, which is determined by a notated, "fixed" score, the live-electronics and visual projection execute computer algorithms programmed with Max software (www.cycling74.com), which introduces layers of randomness in the work. The random processes of the intermedia composition are manually controlled by an "interpreter" that manipulates an interface (Behringer BCF2000) for changing the parameters of the electronic music and visual projection. The interpreter of the intermedia composition acts like an improviser and plays a decisive role in the performance. *The Refrigerator* articulates thus the opposition between the determination of the vocal/instrumental "score" and the indeterminacy of the intermedia (sound/image) "program". This opposition is a space of *freedom* that makes each performance of the work unique and differentiated.

The material of the electronic music consists of sound impulses. The impulse is basically a noise with a very short duration, a condensation of acoustic energy with a broad spectrum of frequencies. The Max patch program uses a single impulse processed through a feedback-loop circuit consisting of five delays, which generates rhythmic and granular sound structures. The rhythm and texture of these structures depends on the individual frequencies of the delays. For example, applying a frequency of 1000 ms (milliseconds) to all five delays results in a pulsing and regular rhythm beating with the rate of 1 s (second); a frequency of less than 20 ms applied to all five delays generates a continuous sound, perceived as a timbre. By applying different frequencies for each of the five delays, we obtain an irregular rhythm or a colorful timbre depending on the values of the frequencies. The feedback-loop circuit can generate an infinite variety of rhythms and timbres, from which only few were used.

After the feedback-loop of delays, the impulses are further processed by resonance filters that transform the noises in pitched sounds ("notes"). Each of the five delays is connected to a different filter, resulting in a sequence of five different pitches. The sequences of impulses acquire thus a harmony quality that depends on the speed of the individual delays; they can be perceived either as arpeggios or as chords. Finally, after being processed by delays and filters, the impulses are

8 For an account of "machinic heterogenesis" and "machinic assemblage" see Guattari (1992; 1993); see also my article "Polyphony and Technology in Interdisciplinary Composition" (Chagas 2007).

modulated by oscillators that change the sampling rate of the digital signal. Reducing the bandwidth of the impulses—a process known as *downsampling*—affects the quality of the impulses: they turn into distorted and degenerated sounds. The idea of “degradation”, associated with torture, is projected into the core of digital signal processing. The sampling rate determines the quality of the sound; downsampling a digital signal generates a “low quality” creating connotations such as “crude” and “inferior”. This depreciation translates the idea of torture as devaluation and corruption of human dignity. The performer of the live-electronics manipulates the faders and interface buttons of the interface (Behringer BCF2000) to adjust mix between the “normal” sounds (delay + filter) and the “degraded” sounds (downsampling).

The material of the visual projection contains low quality images of prison, torture and people taken from the internet, which have a “negative” connotation. The pictures of people are original high quality photos taken by Paula Sachetta, which have a “positive” connotation. The pictures were assembled thematically into three different videos, whereby each photo represents a frame of the video: the first video has 48 images of prison, the second 26 images of torture, and the third 59 images of people. In the visual composition, the pictures (frames) of each video are randomly selected and processed by three types of digital effects: (1) *rotations* in the vertical and horizontal axes that create fluid textures in constant motion; (2) *pixelations* that create granular textures by changing the size of the individual pixels; and (3) *zoom* movements that create pulsating rhythmic and textures. The Max patch uses a single image to generate three simultaneous and independent effects, so that the visual composition is conceived as a triptych with three different transformations of the same material.

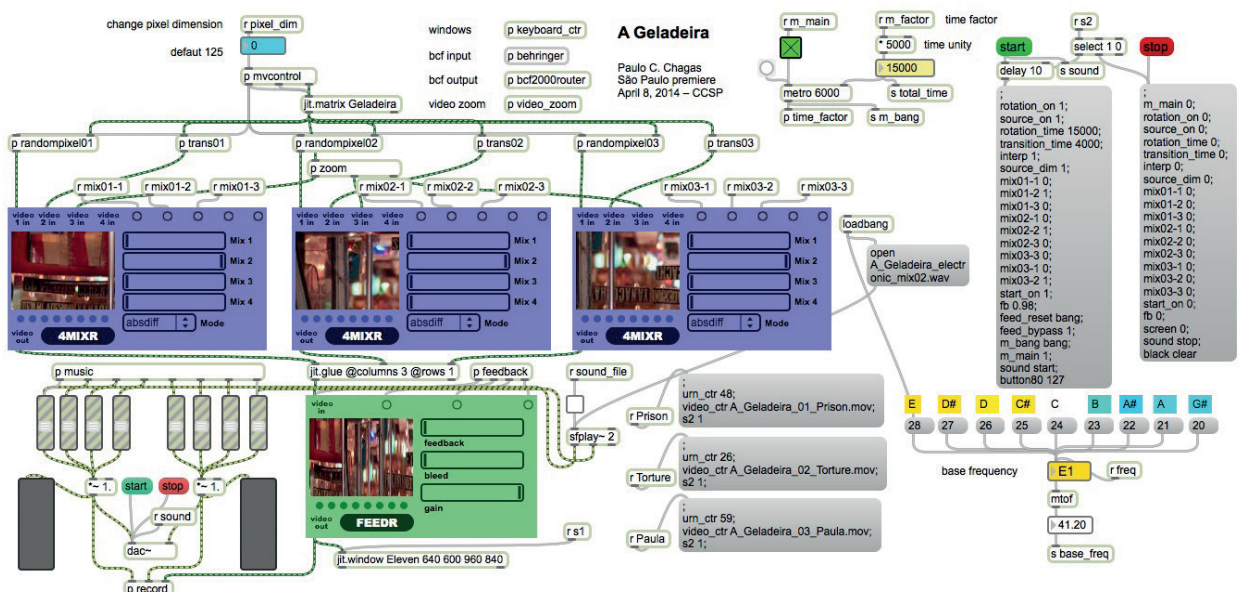
The concept of a visual triptych is inspired by *Corpo, Carne e Espírito* (see above). Ideally, the images are to be projected on three screens hanging in the back of the stage behind and above the singers and musicians. However, for the premiere of *The Refrigerator*, there was only one screen available, so the three images were combined into one single image with three columns and projected in one screen. As for the live-electronics, the “interpreter” controls the visual projection operating the Behringer BCF2000, and has the choice between the three videos, mixing the different effects and modifying the parameters of the effects of pixelation and zoom. The visual composition oscillates between the categories of concrete and abstract. Within the category of the concrete are the perceived motifs of the pictures of prison, torture and people such as objects, bodies, faces and places. Within the category of the abstract are digital processes that alienate the motives of prison, torture and people. Abstract elements such as forms, colors, movements and pulses predominate the visual composition, while the concrete elements emerge as flashes of motives. The sequence of the three videos in the digital oratorio—first the video with pictures of prison, second the video with pictures of torture, and finally

the video with pictures of people—supports the path of elevation: it emerges from ignorance, darkness and suffering symbolized by prison and torture and moves into transcendence, enlightenment and happiness symbolized by human beings.

The Max patch provides a kind of “macro-pulse” for synchronizing the electronic music with the visual projection. The pulse consists of 8 different durations ranging from 5 to 40 s that are randomly permuted in the course of the piece. With each new pulse, the patch modifies the parameters of the electronic music and selects a new image to be processed by the visual effects. In addition, the Max patch provides another tool for synchronizing sound and image, inversely correlating the amplitude of the audio signal to the feedback effect of the three images combined in three columns: whereas the amplitude of the audio signal decreases the visual feedback increases, so that the absence of audio signal—silence—corresponds to the maximum feedback—white image. The effect depends on the duration of the pulse: after the attack the sound decays proportionally to the duration and eventually fades out while the colors and shapes become blurred and lose their definition until the image eventually turns into white color. With short durations the effect may be almost imperceptible. Indeed, this correlation amplitude/feedback emphasizes the multimodal perception of auditory and visual stimuli, which is a significant principle of intermedia composition.

Figure 3 shows the screenshot of the main window of the Max patch used for the intermedia composition. Each of the three objects named “4MIXR”, mixes the three different visual effects (rotation, pixelation and zoom_factor); the object named “FEEDR” processes the feedback of the three images combined. The electronic music is programmed inside the sub-patch “music” (left bottom), which is not displayed. In truth, the main window provides a very limited insight on the programming features of the patch.

Figure 3: Main window of the Max patch of *The Refrigerator*.



The Myth of Sisyphus

Camus' classic definition of the absurd in the *Myth of Sisyphus* is that which is born of the "confrontation between the human need and the unreasonable silence of the world" (1955, 28). In Camus' philosophy, absurdity is a conflict that emerges from the relationship between humanity and the world, from the "impossibility of constituting the world as a unity" (1955, 9). The nostalgia for unity and the absolute, he claims, is "the essential impulse of the human drama" (1955, 17). The absurd is "that divorce between the mind that desires and the world that disappoints, my nostalgia for unity, this fragmented universe and the contradiction that binds them together" (1955, 50). Camus criticizes the existential attitude of philosophers such as Chestov, Jasper Kiekergaard and Husserl who, recognizing the world's lack of meaning, tries to find a meaning and depth in it. It is impossible to know if the world has a meaning that transcends it, and it is impossible to reduce the world to a rational and reasonable principle: "Living is keeping the absurd alive" (1955, 54).

From the consciousness of the absurd, Camus draws three lessons for life: *revolt*, *freedom*, and *passion*. The *revolt* is a "perpetual confrontation between man and his own obscurity" (1955, 54), the insistence of an impossible transparency that questions the world at every instant. Camus frames the question of *freedom* in the realm of the individual experience. He criticizes the link between freedom and God as he denies the idea of eternal freedom and the belief of any life after death. In opposition, the absurd celebrates the freedom of action and increases man's availability to live fully in the present. The absurd freedom is an inner freedom, resulting from the attitude of acceptance that means to see and feel what is happening in the present moment and accept things just as they are. One has to give up certainty and be indifferent to everything except the "pure flame of life"—no illusion, no hope, no future and no consolation:

The absurd man thus catches sight of a burning and frigid, transparent and limited universe in which nothing is possible but everything is given, and beyond which all is collapse and nothingness. He can then decide to accept such a universe and draw from it his strength, his refuse to hope, and the unyielding evidence of a life without consolation (1955, 60).

Accepting the absurd means that one lives in a perpetual opposition between the conscious revolt and the darkness in which it struggles. Man's individual freedom is what life has given to him, it is life's destiny: "what counts is not the best living but the most living" (1955, 61). Man has to plunge into the dark, impenetrable night while remaining lucid and perhaps it will arise "that white and virginal brightness which outlines every object in the light of the intelligence" (1955, 65). The absurd world requires not a logical, but an emotional understanding of the world driven by *passion*.

For Camus, Sisyphus is the absurd hero, the mythical character who embraces absurdity through his passion as much as through his suffering. The gods condemned Sisyphus “to ceaselessly rolling a rock to the top of a mountain, whence the stone would fall back of its own weight” (1955, 119). He was punished for daring to scorn the gods, challenging death and for his passion for life. According to Camus, Sisyphus’ fate, his futile and hopeless labor, is not different from today’s workers who work every day of their lives doing the same tasks. Sisyphus, the “proletarian of the gods, powerless and rebellious” (1955, 121), symbolizes the attitude of conscious revolt: “he knows the whole extent of his wretched condition” but, instead of despair, he accomplishes his job with joy. Camus concludes: “One must imagine Sisyphus happy” (1955, 123). Happiness and the absurd are inseparable: the absurd man’s life, when he contemplates his affliction, is fulfilled by a silent joy.

Thinking of Sisyphus as a happy man, according to the philosopher Sage (2002), reiterates the notion that happiness is a matter of self-realization. The person who embraces the absurd attains self-acceptance as it resolves the paradox of the convergence between the sense of alienation and the aspiration of unity: “The individual who lives the absurd realizes human existence to the full, and is therefore happy” (2002, 2). Camus’ absurd rebellion, for Bower (2014), should not be understood as a rational concept but as practical, psychological and emotional disposition to resist against loss and violence. Yet, the absurd has an ambivalent potential in its refusal to affront violence and its desire for innocence, which, Bowen critically argues, undermines the ability to make loss meaningful. Declaring that the world is absurd perpetuates “a condition in which meaningful assimilation of loss is sacrificed for the sake of an innocence that the absurdist fears losing even more” (2014, 19).

Conclusion

The digital oratorio *The Refrigerator* recalls a series of tensions and dilemmas of my own life. My experience in adolescence was marked by the political activism fighting the authoritarian and oppressive regime of the Brazilian military dictatorship. In my high school days in Rio de Janeiro, I developed an intense political activity, participating in protests, demonstrations and actions organized by Marxist movements advocating ideas of socialist revolution and supporting the armed struggle against the dictatorial regime. Repression and torture reached their heights in Brazil in the beginning of the 1970s, when a growing number of activists were arrested. Hundreds of people were killed or disappeared by actions of the military repressive apparatus. Torture was a common practice and many political prisoners died or were badly injured because of the brutal practices of torture. Facing international pressure, the regime introduced “clean” torture methods that leave no marks, such as the ‘refrigerator’. Being

tortured inside the refrigerator in 1971 was a frightening and terrifying experience, though not so destructive of human life as other torture techniques. The torture has impacted my life in the sense that it brought me into a whole new sphere of existence. The refrigerator didn't destroy me, though it may have claimed from me the nostalgia for innocence from the adolescent feelings of revolt.

An amazing excitement and energy propelling these feelings came from the cultural changes of the 1960s and its demands for greater individual freedom. The revolt provided unique perspectives for exploring new horizons in society and the passion for visual arts, cinema, and literature. It sparked a creative potential that seemed inexhaustible. Aside from political activism, I was particularly interested in drawing, painting and sculpture. I considered studying design or architecture initially, but wound up on a different path. At the time when I was put inside the refrigerator and absurdly tortured with noise, I had already been listening to Brazilian and international pop music—Beatles, Rolling Stones, Pink Floyd, and others—and was learning to play guitar. Very soon, music became a focus of my existential revolt. In 1972, I moved with my family from Rio de Janeiro to Londrina—my father found a new job in the industry of pesticides and fertilizers—and I found myself learning basic music skills and practicing with piano books for beginners. Despite being 19-years-old, I went to the local conservatory daily to take piano lessons together with the much younger children. In the following year, I moved to São Paulo to study music composition at the University of São Paulo. The rest of the story is contained in my résumé.

Looking back on the journey, it seems that music composition has become increasingly a channel to express the existential feelings of revolt, giving it a voice—a sound—that could convey the full acceptance of the inner struggle. The revolt, as Camus says, is a coherent attitude with which to accept the absurd. No matter what one chooses for his life, one has to confront himself with his own obscurity while seeking an impossible transparency. One has to find balance in the opposition between the “conscious revolt and the darkness in which it struggles” (1955, 61). The revolt “challenges the world anew every second” and “extends awareness to the whole of experience.” But revolt “is not an aspiration, for it is devoid of hope” (1955, 54). In other words, we do what we have to do but we cannot expect to be rewarded for our efforts. The revolt is a constant solitary effort charged with extreme tension of conflicting desires. It is a mature and creative response to embrace the absurd, resist the desire of unity, and accept the tragic ambivalence, for which “Sisyphus straining, fully alive, and happy” (Aronson 2012, 19) is the suitable image. At this point of my life, after living in many different countries and cultures, it has become clear that absurdity is both an existential attitude for accepting loss, and a way to avoid melancholy.

The Refrigerator expresses the conscious revolt struggling within the darkness of torture: it is both the conscious revolt of what this particular fate represents in my life and the acceptance of torture as a path to illumination and transcendence. The digital oratorio makes the sound of torture reverberate through the polyphony of voices, instruments, electroacoustic music and live-electronics and the audiovisual forms of intermedia. It offers a multilayered, heterogenic perspective to enlighten the experience of torture against a background of darkness and silence. It introduces turbulent noise—disturbance from both sound and image—for channeling the qualities of oppression, violence and suffering attached to the reality of torture. The piece traces the contours of the invisible torture inside and outside the refrigerator. It makes torture meaningful while rendering it meaningless. It exposes the tensions emerging from my particular experience of torture and the ambivalent character of torture as a whole: the tortured and torturers are “neither victims nor executioners”⁹ The composition of *The Refrigerator* occurred in a time of losses caused by illness and death of close family members. Living with loss means giving loss a meaning in reality. But we should not let loss turn into melancholy or take refuge in the narcissistic self. The absurd revolt accepts the tensions of the self and allows us to give up one’s attachments to self-boundaries. It urges us to give up nostalgia for unity and narcissistic identification with the self. We must acknowledge that the experience is beyond one’s comprehension and surrender the desire to understand the world and ourselves.

REFERENCES

Aronson, Ronald. 2017. “Albert Camus”. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta. <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2012/entries/camus/>> (accessed on June 30, 2020).

Attali, Jacques. 1985. *Noise: The Political Economy of Music*. Translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Birringer, Johannes. 2009. “*Corpo, Carne e Espírito: Musical Visuality of the Body.*” In *Blood, Sweat & Theory: Research through Practice in Performance*, edited by John Freeman, 240-61. Faringdon: Libri Publishing.

Bowker, Matthew H. 2014. *Rethinking the Politics of Absurdity: Albert Camus, Postmodernity, and the Survival of Innocence*. New York: Routledge.

Camus, Albert. 1996 [1942]. *Le Mythe de Sisyphe: Essai sur l’Absurde*. Paris: Gallimard

Camus, Albert. 1955. *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. Translated by J. O’Brien. New York: Vintage.

Chagas, Paulo C. 2006. “The Blindness Paradigm: The Visibility and Invisibility of the Body”. *Contemporary Review*, 25:1/2, 119-30.

9 *Neither Victims nor Executioners* [*Ni víctimas, ni bourreaux*), was a series of essays by Camus published in *Combat*, the newspaper of the French Resistance, in 1946. As an intellectual and journalist, Camus fought for justice and human dignity

- Chagas, Paulo C. 2007. "Polyphony and Technology in Interdisciplinary Composition." *Proceedings of the 11th Brazilian Symposium on Computer Music*, 47-58. São Paulo: IME/ECA.
- Chagas, Paulo C. 2014. *Unsayable Music: Six Reflections on Musical Semiotics, Electroacoustic and Digital Music*. Leuven: University of Leuven Press.
- Chagas, Paulo C. 2016. "Observar o inobservável: Música e tortura no oratório digital A Geladeira." In *Com som. Sem som ... Liberdades políticas, liberdades poéticas*, edited by Heloísa Duarte Valente e Simone Luci Pereira, 251-81. São Paulo: Letra e Voz.
- Deleuze, Gilles. 2004. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Translated by Daniel W. Smith. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Guattari, Félix. 1992. *Chaosmose*. Paris: Galilée.
- Guattari, Félix. 1993. "Machinic Heterogenesis." In *Rethinking Technologies*, edited by V. A. Conley, 13-17. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kahn, Douglas. 2013. *Earth Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts*. Berkeley: University of California Press.
- Luhmann, Niklas. 1997. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas. 2000. *Art as Social System*. Translated by Eva M. Knodt. Stanford, CA: Stanford University Press. [English translation of Luhmann 1997]
- Sagi, Avi. 2002. *Albert Camus and the Philosophy of the Absurd*. Translated by B. Stein. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Saramago, José. 1997. *Blindness*. Translated by G. Pontiero. San Diego, CA: Harcourt.
- Schafer, Murray. 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: International Distribution Corp.

AUDIO VOX: CATÁLOGO E GUIA DE ESCUTA DA MÚSICA ELETROVOCAL BRASILEIRA DE 1988 A 2018

Data de submissão: 06/07/2020

Data de aceite: 24/08/2020

Doriana Mendes

Universidade Federal do Estado do

Rio de Janeiro-UNIRIO

Rio de Janeiro - RJ

<http://lattes.cnpq.br/9430461924452717>

<https://orcid.org/0000-0002-5107-9156>

RESUMO: Audio Vox trata-se de um projeto de pesquisa que pretende catalogar e investigar a produção do gênero eletroacústica mista para voz e eletrônica na Música Brasileira nos últimos trinta anos (1988-2018). Objetiva identificar a estética sonoro-musical dos compositores através de um guia de escuta incluído no catálogo contendo análise dessas tendências. Busca-se ampliar o conceito de música eletrovocal (Bosma; Young; Mendes) e avançar sobre a discussão de propostas de uma nova escuta (Schaeffer; Horvath; Causton; Wishart; Oliveira; El Haouli; Ruviaro & Segnini).

PALAVRAS-CHAVE: Eletroacústica mista para voz e eletrônica; Música eletrovocal; Catálogo de obras; Guia de escuta; Música brasileira contemporânea.

AUDIO VOX: CATALOG AND LISTENING GUIDE OF ELECTROVOCAL BRAZILIAN MUSIC FROM 1988 TO 2018

ABSTRACT: Audio Vox is a research project that aims to catalogue and investigate the production of mixed electroacoustic genre for voice and electronics in Brazilian Music in the last thirty years (1988-2018). Its main purpose is to identify the variety of musical aesthetics of diverse composers indexing their sonic output through a listening guide that will be included in an analytic catalog of their tendencies. This research seeks to expand the electrovocal music's concept (Bosma; Young; Mendes) in order to understand, advance and propose new perspectives for the listening of such genre (Schaeffer; Horvath; Causton; Wishart; Oliveira; El Haouli; Ruviaro & Segnini).

KEYWORDS: Mixed Electroacoustic genre for voice and electronics; Electrovoal music; Works catalog; Listening guide; Contemporary brazilian music.

“conhecer hoje a música de seu tempo, para não ter que reconhecê-la como música do passado”
(NEVES, 2008, pág.336)

1 . INTRODUÇÃO

O contexto de surgimento do gênero música eletroacústica data da segunda metade do século XX, a partir de 1950, no ocidente, mais precisamente em países como a França, Itália e Alemanha quando compositores como Pierre Schaeffer (1910-1995), Luciano Berio (1925-2003) e Karlheinz Stockhausen (1928-2007), entre outros –incentivados pelos estúdios de gravação das rádios em seus respectivos países –puderam ter acesso a equipamentos de amplificação e registro de áudio de última geração, favorecendo as pesquisas com a então incipiente música eletrônica e as experimentações em torno da gravação de sons da natureza e da voz humana. No período estabeleceram-se duas vertentes: a *musique concrète* de Schaeffer nos estúdios da *Office de Radiodiffusion et Télévision Française* (ORTF) em Paris e a *elektronische musik* de Stockhausen, nos estúdios da *Westdeutscher Rundfunk* (WDR) em Cologne, na Alemanha. A distinção entre essas orientações marca a pesquisa de Schaeffer pela captura de sons da natureza e de objetos e sua posterior transformação em estúdio, e a busca de Stockhausen em criar/fabricar sons eletronicamente com os recursos tecnológicos propiciados pelos equipamentos da época. Entretanto, Stockhausen também trabalhou com vozes humanas sendo *Gesang der Jüngling* (1955-56), –que teve como material sonoro a voz do adolescente de doze anos Josef Protschka– sua icônica obra do gênero nesses primórdios. Mas tratava-se de música eletroacústica acusmática para ser ouvida numa sala em que alto-falantes, dispostos de forma quadrafônica ou octofônica, eram usados como ferramentas pelos compositores para a difusão da obra no espaço da sala de concerto. São obras para serem ouvidas pelo público de forma acusmática (sem a referência de onde provêm esses sons), pois não contam com intérpretes ao vivo, exceto, se considerarmos a performance do compositor (a qual implica na escolha dos sons que circularão pelos alto-falantes: quando, como e com que intensidade) ao difundir espacialmente sua obra no local do concerto.

O gênero eletroacústica mista contempla as obras que combinam intérpretes ao vivo e suporte eletrônico ou, como denominado no início, o *tape*, que significava a montagem (artesanal) de trechos de material gravado e emendado, de acordo com as escolhas do compositor. No passado (século XX), as emendas eram feitas de segmentos da fita magnética, previamente selecionadas pelo autor e retiradas do gravador de rolo. A primeira aplicação da fita magnética foi o registro de áudio, razão pela qual ela foi inventada por Fritz Pfeumer em 1928, na Alemanha. Schaeffer e Pierre Henry (1927-2017), a partir de 1948, com a tecnologia encontrada na *Radio Diffusion et Télévision Française*, produziram *tape collages* –procedimento análogo ao existente nas artes plásticas– com a montagem de sons previamente gravados: a chamada *musique concrète*.

Uma das particularidades do gênero eletroacústica mista é a existência de partitura composta para o intérprete –instrumentista ou cantor– contendo “as deixas” da parte eletroacústica. Cabe ao performer reconhecer e conhecer de forma absoluta os sons que integram o suporte eletrônico para que a música seja o resultado das sonoridades de ambas as fontes: eletrônica e intérprete solista (ou vários). Na reflexão de Andrade (2013): “a responsabilidade de manter junto o ensemble, dependerá de sua capacidade de acoplamento com o material eletroacústico a partir de uma posição integradora e não de subordinação” (ANDRADE, 2013, pág.61). De fato, esta é uma das fundamentais características da música eletroacústica mista a exigência de que o intérprete conheça integralmente e de memória cada gesto sonoro do *tape*. A esta característica soma-se a necessidade de uma nova escuta. Um ouvido capaz de absorver uma nova estética musical, que propõe uma nova organização de sons, a formular uma nova sintaxe musical com a finalidade de compor o discurso sonoro da obra juntamente com a parte do instrumento e/ou voz. Ao intérprete é requerido, nessa nova escuta, a capacidade de perceber a dimensão espectral e temporal da obra.

Em 1952, em Bonn, na Alemanha, Bruno Maderna compõe *Musica su Due Dimensioni*, obra para flauta, pratos e fita magnética, marcando o nascimento do gênero. No Brasil a expressão dessa nova música que combina intérpretes ao vivo e suporte eletrônico (o *tape*) surge, segundo Neves (2008), na década de 1970, a partir das experimentações por exemplo de Jorge Antunes, do grupo de compositores de Brasília e que teve, através de bolsa de estudos, oportunidade de estudar em Buenos Aires (Instituto Torcuato di Tella), em Utrecht (Instituto de Sonologia) e em Paris (como estagiário do Grupo de Pesquisas Musicais da ORTF) ao cursar seu doutorado em Paris VIII. O próprio compositor narra a criação de *Source*, composta no Brasil, no período entre 1974-1979, em que Antunes retorna ao país:

Minhas obras sinfônicas passaram a adquirir sonoridade que se assemelha à da música eletrônica. É a época da defesa da tese de doutorado “Son nouveau, nouvelle notation”, na Sorbonne, Université de Paris VIII. Novas técnicas de utilização dos instrumentos tradicionais da orquestra fizeram com que minha música soasse como se fosse eletrônica, sem o uso da eletrônica. Então, para ilustrar essa fase eu proponho que a gente ouça uma peça feita com o GEMUNB: *Source*. É uma peça para viola, violoncelo, flauta, voz de contralto, piano e instrumentos transformados com microfones de contato e microfones aéreos, que captam os sons e os levam ao sintetizador analógico EMS Synthi A, que eu havia trazido de Londres. (ANTUNES, 2002)

Neves (2008) descreve a ocasião de performance da obra:

Na mesma linha de revisão de conceitos, situa-se a obra *Source* para voz, flauta, viola, violoncelo, piano, sintetizador e fita magnética (experiência de **live electronic music**), que foi apresentada no saguão do Teatro Municipal de São Paulo, para fugir do espaço musical tradicional, no intervalo de uma das apresentações do Grupo de Experimentação Musical da Universidade de Brasília, dirigido pelo próprio Antunes (NEVES, 2008, pág.281)

Estamos firmes no propósito de realização desta pesquisa que nos revelará um material importante e precioso de obras brasileiras do gênero eletroacústica mista — especificamente a música eletrovocal —, a serem conhecidas e ouvidas por pesquisadores, compositores, intérpretes, estudantes de música e pelo público em geral, interessado na trajetória da música brasileira contemporânea, inserida na história recente do país.

2 . OBJETIVOS E ACESSO AOS DADOS

Audio Vox tem como objetivo geral fazer um levantamento e investigar a produção do gênero música eletroacústica mista para voz e eletrônica na Música Brasileira nos últimos trinta anos (1988-2018) e identificar a estética sonoro-musical dos compositores através da análise de suas peças — a partir da elaboração de um guia de escuta —, mapeando os elementos que servirão de apoio para traçar o perfil de estilo de cada um dos compositores, tendo particular enfoque no tratamento da voz solista. A pesquisa resultará num Catálogo das Obras e um Guia de Escuta das mesmas como produto final.

Busca-se ainda ampliar o entendimento do conceito de música eletrovocal, através do termo cunhado por Bosma (1996) e reiterado por Young (2015) e discutido em nossa tese O Discurso Não-Semântico na Música Eletrovocal, Tem-se como alvo mapear as características de uma nova escuta, fundamentada nas teorias de Schaeffer e desdobrada em reflexões e discussões de conceitos por Wishart, Horvath, Causton, Oliveira, El Haouli e Ruviaro & Segnini, voltada para as novas estéticas propostas pela experimentação do gênero eletroacústica mista.

Vislumbra-se também a possibilidade de incentivar, efetivamente, mais compositores a realizarem obras do gênero, dado à facilidade de acesso a *home studios* e estúdios de gravação nas universidades, estimulando a colaboração de compositores e intérpretes no usufruto do incessante desenvolvimento tecnológico de equipamentos. O estímulo à utilização das novas tecnologias de captação de áudio, o uso de sensores e pedais, e ferramentas como o *loop* (tecnologia da *loop station*), por exemplo, promovem a aproximação de estudantes de composição e de música (cantores e instrumentistas) com novas possibilidades de produção musical, inseridas num novo e amplo mercado de trabalho, aberto à interação de linguagens.

Para o alcance dos objetivos organizamos o acesso aos dados em quatro etapas, com ações distintas: 1. estabelecendo contato, via comunicação de mensagem pessoal (e-mail) com alguns compositores, informando da existência da pesquisa e do interesse na colaboração com o fornecimento dos dados relativos às obras compostas no referido período; 2. revisão continuada da bibliografia disponível e busca de outros artigos e publicações sobre a escuta da música contemporânea,

com enfoque na música eletroacústica especialmente em obras que incluam a voz humana; 3. obtenção de bolsa de IC-CNPq para a aluna-pesquisadora Nicole Amorim (sob minha orientação no curso de Bacharelado em Canto-IVL-UNIRIO) que está auxiliando no levantamento dos dados (visita a acervos: CEDOC-Funarte e CDMC, por exemplo) e também contribuindo para a organização da pesquisa, no que se refere à discussão sobre seus aspectos teóricos e práticos; 4. prosseguindo com a certificação da disponibilidade dos arquivos (fontes primárias) para a busca das obras gravadas e registradas em partitura, e conseqüente checagem com os compositores para validar e comprovar os dados obtidos.

3 . RESULTADOS PARCIAIS

Do acesso ao CEDOC/Funarte, através dos arquivos dos programas das Bienais de Música Brasileira Contemporânea, computamos dez obras. Há ainda a necessidade de uma checagem com os compositores e/ou intérpretes (no caso de autores já falecidos, como por exemplo Conrado Silva, 1940-2014) se as obras constituem-se dentro do gênero eletroacústica mista, pois muitas estão figurando dentro dos dias de programação dedicado ao gênero, sem, contudo, ter o tape, ou as especificidades de difusão ao vivo. Deve-se ressaltar também que não foram encontrados arquivados os programas dos anos de 2013 e 2015.

Encontramos o *site* do projeto “Brasil Memória das Artes” em sua parte sonora organizado pelo musicólogo Flavio Silva, importante interlocutor de nossa pesquisa na sua qualidade de ex-coordenador de música erudita da Funarte e responsável pela realização da Bienal de Música Brasileira Contemporânea desde meados dos anos setenta— com o qual temos a intenção de colaborar com a inserção de dados, e igualmente o acervo de música do CEDOC da Funarte no Rio de Janeiro. Entretanto, podemos apontar que o falecimento súbito de Flavio Silva, em outubro de 2019, representou uma interrupção do diálogo sobre o levantamento de parte das obras presentes nas edições da Bienal. Contudo, estabelecemos contato com os filhos do musicólogo, Rosa Saldanha e Gustavo Saldanha, que se prontificaram a colaborar com o fornecimento de dados através do acervo pessoal do pai.

Dos arquivos do CMDM surgiram, a partir da pesquisa da listagem do acervo, nove obras. Dentre essas, encontramos obra do compositor Eloy F. Fritsch (UFRGS) que é o coordenador do Centro de Música Eletrônica do PPG-Mus e que certamente significará uma efetiva colaboração ao projeto.

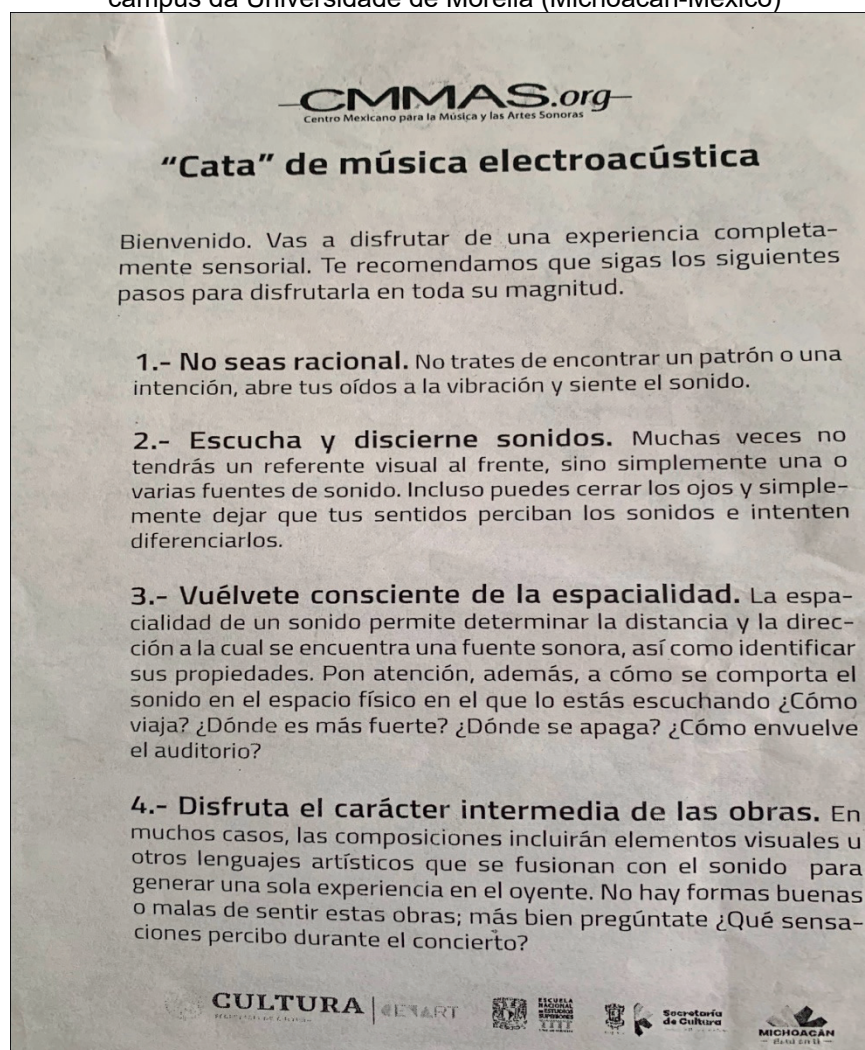
Decidiu-se computar as obras de compositores residentes no Brasil e que tenham composto suas obras no país, mesmo que sejam de outra nacionalidade, como por exemplo: Didier Guigue (francês, residente na Paraíba), Daniel Quaranta (argentino) e Bryan Holmes (chileno), ambos residentes no Rio de Janeiro há mais de

uma década. Assim como compositores brasileiros que estão fixados no exterior como Paulo Chagas (EUA), Eduardo Reck Miranda (EUA), Fernando Riederer (Áustria), Vinícius Giusti (Alemanha) e Julian Maple (Holanda), entre outros, em residência temporária ou permanente.

O texto “Hacia una propuesta de escucha para la música acusmática y electroacústica” de João Pedro de Oliveira (vide referências bibliográficas) é contribuição expressiva e atualizada para a fundamentação teórica com sua reflexão quanto às questões de escuta da música eletroacústica.

Em nossa viagem ao México, participando do Festival *XV Visiones Sonoras* (setembro de 2019) trouxemos um modelo de guia de escuta —elaborado pelo CMMAS (Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras)— que lista as seguintes instruções para os ouvintes “de primeira viagem” do gênero (vide imagem abaixo).

Fig.1: Instruções para Apreciação de Escuta em folheto impresso, distribuído antes dos concertos de música eletroacústica do *XV Festival Visiones Sonoras* (2019), realizado no campus da Universidade de Morelia (Michoacán-México)



Observamos neste modelo, excelentes sugestões para a construção do nosso guia de escuta, o qual dialogará com as reflexões sobre a escuta da obra definidas por seus criadores e que acompanhará —como ferramenta didática-interativa— o catálogo *online*. O catálogo conterá, portanto, um anexo de suporte de áudio e/ou a indicação de *link* (*online*) para o acesso à gravação das obras.

4 . COLABORAÇÃO CIENTÍFICA (REDE DE PESQUISA) E INTERNACIONALIZAÇÃO

Obtivemos aprovação de comunicação e artigo no simpósio CDMC 30 anos: documentação, criação e performance, ocorrido em setembro de 2019. O artigo (acesso: <https://www.cididic.unicamp.br/cididic/anaiscdmc/>) apresenta esta pesquisa, apontando direcionamentos e contribuições dentro do tema proposto pelo Centro de Documentação da Música Contemporânea que inter-relaciona o tríptico eixo: documentação, criação e performance. Nossa pesquisadora-bolsista compareceu ao evento, apresentando o vídeo preparado para a comunicação e participando das atividades e sessões de comunicação, visto que esta pesquisadora estava participando de dois festivais no México *MusLab* (http://www.uam.mx/semanario/ano1_02/16/) e *XV Visiones Sonoras* (<https://www.gob.mx/cultura/prensa/visiones-sonoras-celebra-15-anos-con-festejo-retrospectivo-participan-80-artistas-de-14-paises?state=published>), estreando a ópera-eletracústica “Helena e seu ventríloquo”, do compositor Daniel Quaranta.

5 . CONCLUSÕES PRÉVIAS

Acreditamos na importância de se levantar e mapear o estado da arte do gênero eletracústica mista, envolvendo a voz humana, no Brasil. As investigações acerca da produção da música eletrovocal brasileira representam um importante avanço no reconhecimento, não somente quantitativo, mas qualitativo de obras, identificando o processo de criação e seus criadores: compositores e intérpretes em ação colaborativa. Como intérprete do gênero, desde meados da década de noventa, reconheço o valor da produção brasileira na área e o engajamento de musicistas (instrumentistas e cantores) na exaltação e na observação da necessidade de estudos mais aprofundados sobre o tema. Há festivais e encontros —a nível nacional e internacional— que abarcam as áreas de interesse sobre o assunto, como por exemplo, o “Jornadas de Músicas Mistas”. Existente desde 2015 e organizado pelo saxofonista Pedro Bittencourt, professor da UFRJ (graduação e pós-graduação), através do PPGM-UFRJ e do grupo de pesquisa *Performance Hoje*. Bittencourt é grande incentivador da parceria compositor-intérprete, uma das características do gênero. A IV edição do evento, em junho de 2020, foi totalmente em versão remota, devido à crise sanitária decorrente da pandemia do Novo Coronavírus (covid-19). Outra intérprete-pesquisadora do tema é a violoncelista brasileira Iracema de Andrade, radicada no México, autora de artigos e estudos publicados.

Em setembro de 2019, participamos do *XV Visiones Sonoras (Festival Internacional de Música y Nuevas Tecnologías)* em Morelia, México —organizado

por Rodrigo Sigal, compositor e diretor do *Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras* (CMMAS)— um encontro internacional que privilegia tecnologia e recursos humanos, o qual abre amplo espaço para o gênero eletroacústica mista.

Considerando que a pesquisa segue até o ano de 2023, tivemos um significativo avanço na busca de dados que resultou no levantamento de parte das obras em vários acervos (neste período computadas até o ano de 2017), a serem verificadas e certificadas, em suas especificidades, pelos seus criadores e intérpretes. Para tal propósito, elaboramos o questionário para os compositores, ainda a ser enviado via e-mail. Continuaremos com a pesquisa em acervos, por exemplo, o contato com a produção do *Estúdio PANaroma*, coordenado pelo Prof. Dr. Flô Menezes (UNESP), em São Paulo.

O projeto Audio Vox surge como pioneiro ao implementar o mapeamento de obras que se utilizam da voz humana como expressão e interação com os meios eletrônicos. Audio Vox vem preencher uma lacuna nos estudos relativos à uma produção específica e significativa da música contemporânea brasileira.

REFERÊNCIAS

Livros

EL HAULI, Janete. *Demetrio Stratos: em busca da voz-música*. Janete El Haouli, Londrina, PR: J. E. Haouli, 2002.

MENDES, Doriana. **Coautoria e performance na música eletrovocal**: algumas experiências. (págs.105-113). In: **Entre Gritos e Sussurros**: os sortilégios da voz cantada. Heloísa de A. Duarte Valente e Juliana Coli (Organizadores). São Paulo: Letra e Voz, 2012.

NEVES, José Maria [1981]. **Música Contemporânea Brasileira**. Segunda edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

OLIVEIRA, João Pedro. **Hacia una propuesta de escucha para la música acusmática y electroacústica** (págs.213-253). In: **La Experiencia Musical acusmática**. Federico Schumacher (ed.) Santiago: Fondo de la Música Nacional y Pueblo Nuevo, 2019.

WISHART, Trevor [1984]. **On Sonic Art**. A new and revised edition. Simon Emmerson (ed.). Amsterdam: Harwood Academic Publishers GmbH, 1996.

YOUNG, Miriama. **Singing the Body Electric**: the human voice and Sound Technology. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2015.

Artigos

ANDRADE, Iracema de. **La música electroacústica mixta**: el intérprete y los desafíos de la praxis musical contemporánea. *Revista Vórtex*, Curitiba, n. 2, 2013, p.49-64.

BOSMA, Hannah. **Authorship and female voices in electrovocal music**. In: Proceedings of the International Computer Music Conference, Hong Kong, 1996.

CAUSTON, Richard. **Berio's Visage and The Theatre of Electroacoustic Music**. 1995. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/944606?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em 15.out.2018.

HORVATH, Nina. **The "Theatre of the Ear"**: Analyzing Berio's Musical Documentary *A-Ronne*. (págs.73-103). Musical Explorations, 10, University of Victoria, British Columbia, Canada.2009.

RUVIARO, Bruno; SEGNINI, Rodrigo. **Analysis of Electroacoustic Works With Music and Language Intersections**. Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA) Stanford University, 2005.

Links

ANTUNES, Jorge. Palestra proferida pelo compositor na série Trajetórias da Academia Brasileira de Música, em 04 de junho de 2002. Disponível em: <http://livrozilla.com/doc/1503364/jorge-antunes---academia-brasileira-de-m%C3%BA> Acesso em 23.out.2018.

BRASIL Memória das Artes. Flávio Silva. Disponível em: <<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/tag/flavio-silva/>> Acesso em 15.jun.2019

CEDOC Funarte Portal das Artes Disponível em < <http://www.funarte.gov.br/category/musica/>> Acesso em 15.jun.2019

GESANG DER JÜNGLING. Link para escutar a obra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y1Pxx24n3rM> Acesso em 16.out.2018.

JORNADAS DE MÚSICAS MISTAS - As Jornadas de Musicas Mistas da UFRJ são realizadas desde 2015 nas dependências da Escola de Música da UFRJ. Disponível em: <http://musica.ufrj.br/index.php/comunicacao/noticias/pos-graduacao/iv-jornadas-de-musicas-mistas-da-ufrj> Acesso em 05.jul.2020

Dissertação e Tese

MENDES, Dorian. **O Discurso Não-Semântico na Música Eletrovocal**. 2018. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2018.

À FLOR DA PELE: PULSAÇÕES DO DESEJO FEMININO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DOS ANOS 1970¹

Data de submissão: 07/07/2020

Data de aceite: 24/08/2020

Adalberto Paranhos

Universidade Federal de Uberlândia-MG
Instituto de Ciências Sociais
Programa de Pós-graduação em História –
Pesquisador do CNPq
<http://lattes.cnpq.br/9172103976395213>
<https://orcid.org/0000-0003-2376-4997>

RESUMO: Este texto incursiona pelos caminhos da história da música popular brasileira na década de 1970, que assinalou a emergência, numa proporção jamais vista, de compositores(as), cantores(as) e canções que tematizaram a problemática das mulheres, da sexualidade e da erotização das relações de gênero. Destacaram-se, então, outros enfoques, para além dos habituais, sobre questões que envolvem as relações afetivo-sexuais, a ponto de abarcarem também, num segundo plano, temas referentes ao universo gay e à androginia. Compreender o significado desse momento histórico, quando – em meio à ditadura militar e a um suposto “vazio cultural” – outras formas de ação e/ou de contestação política adquiriram força e expressão social, é

um dos propósitos fundamentais do texto. Ele pretende evidenciar o alargamento da noção de política, em circunstâncias sob as quais ganhou espaço a concepção feminista de que “o pessoal é político” e de que as políticas do corpo eram igualmente uma maneira legítima de afirmação da presença no mundo de sujeitos sociais nem sempre valorizados politicamente. Para tanto, a produção no campo da música popular – desde as canções, suas interpretações, até as capas dos discos – fornece elementos que desaguaram na reflexão sobre os enlaces estabelecidos entre as áreas da cultura e da política.

PALAVRAS-CHAVE: erotização das relações de gênero; mulheres e políticas do corpo; Brasil: anos 1970; música popular brasileira; ditadura militar.

UNDER THE SKIN: THE BEAT OF FEMININE DESIRE IN THE 70' BRAZILIAN POPULAR MUSIC

ABSTRACT: This text follows the paths of Brazilian popular music history in the 1970s, which witnessed the emergence, in an unprecedented proportion, of composers (male and female), singers (male and female) and songs talking about women, sexuality and gender

1 Texto conectado ao projeto “Na boca da cena: mulher e políticas do corpo na música popular brasileira (1970-1980)”, desenvolvido com auxílio de bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq durante o pós-doutorado em Música realizado pelo autor na Unicamp.

relations eroticization issues. Thus, different approaches, other than the usual ones, are developed about issues involving affective-sexual relations, to the extent that these included, in the background, topics concerning the gay universe and androgyny. One of my main goals here is to understand the meaning of this historical moment when – under a military dictatorship and a supposed ‘cultural void’– other forms of action and/or political protest gained strength and social expression. I intend to point out the widening of the notion of politics in circumstances in which the feminist notion ‘the personal is political’ gained space and when body policies were an equally legitimate way to assert the presence in this world of social subjects that were not always politically valued. To this end, production in the field of popular music – from songs and their interpretations to album covers – are elements that will lead to a reflection on the links between culture and politics.

KEYWORDS: gender relations eroticization; women and body policies; 70’s Brazil; Brazilian popular music; military dictatorship.

Na esteira de modificações comportamentais que encontraram um ponto de inflexão nos frementes anos 1960, a década de 1970 assistiu, em distintas partes do mundo, à consolidação de transformações que se manifestaram em diferentes campos. Por mais que ainda expressassem forças sociais minoritárias, ganharam terreno, então, movimentos de contestação a múltiplas formas de autoritarismo, aos quais se associaram, por vias diretas ou oblíquas, o feminismo em sua “segunda onda”, o movimento hippie e a contracultura. Fervilharam ideias e ações que ousaram questionar, seja na teoria ou na prática, o engessamento de comportamentos pautados pelo conservadorismo. Tendências de há muito recalçadas passaram a ocupar a boca da cena política. Partia-se do princípio de que – se enxergada para além das viseiras que a reduzem aos marcos institucionais –, a política não se esgota no plano macropolítico, por exprimir-se também nas dimensões micropolíticas do cotidiano.² Mais do que nunca fazia pleno sentido a palavra de ordem feminista “o pessoal é político”, com base na qual se exigia maior atenção para com as mil e uma faces do poder, que não pode ser resumido exclusivamente aos assuntos ligados ao Estado.

Inserida nesse momento histórico, a música popular brasileira foi, igualmente, protagonista de um tempo de mudanças, a despeito da implacável ditadura vigente no Brasil. Ela ajudou a puxar os fios de uma meada que não se desembaraça facilmente ao avivar a visibilidade de outros sujeitos sociais, como os gays e as mulheres “liberadas”, que se punham a quebrar resistências seculares. Compositores(as) e intérpretes se converteram, assim, em um dos vetores de propagação da diversidade comportamental/sexual, contribuindo para evidenciar a porosidade das fronteiras entre a política concebida sob as óticas *lato sensu* e *stricto sensu*.

2 Sobre “os ventos que sopraram [a partir da década de 1960] nos domínios da política, oxigenando-os” e selando sua não vinculação exclusiva ao Estado, ver a síntese de minhas reflexões teóricas em Paranhos 2012: 35-38 (citação da p. 38).

Afinado com essas novas realidades em ebulição, este texto elege como foco prioritário representações femininas de comportamentos tidos e havidos como “desviantes”. Para tanto, apoia-se em canções gravadas nessa época e em capas de LPs tomadas como textos visuais. Como se verá, em muitos casos, quer se trate de obras assinadas por homens ou por mulheres, a régua pela qual se mediam tradicionalmente as relações de gênero foi desconsiderada. Em certas situações, despontaram mulheres que transbordaram as normas de decoro e pudor que a política sexual hegemônica lhes impunha: a celebração do corpo como território do prazer tornou-se explícita. Em outras, foi cantado e decantado o amor homossexual, em meio a corpos embriagados de suor, num período em que a homossexualidade – historicamente estigmatizada como pecado, enfermidade, distúrbio, perversão –, ainda era catalogada pela Organização Mundial da Saúde (OMS) como “doença mental”.

Essas novas tendências conspiravam contra prognósticos formulados no início da década de 1970. À primeira vista, os anos 70 se abriram, no Brasil, sob maus presságios. Perspectivas sombrias pareciam confirmar-se a cada dia, como que a fornecer um atestado de validade a constatações pessimistas de muitos intelectuais, ao serem instados pela revista *Visão*, no início de 1971, a fazer um balanço cultural do ano anterior. Vivendo sob o signo de uma férrea censura, reforçada sobretudo após a edição, em 13 de dezembro de 1968, do Ato Institucional nº 5 (AI-5) – o mais draconiano instrumento de força adotado pela ditadura militar –, o Brasil precipitara-se, no entender deles, num autêntico “vazio cultural”. A capacidade criativa entrara em recessão no campo da cultura e, nessas circunstâncias, poucos vislumbravam a possibilidade de, a curto prazo, reverter-se tal situação. De acordo com o diagnóstico dominante, imperava a “falta de ar”, que impedia a oxigenação da criação cultural.³

Sem que se pretenda, aqui, atenuar os profundos impactos negativos acarretados pelo regime ditatorial à vida política, social e cultural do país, é possível, apesar dos pesares, olhar com outros olhos o período, especialmente quando se tenta apreendê-lo depois de transcorridas mais de três décadas. Sob esse prisma, não se colheram apenas espinhos e dissabores. Avançou-se muito quanto à expressão da liberdade afetivo-sexual. E na trincheira da canção popular brasileira se podem recolher inúmeros exemplos que testemunham como os artistas que a impulsionaram contribuíram para fecundar novos dias ao lado de outras forças sociais em movimento.

Daí que, ao incursionarmos pelos caminhos da história da música popular feita no Brasil na década de 1970, verifica-se que ela assinalou a emergência, numa proporção jamais vista, de compositores(as), cantores(as) e canções cujos temas se concentraram na problemática das mulheres, da sexualidade e da erotização das

3 Sobre o assunto, ver dois textos de Ventura 2000, publicados originalmente em *Visão*, jul. 1971 e ago. 1973.

relações de gênero. Sobressaíram, então, outros enfoques, para além dos habituais, sobre questões que envolvem as relações afetivo-sexuais, a ponto de abarcarem também, num segundo plano, temas referentes ao universo gay e à androginia.

Nessa conjuntura, outras formas de ação e/ou de contestação política adquiriram força e expressão social. Com o alargamento, na prática, da noção de política, passou a ganhar espaço a concepção de que as políticas do corpo eram igualmente uma maneira legítima de afirmação da presença no mundo de sujeitos sociais nem sempre valorizados politicamente. Por isso, num de seus estudos sobre os feminismos, ao recuar até a segunda metade da década de 1970 e princípio dos anos 1980, Margareth Rago adverte:

foi fundamental, ainda, a entrada em cena do corpo, do desejo e da sexualidade no campo da política. Nesse sentido, os feminismos renovaram o discurso político da esquerda, questionando o binarismo das representações sociais, propondo outras categorias de análise e construindo novas formas de tecer a política, o que afetou também o discurso acadêmico. As mulheres falavam em defesa da vida, no Brasil, na Argentina e no Chile, reconfigurando e ampliando radicalmente a esfera pública e o espaço da política (Rago 2013: 121).

O que se seguirá aqui, ao destacar parte da produção no campo da música popular, retomará elementos que desaguarão na reflexão sobre os enlaces estabelecidos entre as áreas da cultura e da política.

1 . DANDO A VOLTA POR CIMA

No período por mim privilegiado, estreitos nos vincularam as temáticas da mulher, do amor e da sexualidade. Nessa época, com Chico Buarque à frente, muitos compositores se puseram a focar a mulher, as suas contradições, a busca de prazer e de independência, procurando, de alguma forma, exprimir um ponto de vista feminino. Isso significou, por vezes, conferir um novo tratamento a velhos temas. Mas a década de 1970 assistiu também à ascensão, em escala até então inusitada, de compositoras que exploraram um terreno, o da música popular brasileira, historicamente dominado por homens.

Compositoras e cantoras se multiplicaram, desde as que obtiveram consagração no panteão da MPB até outras que, pelos fios que as prendiam ao universo chamado cafona ou brega, não receberam o mesmo acolhimento por parte da crítica especializada e de amplos setores das classes médias. O liquidificador sonoro dos anos 1970 misturou, na abordagem dos temas enfatizados neste texto, tanto remanescentes da década de 1960 quanto novas figuras, entre elas aquelas que despontaram em 1979, ano que marcou o desembarque de um lote expressivo de mulheres que compõem e cantam. De A a Z, saltando várias casas, contou-se, em cena aberta, com Angela Ro Ro, Baby Consuelo, Claudia Barroso, Fafá de Belém,

Fátima Guedes, Frenéticas (Dudu Moraes, Edyr, Leiloca, Lidoka, Regina e Sandra Pêra), Gal Costa, Gretchen, Joanna, Maria Alcina, Maria Bethânia, Marina, Perla, Rita Lee, Simone, Sueli Costa, Suzana, Tuca, Vanusa e Zezé Motta. A presença delas foi tão marcante que caiu por terra a crença, alimentada pelas gravadoras no começo dos 70, de que cantora não vendia disco.⁴

Havia algo de novo de ar. O erotismo e a sensualidade invadiam a canção popular brasileira, fenômeno que, evidentemente, não se desconectava do que acontecia à volta do mundo da música, com os feminismos em alta. Contudo, o aspecto mais relevante, como frisa Rodrigo Faour (2011: 16), é que “só a partir dos anos 70 a mulher e o gay passaram a ser tratados com maior dignidade por nossos letristas”. Rompia-se – por mais que perdurasse representações em contrário – com imagens da mulher colocada na encruzilhada, condenada a ser santa ou puta, bem como com as concepções da mulher como inevitavelmente traiçoeira, ingrata, fútil, perdulária, de mil e uma utilidades domésticas ou fatal. Os gays, por sua vez, não eram mais concebidos tão somente como figuras caricaturais, imagem hegemônica – para não dizer única – veiculada no cinema pelas “porno-chanchadas”, que viveram na década de 1970, no Brasil, seus dias de glória.

São abundantes as evidências encontradas em diversas composições.⁵ Uma das mais significativas canções do período, “Olhos nos olhos”, de e com Chico Buarque, calcada em versos cortantes, mostra uma mulher⁶ que, abandonada pelo companheiro, soube dar a volta por cima e, recuperada sua autoestima, dizia-lhe, sem meias-palavras:

[...] Quando você me quiser rever
Já vai me encontrar refeita, pode crer
Olhos nos olhos
Quero ver o que você faz
Ao sentir que sem você eu passo bem demais

E que venho até remoçando
Me pego cantando
Sem mais nem porquê
E tantas águas rolaram
Quantos homens me amaram
Bem mais e melhor que você [...]

4 Informação de um dos maiores produtores de discos dessa década, o compositor e músico Roberto Menescal. Entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro, 28 ago. 2012.

5 Embora não me proponha discorrer neste artigo – até porque já o fiz anteriormente – sobre as intrincadas relações entre letra e música e seus sentidos cambiantes, que podem oscilar na dependência das *performances* (aqui incluídos, entre outras coisas, as interpretações e os arranjos de uma gravação), é claro que o significado de uma composição não se esgota na sua mensagem literal nem se restringe à peça fria da partitura. Sobre o assunto, ver Paranhos 2004.

6 Detalhe nada desprezível: Chico canta essa canção (que alcançou ainda grande repercussão na voz de Maria Bethânia), na condição de uma personagem feminina.

Mulheres assumiram também seu protagonismo na cena musical dos anos 1970. Vanusa, por exemplo, encarnando o duplo papel de compositora e intérprete, disparou verdadeiros panfletos, até com direito a discurso gravado, próprio de quem sobe num palanque imaginário para desfaldar bandeiras em tom estridente. Em uma de suas criações, “Mudanças” (regravada por Fafá de Belém, em 1980) ela bradava, em 1979, a ruptura com a rotina e a conquista da liberdade pela mulher:

Hoje eu vou mudar
Vasculhar minhas gavetas
[...]
Parar de dizer: ‘Não tenho tempo pra vida’
Que grita dentro de mim
Me libertar!

No mesmo ano, uma obra de Ivan Lins e Vitor Martins, “Começar de novo”, levada ao disco pelo primeiro, explodiu nas telas da tevê, interpretada por Simone, como ponto alto da trilha sonora da minissérie *Malu mulher*, da TV Globo. O sucesso obtido tanto pela canção como pela atração televisiva sugere que ao menos parte do público se identificou com as aventuras de Malu, que quebrava tabus e acendia, ao mesmo tempo, a ira dos mais conservadores por ousar tomar nas mãos o seu destino e recomeçar uma nova vida (inclusive com o direito ao orgasmo). O que falar, então, de Rita Lee, que, na sequência, num megassucesso, “Lança perfume”, de 1980, equiparava os odores sexuais a perfume, para horror dos moralistas, e celebrava, com Roberto de Carvalho, as diferentes posições sexuais como fonte de prazer, tais como ficar “de quatro no ato”?⁷

Muitas foram as canções que focalizaram o prazer sexual feminino, como que a instituir novas “políticas do corpo” na seara relativamente bem comportada da MPB. Poucos o fizeram com maior fogosidade e espalhafato do que as Frenéticas, celebridades instantâneas do começo da segunda metade dos 70. Com figurino sexy e *performances* provocativas, elas atraíram, paralelamente, a simpatia do público gay, quando mais não fosse por transpirarem liberdade sexual. Desbocadas, as Frenéticas caíram de boca na música popular brasileira com sua contagiante alegria e irreverência, como se ouve em “Perigosa”, de Rita Lee, Roberto de Carvalho e Nelson Motta, inserida num LP de 1977. Proclamaram, então, aos quatro cantos, sem medo de serem felizes e de assumirem um comportamento ativo nas práticas amorosas:

Sei que eu sou bonita e gostosa
E sei que você me olha e me quer
Eu sou uma fera de pele macia
Cuidado, garoto, eu sou perigosa!
[...]
Eu tenho uma louca dentro de mim!
Eu vou fazer você ficar louco dentro de mim!

7 Um ano antes, ela gravara outro estrondoso *hit*, “Mania de você”, assinado por ela e seu parceiro/companheiro Roberto de Carvalho, no qual cantava sem falsos pudores: “[...] Nada melhor do que não fazer nada/ Só pra deitar e rolar com você [...]”.

Nessa linha, como quem se desprende do jugo da tradição, outras mulheres que se confessavam sujeitos desejantes emergiram em composições como “Medo de amar nº 2” (de Sueli Costa e Tite de Lemos), de 1978, o que não as impedia de, simultaneamente, revelar-se como pessoas atravessadas por hesitações e dúvidas sobre os seus sentimentos e sensações:

Você me deixa um pouco tonta
Assim meio maluca
Quando me conta essas tolices e segredos
E me beija na testa
E me morde na boca
E me lambe na nuca
Você me deixa surda e cega
Você me desgoverna
Quando me pega assim
Nos flancos e nas pernas
Como fosse o meu dono
Ou então meu amigo
Ou senão meu escravo

E eu sinto o corpo mole
E eu quase que faleço
Quando você me bole e bole
E mexe e mexe
E me bate na cara
E me dobra os joelhos
E me vira a cabeça

[...]

Não, eu não sei se gosto ou se não gosto
De sentir o que eu sinto
E que me atormenta
E eu confesso que tremo desse sentimento
Que de repente chega
E que me ataca
E assim me faz perder-me [...]

Dúvida à parte, essa “tresloucada” relação retira o chão de sob os pés da personagem feminina, que, ao fim e ao cabo, se dá e se doa ao prazer. Por outro lado, a paisagem sonora desse fonograma reverbera seu componente erótico. A canção, abolerada, introduz os ouvintes num clima noturno, sensual, que é acentuado pelas palavras sussurradas de Simone (sussurros de alcova?) no início da gravação, bem como por seu canto, como se, naquele exato momento, ela estivesse a vivenciar o engaste dos corpos.

Simone foi uma das referências sexuais (ou homossexuais) mais destacadas dos anos 1970 no *front* da MPB. Isso se evidenciou de vários modos, a começar pela sensualidade de sua voz, notadamente nos registros mais graves, em tom confidencial e cálido, sem falar da atração que exercia sobre o público feminino nas apresentações ao vivo. No seu repertório, um lugar especial é preenchido por

“O que será” (de Chico Buarque)⁸, sintomaticamente uma canção composta para o filme *Dona Flor e seus dois maridos*, no qual afloram não só os desejos sexuais de Flor, como ela aparece dividida entre a segurança proporcionada por uma vida familiar rotineira e a entrega desmedida ao prazer na convivência com seu defunto companheiro, que teima em ressurgir em carne e osso, como quem espanta a morte. E ela canta, lascivamente:

E todos os meus nervos estão a rogar
E todos os meus órgãos estão a clamar
E uma aflição medonha me faz implorar
O que não tem vergonha, nem nunca terá
O que não tem governo, nem nunca terá
O que não tem juízo

[...]

O que será, que será
Que dá dentro da gente e que não devia
Que desacata a gente, que é revelia
Que é feito uma aguardente que não sacia
Que é feito estar doente de uma folia
Que nem dez mandamentos vão conciliar
Nem todos os unguentos vão aliviar
Nem todos os quebrantos, toda alquimia
Que nem todos os santos, será que será
O que não tem governo, nem nunca terá
O que não tem vergonha, nem nunca terá
O que não tem juízo

2 . O SEXO NA CRISTA DA ONDA

Desde essa época, a canção popular brasileira não seria mais como antes. O erotismo se instalou nela, fincando bandeiras irremovíveis, como reconheceu o crítico musical Tárík de Souza (1983). Para os segmentos de consumidores mais populares, o momento reservava ainda atrações especiais: Gretchen, uma das fundadoras da denominada “bunda *music*”, chegava à boca da cena em 1978, em meio à exibição de suas formas, com destaque para a região glútea e a gravações nas quais se ouviam gritinhos e sussurros e em que o menos importante era cantar. E ela teria sucessoras, como o atestam Suzana, Sol, Rita Cadillac, para me referir apenas a algumas daquelas que seguraram esse bastão logo em seguida.

Sexo estava, efetivamente, na crista da onda que inundou a produção musical. Ele foi cantado em versos durante toda a década e, aqui e ali, despertou a fúria dos

8 “O que será” foi gravada, com sucesso, tanto pelo seu autor como por Simone, cuja interpretação embalou a trilha sonora de *Dona Flor e seus dois maridos*. No caso de Chico Buarque, à falta de uma, ele compôs, para a mesma música, três letras distintas, que vão desde a abertura do filme até “À flor da pele” (com um toque predominantemente erótico) e “À flor da terra” (com um “recado” que exala os tempos da ditadura militar: “O que será, que será/ Que andam suspirando pelas alcovas/ Que andam sussurrando em versos e trovas/ Que andam combinando no breu das tocas/ Que anda nas cabeças, anda nas bocas [...]”). Ver as três letras em Buarque 1997: 145-146.

censores, que, armados de suas tesouras de lâmina afiada, inscreveram no *index prohibitorum* da censura uma gama imensa de obras, dentre as quais canções de Chico Buarque a Odair José.⁹ Tesão e aborto foram palavras que só a muito custo puderam ser veiculadas, e mesmo assim lá pelos fins dos anos 1970, quando a pressão social pelas liberdades democráticas e pela anistia forçava a propalada “abertura”.

É interessante, por certo, observar igualmente como se uniram a luta política, num sentido restrito¹⁰, e as temáticas que sacudiram essa década. O samba “Tô voltando” (de Mauricio Tapajós e Paulo Cesar Pinheiro), gravado por Simone, foi convertido em hino da anistia ao lado da canção mais representativa desse movimento, “O bêbado e a equilibrista”. Ele ilustra admiravelmente a junção desses dois universos, ao instaurar um clima de festa que corre em duas raias. A volta do exílio prenuncia o reencontro afetivo-sexual com a mulher amada:

[...] Põe pra tocar na vitrola aquele som
Estreia uma camisola
Eu tô voltando

Dá folga pra empregada
Manda a criançada pra casa da vó
Que eu tô voltando

Diz que eu só volto amanhã se alguém chamar
Telefone não deixa nem tocar
Quero lá, lá, lá, iá
Lá, lá, lá, iá
Porque eu tô voltando

Outro aspecto passível de exploração remete às capas dos LPs e aos seus encartes, pois eles, muitas vezes, são bastante eloquentes.¹¹ No LP *Pedaços*, de 1979, a imagem aí exposta não deixava de ser uma reafirmação do direito das mulheres de fazerem o uso que melhor lhes conviesse de seu corpo: nela Simone está aparentemente nua, com os braços dobrados sobre os seios, joelho direito à mostra, numa foto de meio corpo cujo único adorno é um colar (Figura 1).

9 Sobre o caso, menos conhecido, do artista brega Odair José, ver Araújo 2002.

10 Sobre as acepções de política em sentido estrito (que toma como referência o Estado) e amplo (que envolve as relações de poder onde quer que elas se manifestem), ver Paranhos 2010.

11 As capas compõem textos visuais (Paranhos, Lehmkuhl e Paranhos 2010). Elas se tornaram objeto de estudo de vários pesquisadores, como Herom Vargas (2013), que, ao cruzar música popular e experimentalismo visual, examina quatro exemplos de LPs dos baianos Gal Costa, Caetano Veloso e Tom Zé, aos quais não faltam traços marcantes de erotismo.

Figura 1. Simone. Capa do LP *Pedaços*.



Nada de novo, afinal, se não nos esquecermos da ousadia da capa e da contracapa do LP *Índia*, de Gal Costa, que em 1973 se permitia ser flagrada na pele de uma índia: na capa, com uma tanga em *close*, ostentando as marcas de seu órgão sexual, e na contracapa exibindo quase por completo os seios (Figura 2). Neste ponto, acrescenta-se, pouco ou nada separava as cantoras ditas cafonas, como Perla, daquelas que tinham uma audiência socialmente mais valorizada.

Figura 2. Gal Costa. Capa e Contracapa do LP *Índia*.



Talvez se possa afirmar, isso sim, que muitas dessas cantoras mais “populares” fossem até menos ousadas. Perla, na capa de seu LP de 1979 (Figura 3), com uma blusa aberta de cima abaixo, mostrava menos, sugeriria menos que Simone.¹²

12 Para além do que as composições arroladas e as imagens acolhidas nos discos comportem de significativo para a investigação do tema da sexualidade e do erotismo nas canções do período, não ignoro, obviamente, o proveito que as gravadoras tiraram desses novos rumos trilhados pela música popular no Brasil. Até no seu setor mais “nobre”, não se deve desconhecer que com a MPB se verificou uma “simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil”, entre arte e negócio. (Napolitano, 2002: 72).

Figura 3. Capa do LP *Perla*.



A mulher e as relações homem-mulher não foram, entretanto, assunto exclusivo nas canções que tratavam de amor e de sexo. Chico Buarque, acompanhado por Ruy Guerra, já adentrara em 1972 no território das relações homossexuais, apesar de sofrer por isso nas mãos da censura. “Bárbara”¹³, por exemplo, música da peça *Calabar, o elogio da traição*, tocava às claras nessa questão-tabu, num canto que a unia a Anna de Amsterdam:

[...] O meu destino é caminhar assim
Desesperada e nua
Sabendo que no fim da noite serei tua
Deixa eu te proteger do mal, dos medos e da chuva
Acumulando de prazeres teu leito de viúva

[...]

Vamos ceder, enfim, à tentação
Das nossas bocas cruas
E mergulhar no poço escuro de nós duas¹⁴
Vamos viver agonizando uma paixão vadia
Maravilhosa e transbordante feito uma hemorragia

Entre as mulheres, ninguém mais que Angela Ro Ro, outra compositora e cantora que gravou seu primeiro disco em 1979, transitou por esse campo moralmente minado, ela que viria a assumir publicamente sua condição de lésbica. Antes dela,

13 Sintomaticamente, “Bárbara” seria regravada em 1980 por Angela Ro Ro e, em 1981, por Simone e Gal Costa.

14 Não foi à toa que a censura não poupou “Bárbara” de suas investidas. Em um *show* em Salvador reproduzido no LP *Caetano e Chico juntos e ao vivo*, em 1972, a palavra “duas” foi, por duas vezes, encoberta por palmas artificiais, numa tentativa de abafar a relação homoerótica que então se estabelecia entre Bárbara e Anna de Amsterdam e que era exposta em tom intimista, confessional. No ano seguinte, no LP *Calabar, o elogio da traição* (recolhido de circulação, cuja capa foi reimpressa sob o título de *Chico canta*), essa canção e outras mais foram, por assim dizer, emudecidas: figuram aí tão somente em versão orquestral. Adendo: o poder censório da ditadura proibiu, em 1974, a montagem da peça *Calabar*, que, no limite, discutia criticamente o sentido da fidelidade à pátria ou aos governos de plantão.

porém, Tuca já havia surfado nessas águas um tanto quanto inóspitas, socialmente consideradas. Violonista, compositora, arranjadora e cantora que soldara sua carreira, nos anos 1960, às músicas engajadas de festivais e a Geraldo Vandré, ela, repaginada, ressurgiu diante dos nossos olhos em 1974. No disco *Drácula, I love you*, a primeira faixa, “Girl” (de Tuca e de Prioli), dizia a que vinha a outra Tuca que dava a cara a tapa. Soava como um convite a uma relação homossexual que partia de uma mulher reconhecidamente lésbica:

Girl, pega a sua roupa de pirata azul
E venha ficar comigo
Porque hoje nós vamos partir pra outra
Não tenha medo
Você não vai se machucar
Vamos achar um bosque no fundo
E dele entrar no mundo
Quando conhecer
Você vai entrar dentro do futuro
Não tenha medo
Você não vai se machucar

Drácula, I love you desafinava, sob diferentes prismas, o coro das convenções musicais mais em voga no mercado fonográfico. Incorporava, como se ouve em “Girl”, toques de experimentalismo e psicodelismo. Na conjugação de cordas e metais, a primeira impressão é de que ressoavam elementos de matrizes sonoras que poderiam ser associadas, entre outros, à sonoridade típica da usina criativa do maestro tropicalista Rogério Duprat. E de um desvio a outro do *mainstream* musical, a sensação de desafinação comportamental e/ou de comportamento sexual “desviante” ou “desviado” se corporificava.

Transpunha-se, portanto, o fosso que aparta a macropolítica das pulsões micropolíticas do desejo. Cantava-se o direito ao prazer homossexual, num tempo em que, para lançar mão da linguagem de Félix Guattari (1986), abria-se caminho para a valorização das “revoluções moleculares”¹⁵, que não necessariamente se opõem, antes complementam, às revoluções “molares”, de caráter mais amplo. E, sob o impacto dessas pulsações políticas, afirmava-se o “devir homossexual”, que, no entendimento desse autor, não se resume única e exclusivamente à sua dimensão genital.¹⁶

Não foram poucas as canções que enveredaram por mares raramente ou nunca dantes navegados na história da música popular brasileira. Em termos gerais, elas seguiam na contramão dos tradicionais ensinamentos religiosos, para não mencionar, aqui, o saber médico, que, com o poder do qual se investe, procurou igualmente,

15 Nesse sentido, compreende-se a formulação de Guy Hocquenghem (1980: 40) – militante da Frente Homossexual de Ação Revolucionária (FHAR), fundada em 1971, na França –, segundo o qual “o buraco de nosso eu é revolucionário”.

16 Nos anos 1970, Michel Foucault (1979: 229-242), ao analisar o par aparentemente antitético repressão/ estímulo sexual, atentou para a genitalização do prazer ou o império do “sexo rei” como algo até certo ponto empobrecedor de experiências prazerosas de mais largo alcance.

durante muito tempo, cercear e disciplinarizar os usos do corpo. Afinal, a mulher que se deixasse sucumbir ante os prazeres da carne era, tanto num caso como no outro, equiparada à “mulher pública”, estigma que perseguiu até aquelas que fossem casadas e transbordassem as regras de recato e pudor que deveriam balizar seu comportamento no interior da economia sexual doméstica. Mas muitas mulheres deram de ombros a essas concepções retrógradas. Nesse passo, Fátima Guedes, por exemplo, admitia, em “Condenados”, canção gravada primeiramente por Simone, em 1979: “Ah, meu amor/ Estamos mais safados/ Hoje tiramos mais proveito do prazer”.

Giremos agora o compasso em outra direção. Entre os homens, o amor homossexual também foi tema, por vias diretas ou oblíquas, de muitas canções. A palavra “entendidos” (sinônimo de gays) frequentou assiduamente o vocabulário musical da época. Edy Star, gay (Figura 5), não se fez de rogado: gravou “Bem entendido”, em 1974, no LP *...Sweet Edy...*

Figura 5. Edy Star. Capa do LP *...Sweet Edy...*

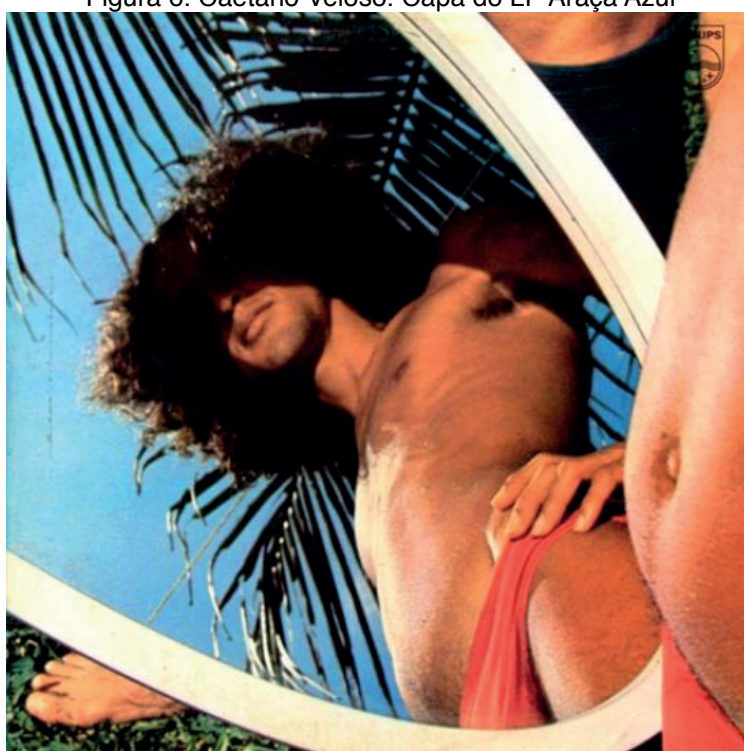


Agnaldo Timóteo, em 1975, exaltou a “A galeria do amor”, no LP homônimo, uma alusão ao célebre *point* dos gays em Copacabana, no Rio de Janeiro. Contudo, quem, nessa área, roubou a cena foi, sem dúvida, Ney Matogrosso, egresso do conjunto Secos & Molhados, no qual atuou como estrela-mor, em 1973 e 1974, até deslanchar carreira-solo de 1975 em diante. Sua voz aguda (que confundia os incautos), sua *mise-en-scène*, com trejeitos e requebros no palco, seu vestuário de escassa roupa, a pintura do rosto, seu repertório falavam por ele.¹⁷ Em *shows*, Ney chegou a se masturbar com um cano. Em um de seus LPs, *Feitiço*, de 1978, ele despontava, no encarte, nu em pelo.

17 Para uma análise mais aprofundada sobre a *persona* artística de Ney Matogrosso, ver Zan 2013.

Tudo isso aponta para o caminho que conduz a outra questão candente da década de 1970, agitada no cenário internacional por artistas como Alice Cooper e David Bowie. A androginia estava na agenda das mudanças comportamentais. Grupos como Secos & Molhados e, antes deles, os Dzi Croquettes¹⁸, já a haviam colocado em pauta em tempos de apologia da vida comunitária, de propagação de determinados valores contraculturais e do amor livre. Na capa do LP *João Ricardo* (de 1975), um dos componentes dos Secos & Molhados, o apelo andrógino era patente. Anteriormente, no entanto, ninguém menos que Caetano Veloso gravara, em 1972, “um disco para entendidos”, *Araçá azul*, e, à vista da foto que consta da capa (Figura 6) – com o artista metido numa sunga sumarássima –, muita gente certamente se horrorizaria com seu ar pouco másculo, de resto reforçado pelas imagens que povoam o encarte.

Figura 6. Caetano Veloso. Capa do LP Araçá Azul



3 . ACORDE FINAL

As cartas se embaralhavam no jogo dos papéis sexuais que se encenou, em teoria e na prática, nos anos 1970. Seja como for, nada disso quer dizer que, em todos os casos, os agentes desse processo de transformações fossem portadores de plena consciência da função que desempenhavam. Maria Bethânia – uma das figuras mais destacadas da cena musical da década, com muitas incursões pelas temáticas de que me ocupo – é uma das intérpretes femininas que, a exemplo de Simone, não se arvora em sujeito absolutamente consciente do sentido maior de seus atos. Para ela, conforme depoimento concedido ao jornalista Rodrigo Faour (2011: 217), “o movimento hippie liberou muita coisa”. E Bethânia emenda: “nunca fiquei

18 Ver DVD *Dzi Croquettes*, 2009.

prestando atenção especificamente no meu trabalho, no que eu estava fazendo para contribuir para isso [a liberação feminina]. Nunca pensei muito, sempre fui guiada pela minha intuição, pelo meu coração e minha inteligência”. A seu ver, as músicas que gravava “estavam em sintonia com aquele momento e com as transformações naturais que vinham ocorrendo”.

Por outras palavras, os artistas, como sujeitos sociais, agiam politicamente, removendo obstáculos no plano comportamental, mesmo que lhes faltasse uma noção mais ampla do sentido de sua ação, o que não era, necessariamente, o caso de todos eles. Mas, de um modo ou de outro, encarnaram o papel de atores políticos em movimento. E daí para frente, parafraseando uma canção, tudo seria diferente na história da música popular brasileira.

REFERÊNCIAS

- Araújo, Paulo Cesar de. 2002. “Reinado de terror e virtude”. In: **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, p. 51-68.
- Buarque, Chico e Guerra, Ruy. 1974. **Calabar**: o elogio da traição. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Buarque, Chico. 1997. **Chico Buarque**: letra e música. 2. ed. São Paulo. Companhia das Letras.
- Faour, Rodrigo. 2011. **História sexual da MPB**: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira. 4. ed. Rio de Janeiro-São Paulo: Record.
- Foucault, Michel. 1979. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal.
- Guattari, Félix e Rolnik, Suely. 1986. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes.
- Hocquenghem, Guy. 1980. **A contestação homossexual**. São Paulo: Brasiliense.
- Napolitano, Marcos. 2002. **História & música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica.
- Paranhos, Adalberto. 2004. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. **ArtCultura**, Uberlândia, 9, p. 22-31.
- _____. 2010. “Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder”. In: Marcellino, Nelson C. (org.). **Introdução às Ciências Sociais**. 17. ed. Campinas: Papyrus, p. 49-58.
- _____. 2012. “História, política e teatro em três atos”. In: Paranhos, Kátia R. (org.). **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, p. 35-58.
- Paranhos, Kátia Rodrigues; Lehmkuhl, Luciene; Paranhos, Adalberto (orgs.) 2010. **História e imagens**: textos visuais e práticas de leituras. Campinas: Mercado de Letras/Fapemig.
- Rago, Margareth. 2013. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Editora Unicamp.

Souza, Tárík de. 1983. “Ai, meu amor, estamos mais safadas’: o erotismo na MPB”. In: **O som nosso de cada dia**. Porto Alegre: L&PM, p. 101-108.

Vargas, Herom. 2013. “Capas de disco da gravadora Continental nos anos 1970: música popular e experimentalismo visual”. **Revista Famecos: Mídia, Cultura e Tecnologia**, Porto Alegre, 20/2, p. 1-27.

Ventura, Zuenir. 2000. “O vazio cultural” e “A falta de ar” em 70/80 – **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Gaspari, Elio; Hollanda, Heloisa Buarque de; Ventura, Zuenir (orgs.) Rio de Janeiro: Aeroplano, p. 40-51 e 52-85.

Zan, José Roberto. 2013. “Secos & Molhados: metáfora, ambivalência e *performance*”. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, Uberlândia, 15/27, p. 7-27.

Entrevistas

Maria Bethânia. S./d. Entrevista concedida a Rodrigo Faour. S./l.

Roberto Menescal. 2012. Entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro.

Filmes

Dona Flor e seus dois maridos. 1976. Brasil. Direção: Bruno Barreto. LC Barreto/ Companhia Serrador.

Dzi Croquettes. 2009. Brasil. Direção: *Tatiana Issa e Raphael Alvarez*. Canal Brasil/Imovision.

Fontes discográficas

Agnaldo Timóteo. 1975. “A galeria do amor” (Agnaldo Timóteo). LP **Galeria do amor**. EMI-Odeon.

Angela Ro Ro. 1980. “Bárbara” (Chico Buarque e Ruy Guerra). LP **Só nos resta viver**. Polydor.

Caetano Veloso e Chico Buarque. 1972. “Bárbara” (Chico Buarque e Ruy Guerra). LP **Caetano e Chico juntos e ao vivo**. Philips.

Chico Buarque. 1973. “Bárbara” (Chico Buarque e Ruy Guerra). LP **Calabar, o elogio da traição** ou **Chico canta**. Philips.

_____. 1976. “Olhos nos olhos” (Chico Buarque). LP **Meus caros amigos**. Philips.

_____ e Milton Nascimento. 1976. “O que será (À flor da terra)” (Chico Buarque). LP **Meus caros amigos**. Philips.

Edy Star. 1974. “Bem entendido” (Piau e Sergio Natureza). LP **...Sweet Edy...** Som Livre.

Elis Regina. 1979. “O bêbado e a equilibrista” (João Bosco e Aldir Blanc). LP **Elis, essa mulher**. Warner.

Fafá de Belém. 1980. “Mudanças” (Sérgio Sá e Vanusa) LP **Crença**. Philips.

Frenéticas. 1977. “Perigosa” (Rita Lee, Roberto de Carvalho e Nelson Motta). LP **Frenéticas**. WEA.

Ivan Lins. 1979. “Começar de novo” (Ivan Lins e Vitor Martins). LP **A noite**. EMI-Odeon.

João Bosco. 1979. “O bêbado e a equilibrista” (João Bosco e Aldir Blanc). LP **Linha de passe**. RCA Victor.

Maria Bethânia. 1976. “Olhos nos olhos” (Chico Buarque). LP **Pássaro proibido**. Philips.

Rita Lee. 1979. “Mania de você” (Rita Lee e Roberto de Carvalho). LP **Rita Lee**. Som Livre.

_____. 1980. “Lança perfume” (Rita Lee e Roberto de Carvalho). LP **Rita Lee**. Som Livre.

Simone. 1977. “O que será” (Chico Buarque). LP **Face a face**. EMI-Odeon. LP.

_____. 1978. “Medo de amar nº 2” (Sueli Costa e Tite de Lemos). LP **Cigarra**. EMI-Odeon.

_____. 1979. “Começar de novo” (Ivan Lins e Vitor Martins). LP **Pedaços**. EMI-Odeon.

_____. 1979. “Condenados” (Fátima Guedes). LP **Pedaços**. EMI-Odeon.

_____. “Tô voltando” (Mauricio Tapajós e Paulo Cesar Pinheiro). LP **Pedaços**. EMI-Odeon.

_____ e Gal Costa. 1981. “Bárbara” (Chico Buarque e Ruy Guerra). LP **Amar**. CBS.

Tuca. 1974. “Girl” (Tuca e Prioli). LP **Drácula, I love you**. Som Livre. LP.

Vanusa. 1979. “Mudanças” (Sérgio Sá e Vanusa). LP **Viva Vanusa**. RCA Victor.

Fontes iconográficas¹⁹

Caetano Veloso. 1972. LP **Araçá azul**. Philips.

Edy Star. 1974. LP **...Sweet Edy...** Som Livre.

Gal Costa. 1973. LP **Índia**. Philips.

João Ricardo. 1975. LP **João Ricardo**. Polydor.

Ney Matogrosso. 1978. LP **Feitiço**. Warner.

Perla. 1977. LP **Perla**. RCA Victor.

Simone. 1979. LP **Pedaços**. EMI-Odeon.

¹⁹ Em que pesem essas referências a fontes iconográficas poderem ser inseridas entre as fontes discográficas, optei por essa separação, relativamente arbitrária, com o intuito de destacar a importância dos apelos imagéticos das capas e dos encartes dos discos.

“FAZER DAS PEDRAS QUE ATIRAM EM MIM O MEU CASTELO” – UMA ATITUDE MUSICAL DE FERNANDA AOKI NAVARRO AO MACHISMO DOMINANTE.

Data de submissão: 27/07/2020

Data de aceite: 24/08/2020

Tânia Mello Neiva

<http://lattes.cnpq.br/2505628973592670>

taniamelloneiva@gmail.com

RESUMO: Neste artigo abordo a peça *Homage to Bruno Mantovani* da compositora Fernanda Aoki Navarro – música composta como resposta a uma entrevista dada pelo compositor Bruno Mantovani. A partir do exemplo musical de Fernanda Aoki e apoiada em autores como Lopez, Espinoza-Vera, Perrot, Bourdieu e outros, proponho um debate sobre como o campo da música erudita reproduz discursos e práticas machistas, exclusivistas e de privilégio. Ao mesmo tempo apresento táticas de questionamento e combate aos mesmos.

PALAVRAS-CHAVE: Fernanda Aoki Navarro. Bruno Mantovani. Feminismo. Sarcasmo. Musicologia Feminista.

“WHEN LIFE GIVES YOU ROCKS, BUILD A CASTLE” – A MUSICAL ATTITUDE OF FERNANDA AOKI NAVARRO TOWARDS THE DOMINANT SEXISM.

ABSTRACT: In this paper I'll approach the piece *Homage to Bruno Mantovani* composed by Fernanda Aoki Navarro – music composed as an answer to an interview with the composer Bruno Mantovani. Taking Fernanda Aoki Navarro's music example and supported by authors such as Lopez, Espinoza-Vera, Perrot, Bourdieu and others, I pose a debate about how the classical music field reproduces speeches and sexist practices, exclusionary and of privilege. At the same time, I present tactics that question and fight those speeches and practices.

KEYWORDS: Fernanda Aoki Navarro. Bruno Mantovani. Feminism. Sarcasm.

Fernanda Aoki Navarro

Fernanda Aoki Navarro é compositora e pianista paulistana. A artista começou a compor já na universidade no curso de composição musical da Faculdade de Música da Escola de

Comunicações (ECA) e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Graduou-se em composição em 2008 e em 2011 deu continuidade aos estudos em composição musical no mestrado na University of California, Santa Cruz. Hoje, Fernanda Aoki é doutora em composição musical na University of California, San Diego.

A compositora transita por diversas práticas musicais como a música de concerto escrita e estrita para instrumentos convencionais com formação solo ou de grupo, pela música eletroacústica, por instalações, *site specific*, performances, trilhas e outros. Sua obra é diversa. Neste artigo, contudo, me debruço sobre uma peça composta dentro de um contexto muito específico, que, a meu ver, demonstra o caráter político da compositora e nos leva a questionamentos sobre a produção musical da chamada *música séria*, os discursos implicados nela e algumas possibilidades de ação, sejam elas sarcásticas, satíricas e/ou generosas.

Figura 1 Fernanda Aoki Navarro.



Foto: Felipe Rossi.

A entrevista e o concerto XX

A obra abordada é *Homage To Bruno Mantovani*. Uma peça eletroacústica composta em 2014 de pouco mais de cinco minutos. Composta como resposta a uma entrevista dada pelo compositor Bruno Mantovani (então diretor do Conservatório Nacional de Música e Dança de Paris) à rádio *FranceMusique*, na qual o compositor foi questionado sobre a participação das mulheres na música e especificamente na carreira de regência. Sua resposta suscitou uma série de contra respostas em vários países e foi tema da música de Aoki.

O compositor fala, entre outras coisas, que as mulheres têm “objetivos diferentes daqueles dos homens” e que “não se interessam especialmente pela regência”. Diz ainda que “há o problema da maternidade” pois a carreira de regência pressupõe muitas viagens “impossibilitando a mãe de ficar junto de seus filhos”. Diz que é uma carreira muito exigente fisicamente pois precisa “reger, pegar avião, pegar outro avião,

reger de novo” sugerindo que o desafio é grande demais para as mulheres. Termina esse trecho da entrevista dizendo que não acredita haver “discriminação negativa” em relação às mulheres e que não acha que deve haver “discriminação positiva” também (como sistema de cotas, por exemplo), pois nas palavras do compositor em entrevista transcrita por Chris Swithinbank em seu blog pessoal: “Para mim, a única discriminação, não importa em qual disciplina, é o exame de admissão ou concurso.” (SWITHINBANK, 2014)

A fala de Mantovani reproduz ideologias de privilégio e exclusão, como já apontado por feministas e pesquisadores em discursos similares. A ideia da meritocracia como a maneira mais justa de ingresso no meio musical erudito vela uma realidade em que grande parte da população simplesmente não tem acesso a esse meio. É um campo cujas regras de participação são extremamente excludentes por exigirem de seus agentes uma formação muito específica, a qual historicamente tem sido privilégio de poucos, estando as mulheres e muitas outras *minorias políticas e sociais* distanciadas desse grupo com o discurso de não *serem capazes* de participarem dele, por questões *naturais e fisiológicas*. É exatamente esse o discurso do compositor. Apelando para a *natureza* da mulher (a de ter a possibilidade da maternidade) e afirmando a lisura meritocrática nos processos de admissão, o compositor justifica a pouca representação feminina na área da regência na música erudita. Não percebe que se as mulheres não escolhem a regência ou qualquer outra carreira não é devido a uma condição natural delas. Cabe aqui a fala da historiadora Cándida Martinez Lopes:

Em verdade, devemos saber que a meritocracia tem seus riscos. Primeiro, não há critério uniforme de mérito; segundo, não há um ponto equânime desde o qual o mérito seja reconhecido ou retribuído. Portanto, ainda que em uma situação ideal meritocrática as mulheres sejam favorecidas, como essa situação não existe, medidas de discriminação positiva são sempre necessárias simplesmente para que se produza a justiça como ponto de partida. (...). De outras tramas estamos excluídas a priori. (LOPEZ, C., 1995, p. 55 em YANNOULAS, VALLEJOS e LENARDUZZI, 2000, p 440).

Muitos podem ser os motivos para a menor participação ou para uma sensação de menor participação das mulheres no campo da regência em relação aos homens, como por exemplo: 1) A própria formação de identidade de gênero em que a menina, ainda criança, é formada acreditando não poder e não dever ocupar espaços de grande exposição pública, colaborando na manutenção cíclica de *exclusão*, ou pouca representação, das mulheres de algumas carreiras específicas. (MATOS e BORELLI, 2012; PERROT, 2008; BOURDIEU, 2003); 2) A mulher ocupa carreiras específicas como a regência, por exemplo, mas não é reconhecida da mesma maneira que o homem, sendo vítima de um sistema machista em que não é valorizada pelo simples fato de ser mulher. (PERROT, 2008; WOLF, 1992); 3) A regência se constitui como

um campo de poder na música erudita em que os signos do *masculino* e *feminino* são reproduzidos de forma naturalizada, dentro de uma concepção dicotômica do mundo na qual o *masculino* representa o bom, a verdade, o racional, o claro, o certo, a cultura e o *feminino* todo o seu oposto: o mau, o falso, o irracional, o escuro, o errado, a natureza. Essa visão dicotômica assume os opostos como incompatíveis e relaciona o *masculino* ao *homem* e o *feminino* à *mulher* e hierarquiza a relação entre eles promovendo o *masculino* e, conseqüentemente o *homem*, a um lugar elevado. Assim, não só o que é simbolicamente considerado *feminino* é evitado e menosprezado nesse campo, como a *mulher* também o é. Sendo a posição de regente uma posição de liderança, de controle, ela é “naturalmente” alinhada com o masculino e o homem. (PERROT, 2008; BOURDIEU, 2003; MCCLARY, 2002; CUSCIK, 2001; GROSZ, 2000; MIGUEL, 2000).

Ao se deparar com o discurso machista do compositor, Fernanda Aoki Navarro compôs sua peça *Homage To Bruno Mantovani* e a mostrou para algumas colegas do curso na UCSD. Nasceu, então, a ideia de fazer um concerto só com compositoras da instituição. Em depoimento concedido a mim no dia três de agosto de 2015 em um café na cidade de São Paulo, a compositora comenta:

A gente começou a trocar várias histórias de coisas que estavam rolando de figuras importantes que lidam com a mulher dessa maneira - como se a gente fosse um estorvo, incapaz, ou inferior... como se a gente fosse, enfim, essencialmente muito diferente deles e que não pudesse executar as mesmas funções. E aí eu sugeri: “Porque a gente não faz um concerto falando sobre essa babaquice dessa entrevista?”

O processo de construção do concerto virou uma arena de discussão sobre os papéis da mulher nas sociedades, sobre os discursos dominantes que são em sua maioria normatizados e naturalizados no patriarcalismo. Houve contradição. O concerto, intitulado “XX”, foi inserido no festival de música contemporânea que dura uma semana e ocorre anualmente na UCSD, o *SpringFest*, no dia 15 de abril de 2014. A música de Aoki foi a vinheta do concerto. Neste concerto foram apresentadas obras de mais outras sete compositoras.

Homage to Bruno Mantovani

A peça é uma colagem de trechos da entrevista em francês e traduções em inglês, trechos de músicas tipo vinheta de jornais televisivos, de músicas tipo *lounge*, sons de vozes masculinas e femininas gemendo, sons de voz feminina infantil “tirando sarro” e alguns outros sons. É uma peça, nas palavras da própria compositora, “sarcástica e ao mesmo tempo leve”. Foi composta como reação à entrevista, como forma de protesto e força criativa como atesta Aoki em um e-mail para mim sobre a peça enviado no dia 28 de março de 2016:

A repetição com a voz do Bruno no fundo, simboliza um pouco o machismo reverberando e machucando, nos fazendo perder a cabeça, nos fazendo ficar tristes e confusas. MAS, ao mesmo tempo, isso pode ser combustível para criar material musical e, ao invés de deixar que o machismo “vença”, eu achei uma maneira de lidar contra o machismo, usando manifestações machistas, de maneira criativa. Algo do tipo: “fazer das pedras que atiram em mim o meu castelo.”

Como proposto por Lousada em *Humor e feminismo, qual é a graça?...*, o humor, através da ironia, do sarcasmo, da paródia e da sátira, é uma ferramenta frequente de crítica. É usado, com frequência, na denúncia de modelos patriarcais machistas e de desconstrução desses modelos através da exposição ao ridículo. Isso também é apontado por Espinoza-Vera (2010) quando aborda obras literárias de escritoras latino-americanas que fazem uso do humor em obras feministas:

A partir de uma perspectiva crítica, o atributo mais importante do humor é sua capacidade de desafiar o discurso ideológico dominante representando meticulosamente suas contradições e absurdos e, ao mesmo tempo, expô-los ao ridículo. Assim mesmo, o humor pode ser utilizado como um mecanismo de defesa ou uma arma frente à dor e ao domínio de uma classe predominante. (ESPINOZA-VERA, 2010, p.03)

O caráter sarcástico e irônico em *Homage...* é evidenciado de diversas maneiras. Originalmente a fala do compositor foi realizada em um lugar de alto prestígio e capital simbólico (BOURDIEU, 2003): “o compositor, discípulo de Pierre Boulez, diretor do Conservatório de Música e Dança de Paris, falando à rádio *FranceMusique*.” Quando deslocada de seu lugar de origem e colocada recortada e permeada por uma música considerada *de elevador* (referência à música *lounge*), a fala do compositor é redimensionada simbolicamente facilitando a percepção de um discurso machista e exclusivista. Ao mesmo tempo, perde a *aura* de seriedade que o seu *posto* original lhe confere. Esse mesmo recurso é usado quando a compositora entrecorta a fala de Mantovani com músicas que remetem às vinhetas de telejornais. Essas ferramentas podem ser interpretadas como ironia, a partir da concepção de que o discurso diz uma coisa, mas a mensagem é o oposto do que está sendo dito (ESPINOZA-VERA, 2010; LOUSADA, 2013, ZAVALA, 1992). Também recorre à mecanismos mais imediatos como, por exemplo, ao usar a voz de uma menina *tirando sarro* das falas do compositor: “o fato de eu ter escolhido uma voz de uma menina criança, para mim, simboliza o futuro - nossas filhas, cagando, andando e brigando contra o machismo”, afirma Fernanda Aoki em e-mail pra mim enviado no dia 28 de março de 2016. É a compositora mostrando seu total desprezo pelo discurso implicado na fala de Mantovani. Ainda, é possível perceber a preocupação da compositora com o entendimento do discurso. Ela usa o áudio em inglês para uma plateia nos Estados Unidos. Nesse sentido ela assume um papel pedagógico e até *generoso*, termo usado por ela mesma. A fala em francês, na voz original do compositor, no entanto, está também presente ao longo de toda a música, não nos deixando esquecer de

que se trata de algo para além dos Estados Unidos, ou da língua inglesa. Que se trata de um discurso que percorre o mundo da música erudita nos seus espaços e agentes de maior prestígio, estando o Conservatório de Paris como um dos grandes representantes deste. Além de ser usado como fonte para superação da dor e do sofrimento causado por esses machismos que imperam, como mostra a fala de Aoki já citada. A compositora também usa do recurso da repetição. Ela repete ao longo de toda a peça praticamente os mesmos trechos da entrevista. São eles:

- 1) O trecho em que o compositor fala sobre estar perturbado com tanta fala sobre paridade;
- 2) em que fala sobre como as mulheres têm ambições diferentes das dos homens e que os processos de admissão por prova ou concurso não são discriminatórios, e como acredita que não deveriam ser (no caso de discriminação positiva);
- 3) Sobre como as mulheres não estão necessariamente interessadas na regência, e que não é possível colocar uma baioneta nas costas de cada mulher compositora ou instrumentista que tenha capacidade de ser regente para que ela siga a carreira;
- 4) Sobre como a regência é exigente fisicamente e as mulheres não estão aptas para tais exigências por uma condição natural, pois elas querem ser mães e a maternidade é praticamente incompatível com a carreira de regência;
- 5) Outra fala bastante repetida na música e que não faz parte da entrevista de Mantovani foi a fala: “Fichário cheio de mulheres”, que se refere às eleições presidenciais nos Estados Unidos em 2012 em que o candidato Mitt Romney (republicano) usou essa expressão com o intuito de ganhar votos femininos, e teve uma repercussão bem negativa de modo geral.

Esses são os principais trechos da entrevista que Fernanda Aoki repete em sua peça, com o intuito (expresso explicitamente em entrevista comigo em São Paulo no dia 03 de agosto de /2015) de escancarar uma ideologia. No último trecho da música, em que a compositora explora a fala sobre maternidade, ela coloca sons de gemidos ao fundo, nos remetendo ao lugar do corpo (momento dos corpos de concretizar a maternidade e a paternidade), do prazer, explicitando a dicotomia sugerida por Mantovani entre corpo/mente natureza/cultura, mulher/homem. Como já dito anteriormente, Mantovani recorre ao argumento fatalista e biológico para dizer que as mulheres não servem (ou servem *menos*, em relação aos homens) para a carreira de regência. Ao se referir à mulher como condicionada ao seu papel de mãe, o compositor usa a dicotomia natureza/cultura historicamente associada à mulher/homem como argumento. Esse tipo de argumento vem sendo questionado por movimentos feministas, por pesquisadores em história das mulheres, em gênero e outros, pois é baseado na ideia de essência do homem e da mulher, naturalizando uma construção social. (BEAUVOIR, 1980; GROSZ, 2000, BOURDIEU, 2003 e tantos outros).

A compositora finaliza a peça com um som de descarga logo após uma fala de Mantovani. É explícito e direto. Ela considera o discurso do compositor excremento que deve ser descartado no vaso sanitário.

Breve reflexão

Ao trabalhar com o tema do machismo na música erudita, a compositora expôs através do sarcasmo e da ironia como o discurso que vem imperando nos mais altos cargos do campo, (MCCLARY, 2012; CUSICK, 2001; NOGUEIRA, ROSA; 2015 e tantas outras e outros), está dentro de uma redoma, de uma bolha e não dialoga com o que acontece ao seu redor. Cegos e surdos aos movimentos sociais que vêm pautando discussões na academia desde a década de 1970, esses representantes da *grande música séria* insistem em reproduzir discursos e práticas exclusivas e exclusivistas, as quais lhes garante prestígio e status. Ora, o mundo vem mudando há muito tempo, e as mulheres que sempre trabalharam também passaram a ocupar as profissões ditas masculinas. Sua representação ainda é menor, seja por menor quantidade real, seja por invisibilidade simbólica. A valorização do seu trabalho é diferenciada, tendo menor reconhecimento e menores salários do que os homens que ocupam as mesmas posições. Para isso existem respostas de todos os tipos. A de Fernanda Aoki Navarro e de tantas outras compositoras está na sua produção, na sua composição e nas propostas explicitamente provocativas de protesto que expõe um problema de ideologia.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo 2: A Experiência Vivida**. [Trad. Sérgio Millet]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BOUDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. [Tradução: Maria Helena Kühner]. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CUSICK, Suzanne. Gender, Musicology and Feminism. In COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. **Rethinking Music**. 2ª Ed. New York: Oxford University Press, 2001. 471-499

ESPINOZA-VERA, Marcia. El humor como estratégia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de America Latina. In: **Razon y Palabra**, V. 73, 2010.

GROSZ, Elizabeth. Corpos Reconfigurados. In: **Cadernos Pagu**. Campinas, v. 14, p. 46-86, 2000.

LOUSADA, Isabel. Humor e Feminismo: qual é a graça? A sátira de Maria O'Neill ou a contradança dos sexos. In: **Historiæ**, Rio Grande, v. 4, n.2, p. 91-102, 2013.

MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. Espaço Feminino no Mercado Produtivo. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). **Nova História das Mulheres No Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013. 126-148.

MCCLARY, Susan. **Feminine Endings: music, gender and sexuality**. 2ª Ed. Minnessota: University Press, 2002.

NOGUERIA, Isabel; ROSA, Laila. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga. In. **Revista Vórtex**. V. 3, n. 2, p. 25-57, dezembro 2015.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. [Tradução: Angela M. S. Corrêa]. São Paulo: Contexto, 2008

WOLF, Margery. **A Thrice Told Tale – feminism, postmodernism and ethnographic responsibility**. Stanford: Stanford Univeristy Press, 1992.

ZAVALA, Lauro. Para nombrar las formas de la ironia. In: **Discurso**, p. 59-83, 1992.

Material audiovisual (Imagem em movimento) em meio eletrônico: FERNANDA.AOKI.NAVARRO. Página da compositora: <http://www.fernandanavarro.net/about.html>

CHRIS.SWITHINBANK. Página de Chris Swithinbank na qual é possível encontrar áudio da entrevista de Bruno Mantovani e trecho traduzido para o inglês, bem como a resposta do compositor às críticas recebidas. <http://chrisswithinbank.net/2013/10/bruno-mantovani-female-conductors/>.

SMARTPHONES E ESCUTA MUSICAL: COMPANHIA QUE CONDUZ À SOLIDÃO

Data de submissão: 10/07/2020

Data de aceite: 24/08/2020

Otávio Luis Silva Santos

Doutor em Música pela
Universidade Estadual de Campinas
Campinas – SP

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2628043040497588>

RESUMO: A prática da escuta vem se transformando com o passar dos séculos. A popularização das mídias portáteis presentes no século XXI - aqui representadas pelos *smartphones* - não só categorizam uma inédita forma de apreciação musical, mediada tecnologicamente, mas proporcionam também a experiência da individualização a partir da utilização dos fones de ouvido. A interação com o ambiente externo torna-se, sob tais condições, passível de ser alterada em diferentes graus, variando desde a simples experiência do lazer a condições patológicas de isolamento. Este fenômeno proporciona reflexões acerca da possibilidade do distanciamento social e solidão serem decorrentes da massiva utilização dos aparatos móveis de escuta pelos ouvintes contemporâneos.

PALAVRAS-CHAVE: Tecnologia. Escuta. Smartphones. Mídias portáteis. Solidão.

SMARTPHONES AND MUSICAL LISTENING: COMPANION THAT LEADS TO SOLITUDE

ABSTRACT: Listening practice have been changing throughout the centuries. The popularity of portable media during the 21st century – represented in this paper by smartphones – not only establish a new form of musical appreciation technologically mediated, but also provides the experience of individualization from the moment headphones are worn. Under such circumstances, the interaction with external environment becomes subject to changes in various levels that may vary from a simple entertaining experience to pathological conditions of isolation. This phenomenon brings into focus reflections on the possibilities of social withdrawal and loneliness as consequences of the massive use of mobile listening devices by contemporary listeners.

KEYWORDS: Technology. Listening. Smartphones. Portable Media. Loneliness.

1 . A PRÁTICA DA ESCUTA

Natural aos seres humanos, a escuta apresenta-se como uma prática exercitada desde o ventre materno. A maneira de se escutar - ou um modo de escuta - entretanto, parece ser

fruto de uma prática adquirida, cujas raízes provêm de variados contextos, tal qual a sociedade em que se vive, a classe social a que se pertence, o contexto cultural a que se está exposto e as tecnologias de reprodução sonora disponíveis ao ouvinte.

Quando se tratando da escuta musical, prioriza-se a compreensão de que tal prática engloba não um único sentido, mas é uma atitude multissensorial, uma vez que “(...) não há escuta sem visão, sem tato, sem olfato... também se ouve com o corpo, com os olhos, e mais, com as lembranças, com as sensações” (IAZZETTA, 2009: 37). Assim, quaisquer alterações nos modos de se ouvir refletem não somente em aspectos referentes ao sentido auditivo, mas diretamente em mudanças nas mais diferentes camadas do indivíduo como um todo, incluindo seu processo cognitivo e comportamental.

Os modos de escuta são maleáveis e se transformam conforme o desenvolvimento de uma sociedade. Anteriormente à Revolução Industrial a escuta musical era diretamente vinculada à presença física do intérprete, constituindo um modo de escuta dominante por muitos séculos. A partir do início do século XX a emergência dos aparelhos de reprodução sonora impactou os hábitos vigentes, inicialmente possibilitando a escuta de maneira desvinculada da presença do artista ¹ e, em um segundo momento – especialmente através do *Walkman* no início da década de 1980 - permitindo uma escuta móvel, o que no século XXI vigora como prática dominante nas metrópoles por meio das mídias portáteis, aqui representadas pelos *smartphones*, proporcionando a emergência de um modo de se ouvir radicalmente diferente do presente nos séculos anteriores. Como um desdobramento, diversas abordagens teóricas vieram à tona ao longo do século XX na tentativa de categorizar tais modos de escuta.

Para o sociólogo alemão Theodor Adorno ([1973] 2011), a ênfase em uma escuta concentrada e racional proporcionaria uma escuta mais qualificada, ou seja, tira maior proveito da escuta aquele que é capaz de perceber os mínimos detalhes da obra escutada, e que não deixa passar sequer uma nota sem compreendê-la no contexto melódico, harmônico e formal da peça, o que denomina *escuta estrutural* (2011: 60-61).

Todavia, o modelo de escuta *adorniano* foi posto em cheque por diversos autores, entre eles Rose Subotnik (1988), Peter Szendy (2008) e Barry Truax (2001).

Enquanto Subotnik se concentra em desconstruir o pensamento adorniano apontando lacunas em seu discurso amparadas em vias musicais e culturais, Szendy e Truax questionam a rigidez da escuta estrutural e seu possível efeito na perda da espontaneidade da própria escuta, defendendo então a chamada *escuta distraída*. Truax (2001) aponta a diferença entre uma escuta *analítica* e uma escuta *distraída*. Durante a primeira se vasculha o som minuciosamente em busca de informações,

1 De maneira pioneira com o fonógrafo, em 1877.

enquanto que na segunda o ouvinte está engajado em outra atividade não-musical que demanda sua atenção, não sendo possível uma escuta tão detalhada como a estrutural. (2001: 163).

O musicólogo Ola Stockfelt (2004), por sua vez, parecendo não se preocupar com a eleição da maneira mais apropriada de se ouvir, propõe que a mesma obra escutada em diferentes contextos causa diferentes resultados no receptor, ou seja, a mesma sinfonia que acalma determinado ouvinte antes de dormir pode irritá-lo durante o trânsito, preservando esse fator variante a cada escuta.

2 . AS METRÓPOLES E SEUS ESPAÇOS DE INDIVIDUALIZAÇÃO

A sociedade urbana do século XXI coexiste com inúmeros estímulos visuais, sonoros e sensoriais. Georg Simmel ([1903]/1950) foi um dos primeiros sociólogos a discutir a importância da individualidade nas grandes cidades. Simmel debate sobre a necessidade do cidadão metropolitano em criar uma “bolha de individualidade”, a fim de se preservar do fluxo constante das mudanças que o acomete. Afirma o autor:

Os problemas mais profundos da vida moderna derivam da demanda do indivíduo de preservar a autonomia e a individualidade de sua existência face às avassaladoras forças sociais, de herança histórica, das culturas externas e dos modos de vida. (1950: 409).

Para o autor, em uma sociedade racional em que o intelectualismo e a matéria são o foco das atenções, e onde o indivíduo passa a agir “[...] com sua cabeça ao invés do coração” (1950: 410), pouca consideração se dá ao lado emocional dos habitantes.

Como meio de defesa a esse bombardeio de estímulos, procura-se então limitar ao máximo a quantidade de relações interpessoais. E essa iniciativa já aponta diretamente para uma das consequências da escuta móvel: a *individualização*.

Para uma melhor compreensão do tema, pensemos no processo de individualização a partir de duas perspectivas: a da experiência pessoal (ponto de vista do usuário das mídias portáteis e dos fones de ouvido) e a da experiência compartilhada (interação estabelecida por ele para com o ambiente externo).

O psicólogo Rainer Schönhammer (1989), assumindo inicialmente o papel de agente externo, relata que seu impulso primeiro ao avistar um sujeito na rua com fones de ouvido era o de uma repulsa quase involuntária. O autor propõe que esse estranhamento se daria pelo fato do indivíduo estar isolado. Ele não é *diferente*, mas se encontra *isolado*. E é esse isolamento que o transformaria em um estranho e comprometeria a relação entre os dois.

Para Schönhammer, o portador dos fones de ouvido habita em um mundo sonoro privado ao qual não temos acesso e tampouco podemos compartilhar, e esse pode ser justamente um dos fatores responsáveis pelo referido incômodo:

Isso parece interromper uma forma de contato entre pessoas 'normais' que compartilham uma experiência mútua, mesmo se nela não há comunicação explícita alguma. As pessoas com fones de ouvido parecem violar uma lei não escrita de reciprocidade interpessoal: a segurança da presença consensual comum em situações compartilhadas. (1989: 130)

O estar excluído do universo alheio parece incomodar, pois uma prática humana tradicional – a da partilha – é violada. O mesmo se daria quando um sujeito a olhos nus conversa face a face com alguém que utiliza óculos escuros, gerando um desequilíbrio entre o olhar e ser olhado, e possivelmente um incômodo para uma das partes. Esta ideia é corroborada pelo musicólogo Shuhei Hosokawa (1984) quando este afirma que

O que surpreendeu as pessoas quando viram o Walkman pela primeira vez em suas cidades foi o fato evidente de que se podia perceber que o ouvinte estava escutando alguma coisa, mas não se sabia o quê. Alguma coisa havia ali, mas escondida: era um segredo. (1984: 177)

Schönhammer, ao discorrer sobre a contrariação da suposta lógica de reciprocidade social, conclui:

Não é absolutamente verdade que ouvir um Walkman em um volume alto não incomoda os demais. Pelo contrário, alguns dos entrevistados relataram sentir mais agressividade quando ouviam sons vazando dos fones dos usuários. Eu acredito que essa reação não seja desencadeada pelo mero efeito acústico do som percebido, mas pelo fato de que o que se ouviu foi somente o “resto” do universo sonoro de alguém. (1989: 135)

Prossigamos, então, sob a perspectiva interna da escuta passeante, isto é, sob o ponto de vista de quem está entre os fones de ouvido.

O primeiro fator relevante a ser analisado é a divisão de ambientes gerada a partir do momento que os fones de ouvido são colocados. Haja grande ou pequena interação na relação ouvinte-ambiente, uma separação é ocasionada, e a fruição dos estímulos passa a ser diferente quando as frequências começam a pulsar dentro dos fones. Uma nova experiência multissensorial acontece, e toda a interação passa a ter uma nova perspectiva cognitiva tanto para o ouvinte quanto para os demais à sua volta.

Schönhammer descreve esse fenômeno como um momento em que “[...] a relação objeto-mundo é alterada para o ouvinte, uma vez que o espaço habitado perde sua familiaridade, isto é, de alguma maneira é dividido em duas partes” (1989: 133). O ambiente familiar o qual aquele indivíduo conhece e pertence se torna subitamente estranho quando é separado de sua porção acústica, ocasionando ao ouvinte uma “[...] sensação concomitante de presença e ausência” (1989: 134).

Não é possível afirmar categoricamente o grau de isolamento que o ouvinte se encontra nessas ocasiões, pois muitos fatores influenciam nessa resultante, entre eles o volume da mídia, a vontade do ouvinte em interagir com o ambiente externo, a concentração do ouvinte no material sonoro e o grau de ruídos externos. Alguns

autores, como Eric Adler (1999) e Keith Negus (1992) acreditam ser possível um total isolamento e anulação do meio externo por parte do ouvinte. Outros, como Iain Chambers (1994), Rebecca Lind (1989) e Shing-Ling Chen (1993) advogam por uma escuta privada, que pode ser limitada ou até certo ponto controlada, mas não completamente capaz de aniquilar o ambiente exterior.

Após tal discussão, seria então correto afirmar que as mídias portáteis contribuem para a solidão dos ouvintes?

Simmel (1950) já falava a respeito da necessidade dos habitantes metropolitanos em achar seu próprio espaço em meio ao bombardeio de estímulos urbanos. No entanto, a radicalidade desse “ausentar-se” pode também ser causa de problemas, ao passo que o indivíduo corre o risco de fechar-se em seu próprio universo, restringindo suas relações interpessoais a um patamar próximo, quando não atingido, do patológico.

Robert Crane (2005), pesquisador da psicologia, desenvolveu um projeto relacionando a utilização de aparatos portáteis de escuta musical com o chamado distanciamento social² e solidão. A pesquisa consistiu em reunir um grupo de jovens estudantes em idade universitária e pedir para que cada um monitorasse por um período determinado a quantidade de horas por dia (e posteriormente por semana) que gastavam escutando sua mídia portátil. A constatação foi a de que o isolamento social se mostrou significativamente maior em usuários mais assíduos de tais mídias do que em usuários moderados ou que pouco se utilizavam dessa tecnologia.

Não somente as relações interpessoais parecem ter sido afetadas pelo advento das mídias portáteis, mas a crescente popularização dos fones de ouvido pode também estar revelando uma maior separação psicológica entre os indivíduos (MOEBIUS; ANNEN, 1994). Esses autores, assim como Christine Rosen, que em 2005 já analisava este fenômeno por parte do *iPod*, acreditam em um verdadeiro impacto causado pelos smartphones e demais *gadgets* no processo de individualização:

[...] porque o *iPod* é uma tecnologia portátil, assim como o telefone celular, ele tem um impacto no espaço social que nem mesmo o *TiVo* teve. Aquelas pessoas com os fios brancos pendurados no pescoço parecem estar apreciando sua exclusiva trilha sonora, mas também estão praticando a “presença ausente” em espaços públicos, prestando pouca atenção, se alguma, no mundo exatamente ao seu redor. (2005: 66)

O psicoterapeuta Michael Lerner (1986) também discorre sobre a solidão, e as facilidades encontradas pela sociedade em adentrar nesse redemoinho:

[...] nossa sociedade cria um leque de condições nas quais as pessoas estão sempre sendo abandonadas, e nas quais é extremamente difícil se encontrar a força necessária e essencial para manter uma saúde psicológica apropriada. Os seres humanos precisam uns dos outros, e nossa mais profunda essência se dá no relacionamento com o outro. (1986: 176)

2 Termo utilizado pelo próprio autor em sua pesquisa.

Partindo desse pressuposto, podemos inferir que independente do grau de envolvimento com a escuta, a partir do momento em que fones de ouvido são colocados, a interação social já é em algum nível comprometida, variando de acordo com a intensidade do usuário em sua utilização. Entretanto, tal consequência – a solidão - parece não ser exclusiva das mídias portáteis, mas uma resultante mais ampla de uma sociedade seduzida pela cibercultura e seus subprodutos.

O psicólogo Robert Kraut, em 1998, publicou os resultados de uma pesquisa relacionando a utilização da internet no ambiente familiar ao distanciamento social entre seus integrantes. Algumas famílias foram observadas durante dois anos para que houvesse uma comparação entre o antes, o durante e o depois, havendo um aumento gradual da conectividade à internet em suas rotinas. A conclusão demonstrou que inicialmente a internet era utilizada para a comunicação com terceiros, passando gradativamente a comprometer a comunicação entre os membros da família, bem como as atividades externas de engajamento social, que diminuíram, ao passo em que a depressão e a solidão aumentaram (Kraut et al, 1998).

Michael Bull, conceituado professor da área da comunicação midiática, descreve esse fenômeno quando afirma que “[...] não as ruas, mas nossas casas – e cada vez mais nossos quartos – tornaram-se empórios de prazeres visuais e sonoros” (2005: 345). Sonia Livingstone, professora de psicologia social aplicada à comunicação e mídia, também alerta para a forma e a intensidade do consumo de mídia dentro dos lares, observando que os adolescentes tem a cada dia mais apreciado o consumo privado. A autora observa o fenômeno do lar ter se tornado gradativamente o lugar preferido para o consumo de mídias individuais, com crianças gastando a maior parte do tempo em que usufruem de suas mídias sozinhas em seus quartos (LIVINGSTONE, 2002 apud BULL, 2005).

A autora fala ainda sobre a “cultura do quarto”³, aliando esse espaço à privatização da utilização das mídias. Para Livingstone, a segunda metade do século XX foi acometida por mudanças que aumentaram significativamente a importância dos quartos para as crianças e adolescentes, tornando estes locais apropriados para o lazer e autoaprendizado. Entre as mudanças estão as alterações de padrões de interação familiar, redução no tamanho das famílias, emergência de uma cultura jovem e o poder de consumo das crianças e jovens (LIVINGSTONE; BOVILL, 2001).

Outro aspecto observado é o de que os quartos das crianças e jovens europeus englobados nas pesquisas são altamente equipados com tecnologias de mídia. Juntamente com objetos tradicionais, como livros e rádios, essas crianças possuem também televisões, smartphones, computadores e videogames, muitos dos quais

3 *Bedroom culture*, no original. Em artigo intitulado *Bedroom culture and the privatization of media use* Moira Bovill e Sonia Livingstone descrevem de forma detalhada a individualização de crianças e jovens a partir da “cultura do quarto”, apresentando dados empíricos que revelam o apreço desses indivíduos pelos próprios quartos e os aparatos midiáticos que ali usufruem.

interligados entre si ou conectados a outros equipamentos da casa, compondo uma complexa teia de estímulos cognitivos de fluxo variante e quase constante.

Com a intensificação das campanhas publicitárias focada nesse público, os quartos das crianças de classe média alta “[...] tornaram-se tanto um local de recepção de mensagens comerciais quanto um local de amostra e utilização de bens de prazer” (LIVINGSTONE; BOVILL, 2001: 2). Assim, parece existir uma pré-disposição à individualidade na sociedade contemporânea, em que desde a infância os indivíduos são acostumados a estarem sozinhos, a se divertirem sozinhos e a se relacionarem virtualmente, inclusive com os próprios familiares.

É possível concluir, assim, que ao tratar da individualização, situamo-nos diante não de uma projeção, mas de uma realidade, senão uma tendência do século XXI, passível de ser ampliada através das mídias portáteis - ressaltando que essas por si mesmas não apresentam como objetivo principal a geração e propagação de tal fenômeno. Somando-se a essa individualização a natureza transitória dos modismos e valores da sociedade urbana contemporânea, tem-se como resultante um indivíduo que cada vez mais caminha entre lugares e não-lugares⁴, em “(...) um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero...” (AUGÉ, 1994: 74).

REFERÊNCIAS

ADLER, Eric. **Culture Hasn't Been the Same Since Portable Stereo**. 28 de março de 1999. Disponível em: <<http://www.reporternews.com/1999/features/culture0920.html>>. Acesso em: 13 out. 2019.

ADORNO, Theodor W. (1973). **Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas**. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: UNESP, 2011.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papirus, 1994.

BULL, Michael. No Dead Air! The iPod and the Culture of Mobile Listening. **Leisure Studies**, nº 4 vol. 24 (pp. 343-355), 2005. Disponível em: <http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1326813529329_104364480_2755>. Acesso em: 14 nov. 2019.

CHAMBERS, Iain. **Migrancy, Culture, Identity**. London: Routledge, 1994.

CHEN, Shing Ling. **The Self, the Community, and the Electronic Media**. Tese (Doutorado em Comunicação), University of Iowa, Iowa, 1993.

CRANE, Robert. **Social distance and loneliness as they relate to headphones used with portable audio technology**. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Humboldt State University, Humboldt, 2005. Disponível em: <<http://humboldt-dspace.calstate.edu/handle/2148/28>>. Acesso em 10 nov. 2018.

4 Termo utilizado por Marc Augé na obra *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, de 1994. Refere-se a um espaço “que não pode se definir nem como identitário, nem como reacional, nem como histórico” (p. 73). Ou seja, lugares de transitoriedade, como aeroportos, hotéis e mercados, onde o definitivo não encontra espaço.

HOSOKAWA, Shuhei. "The *Walkman* Effect." **Popular Music** 4: Performers & Audiences (pp.165-180), ed. R. Middleton & D. Horn: Cambridge University Press, 1984.

IAZZETTA, Fernando. **Música e mediação tecnológica**. São Paulo: Perspectiva: Coleção Signos: FAPESP, 2009.

LERNER, Michael. **Surplus powerlessness**. Oakland, CA: The Institute for Labor and Mental Health, 1986.

LIND, Rebecca. **You Can Take It With You: Uses and Gratifications of the Personal Stereo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação), University of Minnesota, Minnesota, 1989.

LIVINGSTONE, Sonia.; BOVILL, Moira. **Bedroom culture and the privatization of media use**. London: *LSE Research online*, 2001. Disponível em: <<http://eprints.lse.ac.uk/672/>>. Acesso em 04 set. 2019.

MOEBIUS, Horst.; MICHEL-ANNEN, Barbara. *Colouring the Grey Everyday: the Psychology of the Walkman*. Free Associations, vol. 4 (pp. 570-576), 1994.

NEGUS, Keith. **Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry**. London: Hodder and Stoughton, 1992.

ROSEN, Christine. The Age of Egocasting. **The New Atlantis**. Washington (pp. 51-72). jun. 2005. Disponível em: <<http://www.thenewatlantis.com/publications/the-age-of-egocasting>>. Acesso em 13 out. 2019.

SCHÖNHAMMER, Rainer. **The Walkman and the Primary World of the Senses. Phenomenology and Pedagogy Journal**. (pp.127-144), Alberta, 1989. Disponível em: <<https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/pandp/article/view/15091/11912>>. Acesso em 05 nov. 2019.

SIMMEL, Georg. The Metropolis and the Mental Life. (1903). In: WOLFF, K. **The Sociology of Georg Simmel**. (pp. 409-424) Trad. Kurt Wolff. Illinois: The Free Press, 1950.

SUBOTNIK, Rose. Toward a deconstruction of structural listening: A critique of Schoenberg, Adorno and Stravinsky. In: NARMOUR, E.; SOLIE, R. (eds.). **Explorations in music, the arts, and ideas: Essays in honor of Leonard B. Meyer**, (pp. 87-122). Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1988.

SZENDY, Peter. **Listen: A History of Our Ears**. Trad. Charlotte Mandell. 3ª ed. Fordham University Press, New York, 2008.

TRUAX, Barry. **Acoustic Communication**. 2ªed., Westport: Ablex Publishing, 2001.

ALGAZARRA ENTRE AMIGOS

Data de submissão: 27/07/2020

Data de aceite: 24/08/2020

Cleida Lourenço da Silva

Faculdade de Música do Espírito Santo
Vitória – ES
<http://lattes.cnpq.br/5333663591345570>

RESUMO: Este artigo relata a experiência vivida como pianista durante alguns ensaios e apresentação do Algazarra Coral, um projeto patrocinado pela Unimed Vitória e apoiado pelo Instituto Todos os Cantos, idealizado e desenvolvido na cidade de Vitória/ES. O objetivo é refletir sobre a aula de canto em grupo, como transcorreramos ensaios, a escolha do repertório, como decorreu a apresentação e como se deu o relacionamento entre os participantes. Impactos sociais deste trabalho reforçam e validam a ideia de construção da motivação, da integração e da inclusão social por meio da prática do canto em conjunto.

PALAVRAS-CHAVE: Algazarra Coral; Canto coral; Música; Inclusão Social.

“ALGAZARRA ENTRE AMIGOS”

ABSTRACT: This article relates the experience lived as pianist during some rehearsals and

presentation of Algazarra Coral, a project sponsored by Unimed Vitória and supported by Instituto Todos os Cantos, idealized and developed in the city of Vitória / ES. The objective is to reflect on the group singing class, how the rehearsals took place, the choice of repertoire, how the presentation took place and how the relationship between the participants occurred. Social impacts of this work reinforce and validate the idea of building motivation, integration and social inclusion through the practice of singing together.

KEYWORDS: Algazarra Coral; Choral Singing; Music; Social Inclusion.

1 . INTRODUÇÃO

Os ensaios de canto coral que tive a oportunidade de observar e assistir como pianista acompanhadora ocorreram no mês de junho/2018 em um projeto musical chamado *Algazarra Coral*.

Fundado em fevereiro de 2011 pela maestrina Alice Nascimento, o *Algazarra Coral* é um projeto de ensino de música sem fins lucrativos, com objetivo de desenvolver um grupo de canto coral de alta performance. O projeto ocorre de forma permanente e é voltado para o atendimento gratuito de cerca de 40 jovens entre 13 e 22 anos. Os ensaios

acontecem duas vezes por semana no auditório da Unidade de Saúde de Itararé, em Vitória/ES.

O programa é patrocinado pelo grupo Unimed Vitória e apoiado pelo Instituto Todos os Cantos, que ajudam com as dificuldades encontradas para a sua manutenção. Em todos os eventos, por exemplo, necessidades que possam requisitar – como traslados, alimentação e hospedagem – são bancadas com a ajuda financeira dos parceiros.

A filosofia do projeto está pautada em diversos pilares: valores éticos, inclusão social, respeito, valorização do ser humano, educação musical e desenvolvimento da sensibilidade através do canto em conjunto, buscando estimular as potencialidades vocais de cada um de seus integrantes.

No mês de junho de 2018, participei como pianista de alguns ensaios que tinham como meta a apresentação do espetáculo coral com arte cênica intitulado *Algazarra Entre Amigos*. O evento realizou-se no dia 26 daquele mês no espaço Casa Rosa – Jardim Secreto, no bairro Praia do Canto – Vitória/ES, e contou com a presença de cerca de 100 convidados. O tema do evento inaugurava a campanha “Amigos do Algazarra Coral”, com fins para captação de recursos para custear aluguel de um novo espaço para funcionamento das atividades e demais oficinas ligadas ao desenvolvimento artístico e musical do projeto.

Com o objetivo de refletir sobre as aulas de canto coletivo desenvolvidas com o grupo *Algazarra Coral*, neste relato discorro sobre a preparação para o concerto *Algazarra Entre Amigos*: como transcorreram os ensaios, como são realizados os aquecimentos, como o repertório foi pensado, como foram preparadas as encenações, como decorreu a apresentação e como se deu o relacionamento entre os participantes.

2 . O CANTO CORAL COMO UM ELEMENTO DE MOTIVAÇÃO, INTEGRAÇÃO E INCLUSÃO SOCIAL

Sobre a importância da atividade coral em diversos grupos sociais ao longo da história, Robinson e Winold afirmam que

[...] não é difícil compreender porque o canto coral é tão popular com participantes de todas as idades; nenhuma outra atividade musical acessível para não profissionais oferece a promessa de um envolvimento direto com a criação do belo...nenhuma outra pode oferecer para os indivíduos a mesma liberação do espírito humano que resulta da atividade de re-criação que nós chamamos de experiência coral (ROBINSON; WINOLD, 1976, p. 54).

Para Fucci Amato (2007), os trabalhos com grupos vocais nas mais diversas comunidades e instituições podem, por meio de uma prática vocal bem conduzida e orientada, realizar a integração entre alunos distintos, pertencentes a diversas classes socioeconômicas e culturais, em uma construção de conhecimento pessoal,

da sua voz, do seu aparelho fonador e da realização da produção vocal em conjunto, culminando no prazer estético e na alegria de cada execução com qualidade e reconhecimento mútuos. Além disso, segundo a autora, os conhecimentos adquiridos pelos coralistas influenciam na apreciação artística e na motivação pessoal, o que independe de sua faixa etária ou de seu nível socioeconômico.

Analisando as atividades educativo-musicais do canto orfeônico de Heitor Villa-Lobos, torna-se evidente que seu projeto musical pedagógico constituiu uma notável ferramenta de integração interpessoal e socialização cultural. O maestro brasileiro notou exemplarmente a função social do canto coral, destacando:

O canto coletivo, com seu poder de socialização, predispõe o indivíduo a perder no momento necessário a noção egoísta da individualidade excessiva, integrando-o na comunidade, valorizando no seu espírito a idéia da necessidade de renúncia e da disciplina ante os imperativos da coletividade social, favorecendo, em suma, essa noção de solidariedade humana, que requer da criatura uma participação anônima na construção das grandes nacionalidades. (VILLA-LOBOS, 1987, p. 87)

Antes mesmo do canto orfeônico de Villa-Lobos, o musicólogo Mário de Andrade apontava para as possibilidades terapêuticas que se pode extrair da prática generalizada do canto em comum. No seu Ensaio sobre a música brasileira, Andrade declarou que os compositores brasileiros deveriam dar maior relevância à prática coral e ao seu valor social:

a música não adoça os caracteres, porém o coro generaliza os sentimentos. [...] É possível a gente sonhar que o canto em comum pelo menos conforte uma verdade que nós estamos não enxergando pelo prazer amargoso de nos estragarmos pro mundo... (ANDRADE, 1962, p. 64-66)

Do ponto de vista do conceito de inclusão social, a escola inclusiva é aquela que “garante a qualidade de ensino educacional a cada um de seus alunos, reconhecendo e respeitando a diversidade e respondendo a cada um de acordo com suas potencialidades e necessidades” (ARANHA, 2004, p. 7). Nessa perspectiva inclusiva, a prática coral revela um importante papel, na medida em que procura romper com estigmas e estereótipos, provocando uma mudança de visão e atitude em busca de uma sociedade mais igualitária. As oportunidades de participação neste tipo de manifestação artística e cultural constituem-se um direito irrefutável do homem, independentemente de suas origens, etnia, orientação sexual, deficiência ou condição social, assim como deveriam ser todos os demais direitos fundamentais à vida humana.

3 . OS ENSAIOS

Durante os ensaios assistidos, pude perceber que determinadas sensações negativas eram claramente deixadas de lado – mal humor, estresse, frustração,

raiva, decepção – a fim de evitar que problemas pessoais interferissem em sua produção. Muito além disso, os alunos cantores aproveitavam a experiência do canto coral para um momento de prazer, convivência e relaxamento. Prevalecia o clima de descontração, entusiasmo e cooperação, além da alegria que emana dos coralistas estimulada pelo singelo e sublime ato de cantar.

A consciência do canto coletivo era visível em cada participação. Cada integrante cumpria seu papel de forma essencial, formando uma mistura homogênea em que não se permitia que as vozes se individualizassem, com exceção dos momentos específicos para solistas.

A estrutura dos ensaios incluía duas partes: preparação vocal e passagem do repertório. Os ensaios, com duração de duas horas, começavam com exercícios de aquecimento vocal conduzidos pela maestrina, que envolviam a soltura do corpo, exercícios respiratórios e o preparo da voz através de vocalizes e articulações em fonemas nasais, sibilantes e vibrantes, cantados em progressões musicais ascendentes e descendentes, com a intenção de trabalhar o uso do diafragma, as cordas vocais e todos os órgãos envolvidos na atividade. Simas (2011) explica que as constantes repetições em vários tons levam o cantor a se familiarizar com os diferentes tipos de passagens melódicas e transporta o aprendizado para o seu arquivo de possibilidade de realização, para ser usado quando as canções necessitarem. Assim, pretendia-se preservar a afinação e o controle vocal, além de funcionar como uma concentração para o ensaio de repertório que se seguiria.

Após essa preparação, a maestrina iniciava a passagem do repertório, que elencava estilos bem variados, transitando entre a música clássica, sacra, folclórica e popular brasileira, em composições e arranjos cantados a quatro vozes. A diversidade de estilos e épocas trabalhados pareceu ser uma constante alternativa didática aos coralistas a fim de possibilitar a vivência e o desenvolvimento de gêneros os quais não lhes eram familiares. Cada composição era abordada com uma execução apropriada de seu estilo musical. Uma obra do período barroco, por exemplo, alcançara uma qualidade vocal que resultara em um som mais leve, claro, vibrante, com um vibrato naturalmente reduzido. Já o repertório popular brasileiro obtivera uma produção vocal que fora capaz de criar um amplo espectro de cores e sons, do mais leve ao mais vigoroso.

A construção do repertório é uma constante motivação e elemento vital no processo de ensino e aprendizagem do grupo coral. Com ouvidos atentos ao que os coralistas gostam, sugerem e cantam em suas rodas de violão, pude perceber que a maestrina adaptara ao conteúdo o que faz parte do cotidiano deles, trazendo para o grupo uma característica única, possibilitando mais que uma afinidade entre os membros: dera-lhes uma identidade.

Cabe aqui ressaltar o brilhante papel da maestrina Alice Nascimento. Seu exercício de regência pressupõe conhecimento na área de técnica vocal, ouvido apurado para as questões de afinação, timbre, precisão rítmica, domínio do repertório e questões interpretativas. Além disso, Alice demonstra ter uma apurada técnica de resolução de problemas, sendo capaz de muita clareza para a identificação e criação de estratégias para a obtenção de resultados. A todo o tempo, exerce ainda com muita propriedade qualidades pessoais não exatamente musicais, como liderança, carisma ou mesmo a de ser a empresária de seu próprio grupo de acordo com cada circunstância.

Os ensaios para a apresentação foram enriquecidos com encenações preparadas com o auxílio dos alunos. Durante a execução de cada canção, o grupo se movimentava em torno do espaço, com gestuais e pequenas coreografias.

4 . A APRESENTAÇÃO

O concerto *Algazarra Entre Amigos* foi realizado no dia 26 de junho de 2018 no espaço multifuncional *Casa Rosa – Jardim Secreto*, no coração da cidade de Vitória/ES. Ícone arquitetônico construído na década de 1940, hoje patrimônio histórico, o *Jardim Secreto* é um espaço bastante intimista, afetivo e sofisticado, onde são realizadas atividades de yoga e terapias integrativas. Neste local, agendam-se também reuniões e eventos diversos.

O instrumento utilizado por mim para acompanhar a atração artística foi um piano elétrico digital da marca *Casio*, de sonoridade aveludada e toque leve, o que foi bastante benéfico para a execução do programa. A plateia contou com a presença de cerca de 100 pessoas, entre amigos, convidados e outras pessoas atraídas pelos convites circulados através dos meios digitais de comunicação.

O concerto, com duração de uma hora, teve abertura às 19h30min. Após uma breve apresentação do Projeto, que inaugurava a campanha “Amigos do Algazarra”, deu-se início ao espetáculo, cujo tema exaltava o amor, com a execução de cerca de 10 peças corais, cantadas em português, inglês e alemão.

Algumas canções contavam com a participação solo de alguns dos alunos, dentre os quais um garoto de 13 anos de idade, aparentemente o mais novo da turma. Foi importante para aquele adolescente superar sua timidez ao solar em público. A experiência de participar como solista lhe ajudou a desenvolver a autoconfiança e ousadia, bem como ampliar a visão de seu lugar no mundo.

A expressão e o sorriso estampado no rosto de cada participante contagiaram o público presente, dinamizando a apresentação, deixando-a interessante e divertida.

O público foi muito receptivo, entusiasta e educado, transmitindo ao grupo a energia do aplauso, do sorriso, da alegria, da emoção e do abraço.

Figura – Folder Concerto Algazarra Entre Amigos



Fonte: <https://www.facebook.com/AlgazarraCoral>

5 . CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se pensa em canto coletivo, a ideia se remete à atividade de canto coral, ou seja, cantar em vozes. A técnica vocal, neste ponto, é muito importante a fim de que o coral possa adquirir uma sonoridade característica, um timbre especial e potência sonora. Por meio do canto coral, muitas tarefas podem ser realizadas concomitantemente, uma vez que ao se utilizar a voz também são desenvolvidas habilidades como afinação, precisão rítmica, controle respiratório e diafragmático, por exemplo. Enfim, é necessário ressaltar que o ato de cantar tem um resultado sonoro com sensações físicas imediatas.

É natural que os participantes de um grupo coral possuam expectativas musicais e entendam que o canto coletivo possa contribuir para o seu desenvolvimento musical. Todavia, paralelamente, em um projeto social coral, no qual se inclui o *Algazarra Coral*, a proposta de cantar em grupo tem outro foco para além de o de preparar um repertório que define o grupo como “coral”. Apesar dos ensaios abordarem questões sobre a prática vocal, também envolvem objetivos relacionados diretamente aos participantes, aos seus gostos, às suas dificuldades, às suas experiências.

Assim, o *Algazarra Coral* é mais do que uma expressão artística; constitui também um momento de aprendizado, de socialização e construção cultural. Além de sua função musical, os ensaios têm, indubitavelmente, uma função social.

A experiência vivida e observada ressaltou o reconhecimento da importância da inclusão, uma vez que nos dias atuais já não se pode admitir a segregação de pessoas, tendo em vista que cada indivíduo vive em um mundo plural em que a diversidade deve ser a marca de uma sociedade que busca uma educação para todos.

Em meio às ações do grupo vocal *Algazarra Coral* todos têm igual valor sem distinção por renda, cor, aparência física ou qualquer outro fator que nas atividades

cotidianas possam vir a ser determinantes para estabelecer uma classificação ou preconceito. Aquele ambiente coral, em sua essência, é um espaço democrático e acolhedor, de modo que a oportunidade observada com o grupo vocal foi uma experiência de compartilhamento de saberes, promoção da motivação, da inclusão, da amizade, da cultura e da paz.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.

ARANHA, Maria Salete. **Educação inclusiva: a escola**. Coordenação geral SEESP/MEC, Secretaria de Educação Especial / Ministério da Educação. Brasília: v. 3, 2004.

FUCCI AMATO, Rita. **O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical**. Opus, Goiânia: v. 13, n. 1, p. 75-96, jun. 2007.

ROBINSON, Ray & WINOLD, Allen. **The choral experience**. New York: Harper's College Press, 1976.

SIMAS, Maria Thereza Pinto. **A prática do canto lírico na Escola de Música da Universidade federal do Rio Grande do Norte**. Monografia. Natal: UFRN, 2011.

VILLA-LOBOS, Heitor. Villa-Lobos por ele mesmo/pensamento. In: RIBEIRO, J. C (org.). **O pensamento vivo de Villa-Lobos**. São Paulo: Martin Claret, 1987.

ALMEIDA PRADO: UMA PERSPECTIVA DE ANÁLISE DE TEXTURA E TIMBRE EM TRABALHOS NA UNICAMP

Data de submissão: 28/07/2020

Data de aceite: 24/08/2020

Maria Lúcia Pascoal

Unicamp

mlpascoal@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/1957519903631670>

RESUMO: A partir de uma contextualização de Teoria e Análise, este trabalho apresenta uma síntese de pesquisas realizadas na Unicamp sobre composições de Almeida Prado (1943-2010), o professor que iniciou a atividade no Departamento de Música do Instituto de Artes. Através de técnicas analíticas diferentes, os aspectos de Textura e Timbre são salientados, nas possibilidades da música pós-tonal que investiga materiais e técnicas da composição.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria. Análise. Música brasileira. Almeida Prado. Música pós-tonal.

ALMEIDA PRADO: AN ANALYSIS

PERSPECTIVE AT UNICAMP WORKS

ABSTRACT: This paper presents some researches about Almeida Prado (1943-2010) in compositions that have been worked at Unicamp, where he was the beginner in Theory and Analysis classes at the Music Department

of the Arts Institut. By different techniques, Texture and Timbre aspects are focused, beyond the possibilities of the pos-tonal analysis that investigate materials and compositional techniques.

KEYWORDS: Theory. Analysis. Brazilian music. Almeida Prado. Post-tonal music.

1 . INTRODUÇÃO

A Análise Musical, como parte integrante da Teoria a acompanha no registro das muitas transformações porque ambas já passaram e depende de aspectos específicos desta última, tanto no que se refere à recepção ativa, quanto na escolha da fundamentação para o conhecimento do material trabalhado.

O nome genérico de Análise Musical abriga desde fenômenos ligados à percepção, passa pela compreensão das estruturas musicais, enreda-se em teoria, história, composição, interpretação, musicologia e ainda ilustra muito da cultura e do ensino musical. Hoje se lança em novos caminhos, tais como os das ciências cognitivas, da interdisciplinaridade, da intertextualidade, da narrativa, da sociologia e outros mais.

Segundo o teórico Joseph Straus, Análise possui diferentes fins e, como teoria aplicada, se junta a esta como forma de recepção, ambas apresentando suas parcialidades (STRAUS, 2009, p.19-20). Fornecem uma visão de parte da música a que se referem, uma visão condicionada por história e discurso, restrito a um campo ou empreendimento. No verbete Analysis do New Grove, Bent e Pople defendem que a análise deve partir da própria música e ser “um processo de descoberta” (New Grove, 2001). Esse pensamento ajuda muito na consideração da análise como uma aplicação da teoria e, o que a torna fascinante, é ser um campo aberto, com algo de aventura e estímulo à criatividade.

No caminho histórico que a Teoria da Música percorreu, contam-se sua ligação à Musicologia e à Composição, fato que começou a ser mudado nos Estados Unidos, quando pesquisadores se reuniram para criar a Society for Music Theory, em 1977¹. Na formação dessa Sociedade, os objetivos foram tornar a Teoria da Música reconhecida como uma disciplina por seus próprios méritos e incrementar o ensino da Análise Musical. Além disso, as publicações e congressos que esta Sociedade implementou se tornaram referência e assim a sub-área se desenvolveu (KLEIN, 2015. p. 219).

Através da referência, seja da partitura ouvida, seja somente do som ouvido, da comparação entre os dois ou ainda de uma performance, é possível construir-se ideias a respeito de uma peça, as quais por sua vez, farão outras conexões, proporcionando fazer da análise uma interpretação.

Diante disso, é possível se pensar: como se dá essa descoberta?

Estudos mostram como desde as primeiras décadas do século passado, conceitos de tonalidade, contornos melódicos e relacionamentos entre acordes – a base da harmonia funcional - desdobram-se em centros, superposições de escalas variadas, novos contornos e independência dos acordes; a dinâmica e o timbre passam a fazer parte da estrutura o que, ao lado de outros aspectos, vieram a se constituir nas bases do que se chama hoje de música pós-tonal.

No universo que a música dos séculos XX e XXI apresenta, é possível formular algumas questões:

- quais os materiais e as técnicas da composição de uma peça?
- como a música de Almeida Prado se insere na teoria pós-tonal?

2 . ASPECTOS DE TEXTURA E TIMBRE NA MÚSICA DE ALMEIDA PRADO

Sabe-se o quanto o discurso tonal deve ao que se chama de frases e motivos. Porém, é importante que sejam entendidos nesse novo contexto como sendo de novos tipos, os quais passam a ter também novas denominações. Assim, os motivos recebem nomes como célula, conjunto, conjunto de alturas, conjunto de

1 Entre outros, os pesquisadores que fundaram a SMT estão Allen Forte, David Lewin e Wallace Berry.

classes de alturas e coleções de referência (KOSTKA, 2016. p.178). Estas podem ser associadas em vários níveis, como uma altura específica ou um conjunto em determinado contorno, gerando sons sucessivos e ou simultâneos, utilizadas para unificar e articular seções de peças (STRAUS, 2005).

O que se chama de Textura na música não possui uma definição clara, mas se refere aos componentes sonoros, seus relacionamentos e interações (BERRY, 1987. KOSTKA, 2016). Está também ligada aos contornos rítmicos e ainda à espacialização, à dinâmica e ao próprio Timbre. Este, antes considerado como a personalidade de cada instrumento, é explorado então nas suas possibilidades de ataques e ressonâncias instrumentais e se torna parte integrante do discurso.

Para trabalhar Textura e Timbre aqui é apresentado um recorte em peças de José Antonio de Almeida Prado (1943-2010), segundo a aplicação das técnicas da Teoria dos conjuntos de notas (STRAUS, 2000, 2005); Análise do contorno melódico (SCHOENBERG, 1988) e uso de séries, nos tópicos, Ostinatos; Dimensões rítmica e vertical; Doze sons e séries e Timbre na estrutura, nas peças ²:

- ALMEIDA PRADO - *O livro das 2 meninas* – Os peixinhos no aquário (1982)
- *Poesilúdio* n. 5 (1983)
- *Estudo* n. 14 (1999)
- *Sonatina* n. 2 (1998)

3 . OSTINATOS

A atenção do ouvinte é atraída para repetições chamadas ostinatos, pedal ou bordão, geralmente no baixo; acentos, entre outros processos, os quais estabelecem um centro por afirmação (KOSTKA, 2006. p.101). É possível se reconhecer vários tipos de ostinatos nessas peças pianísticas de Almeida Prado.

3.1 Ostinato com centro

ALMEIDA PRADO - *O livro das 2 meninas* – Os peixinhos no aquário (1982).

Esta peça pertence a uma coleção de catorze, destinadas a introduzir linguagens não tonais aos estudantes de piano. Através de texturas de um ostinato com um centro e camadas superpostas é formado um timbre. Nesta apresentação, podemos ouvir, do trabalho de análise de Elisa Zein Fraga (1994) a interpretação ao piano do próprio compositor Almeida Prado.

Sobre um contorno de ostinato formado por dois tetracordes, Mi Frígio e Mi Lídio, que constituem um centro, coleções diatônicas são superpostas, formando uma textura estratificada- em camadas. A dinâmica sutil desenvolvida em *ppp pp p* e o timbre geram a sonoridade, conseguida pela ressonância do pedal do piano, acionado durante a maior parte da peça.

² Os exemplos constantes das análises foram trabalhados no Grupo Musicanálise, coordenado por esta autora na Unicamp nas pesquisas sob sua orientação, que tiveram por objeto analisar e interpretar a criação de Almeida Prado.



Arquivo sonoro 1. Almeida Prado. *O livro das duas meninas*. Os peixinhos no aquário. Piano: Almeida Prado. Gravação doméstica, do acervo desta autora.

3.2 Ostinato, variações e células geradoras

ALMEIDA PRADO – *Poesilúdio* n. 5 (1983)

Texturas formadas por células geradoras como material básico, analisadas segundo as variações dessas células.

Esta peça faz parte dos *Poesilúdios*, série de dezesseis prelúdios poéticos e faz a releitura de uma dança, a Passacaglia, de origem espanhola e praticada desde o século XVII, desenvolvida em variações sobre um baixo ostinato.

O material da Passacaglia que é o *Poesilúdio* n. 5. é formado por células tratadas em uma intensa exploração das possibilidades de variação de dois conjuntos, tendo por base coleções diatônicas organizadas de maneira polimodal e pandiatônica.

Das tabelas do trabalho de Adriana Lopes Moreira (2002), aqui é transcrita a análise dos dois conjuntos que constituem o *Poesilúdio* n. 5 e variações, nas Figuras 1. e 2.:

Fig. 1. ALMEIDA PRADO- *Poesilúdio* n. 5. Conjunto n. 1. e variações (MOREIRA, 2002.p.131)
FP= Forma Primária; c.= compasso; V= Vetor







Conjunto 1	Variações do Conjunto 1	
	1.1 	1.3 
FP: [0 3] (c.2)	FP: [0 3] (c.2)	FP: [0 1 3] (c.10)
Vetor: <0 0 1 0 0 0>	1.2 	1.4 
	FP: [0 2 3 5] (c.4)	FP: [0 4] (c.10)
		1.5 
		FP: [0 1 4] (c.19)

Fig. 2. ALMEIDA PRADO- *Poesilúdio* n. 5. Conjunto n.2. Acompanhamento original e variações.
(MOREIRA, 2002.p.131) FP= Forma Primária; c.= compasso; V= Vetor

Conjunto 2 - acompanhamento	Variações do Conjunto 2	
	2.1 	
FP: [0 1 3 5 6 8 10] (c.1)	FP: [0 1 3 5 6 8 10] (c.20)	
V: <2 5 3 3 6 1>	2.2 	
	FP: [0 1 3 5 6 8 10] (c.25-26)	

A *continuidade* e a *densidade* inscritas no início da partitura, estão relacionadas à uniformidade do conteúdo das formas do conjunto 1.; o ostinato do conjunto 2., que permeia toda a peça e fixa o centro Sib é considerado coleção de referência da peça.

As métricas assimétrica (7) e simétrica (8, 6 e 4) mantém a unidade de tempo, o que contribui para a continuidade. É uma Passacaglia que se desenvolve em 7 e 6 tempos. A textura é polifônica, um baixo ostinato e um contraponto livre. O timbre valoriza as ressonâncias formadas entre o baixo e o *cantabile* da voz superior, sustentadas pelo pedal do piano.

 **Arquivo sonoro2.** Almeida Prado. *Poesilúdio* n. 5. Piano: Adriana Lopes Moreira. Gravação que acompanha o trabalho.

4 . DIMENSÃO VERTICAL

ALMEIDA PRADO – *Estudo* n. 13. *Étude de couleurs à la manière de patchwork* (1999). Estudo de cores à maneira de fragmentos.

Para demonstrar as texturas na dimensão vertical, o exemplo é dos *Estudos* para piano, o n. 13, *Étude de couleurs à la manière de patchwork* (1999). Estudo de cores à maneira de fragmentos.

Estudos são peças destinadas a desenvolver aspectos específicos, tanto instrumentais quanto de composição (YANSEN, 2005. p.38) e, na entrevista concedida a Carlos Yansen, Almeida Prado se refere aos próprios *Estudos* como sendo uma síntese de sua composição entre 1962 e 2003 e de sua própria vida, o que registra nas palavras:

(...) os 14 Estudos(...) possuem em comum a busca da originalidade de cada um, sendo que não há um fio condutor, porque são épocas distintas da minha vida e que na verdade poderiam ser o retrato da minha trajetória estética, o Almeida Prado que começa “Guarnieriano” e termina puro Almeida Prado (YANSEN, 2005. p.47-8).

O Estudo n. 13 toma como ponto de partida contornos rítmicos de Scriabin, em Prelúdios, Estudos e Sonatas, indicados na partitura. A peça é subdividida em sete seções e, através da colagem dos fragmentos rítmicos citados sobre a harmonia, se desenvolve com base nas séries criadas por Almeida Prado, sempre iniciando com o “Acorde de Scriabin”. A Fig. 3. mostra a primeira série:

Fig. 3. ALMEIDA PRADO- *Estudo* n. 13. Série de acordes n. 1.



São seis seqüências harmônicas transpostas a cada seção, sobre (Do-Sib-Lab-Fa#- Mi-Re) a coleção de tons inteiros. As seções são independentes quanto aos aspectos de andamento, métrica, intensidade e textura (YANSEN, 2006.p. 191-193).

5 . DOZE SONS E SÉRIES DE DINÂMICAS

ALMEIDA PRADO – *Sonatina n. 2* (1998)

Na *Sonatina n. 2* observa-se o uso dos doze sons em séries. São ideias trabalhadas nos contrastes entre cromatismo e diatonismo. No início, ouve-se a série de doze sons, com a particularidade de cada som ser repetido, seguindo em variações, sendo uma delas diatonizada. A série é tratada em Variações quanto à sua estrutura e a dinâmica também é serializada:

- segundas diatônicas *ff*
- ressonâncias *pp*
- sons sucessivos rítmicos *p*
- acordes de três sons *ff*
- acordes de quartas *ff*

A Fig. 4. mostra um trecho da partitura:

Fig. 4. ALMEIDA PRADO – *Sonatina n. 2*. (1998)

comp. 5 a 9. Digitalizado do manuscrito.


(ALBRECHT, 2006).

A *Sonatina n. 2*, em trecho da análise realizada por Cintia Albrecht, que apresenta a série e as classes de intervalos, conforme consta na Fig. 5 :

Fig. 5. ALMEIDA PRADO - *Sonatina n. 2*. Série, segundo as classes de intervalos (ALBRECHT, 2006.p. 174)



Tema A

The image shows a musical score for 'Tema A' from Almeida Prado's 'Sonatina n. 2'. It consists of three staves. The top staff is the melody, the middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is a fingering guide. The melody is marked with accents and slurs, and the piano accompaniment is marked with 'ped.' and 'ff'. The fingering guide shows fingerings for the right hand (RH) and left hand (LH) for each of the 12 notes of the series.

 **Arquivo sonoro 3.** Almeida Prado. *Sonatina n. 2*. Piano: Cintia Albrecht. Gravação que acompanha o trabalho.

6 . TIMBRE NA ESTRUTURA

No final da *Sonatina n. 2*, Epílogo, é indicado: *Como sinos*, um trabalho de timbres. São tricordes (Majores e menores), sobrepostos em *fff* e sem conexão tonal, como representação de sinos.

  **Arquivo sonoro 4.** Almeida Prado. *Sonatina n. 2*. Piano: Cintia Albrecht. Gravação que acompanha o trabalho.

7 . CONSIDERAÇÕES FINAIS

A observação do material utilizado por Almeida Prado nas peças apresentadas nos aponta maneiras que o compositor trabalhou nos caminhos da música pós-tonal do século XX, privilegiando textura e timbre, como:

- a criação de novas linguagens em peças dirigidas aos estudantes de música; a releitura de formas consagradas de dança; o aspecto rítmico, em assimetrias; as texturas estratificadas; as coleções de referência; o uso de acordes e centros sem conexão tonal; os conjuntos agrupados em variações; a escrita fragmentada, como releitura de Scriabin; o tratamento de acordes em série; a versão diatônica na consideração de doze sons; a exploração do timbre do piano.

Os exemplos mostram aspectos da prática pós-tonal na composição de Almeida Prado, especialmente quanto ao uso de coleções, variações de células, séries em acordes e ainda um uso original da série, o diatônico em uma série de doze sons. O tratamento da textura e do timbre, sempre presentes, abrem possibilidades para a análise em variadas técnicas e mesmo combinações entre elas.

Aqui fica uma homenagem a quem, além de ser compositor, valorizou pioneiramente a Análise Musical nos cursos de Música no Instituto de Artes da Unicamp: Almeida Prado.

REFERÊNCIAS

ALBRECHT, Cíntia Costa de Macedo. *Um estudo analítico das Sonatinas para piano solo de Almeida Prado, visando a sua performance*. 2 v. 338f. Tese de Doutorado em Música. Campinas: Instituto de Artes. Unicamp. 2006.

BENT, Ian. POPLÉ, Anthony. Analysis, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 1. London: Macmillan, 2001. p. 526-589. Disponível em: <<http://grovemusic.semantico.com/>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1987.

FRAGA, Elisa Maria Zein. *O Livro das duas meninas de Almeida Prado: uma outra leitura*. 108 f. *Dissertação de Mestrado em Música*. Campinas: Instituto de Artes. Unicamp. 1994.

KLEIN, Michael. Why Music Theory? In: NOGUEIRA, I. (Org.). *Pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. Trad. Ilza Nogueira. Salvador: UFBA, TeMA, 2015. pp. 219-223.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of post-tonal music*. 3 ed. New York: Routledge, 2016.

MOREIRA, Adriana Lopes. *A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado. Análise Musical*. 2 v. 401 f. *Dissertação de Mestrado em Música*. Campinas: Instituto de Artes. Unicamp. 2002.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of musical composition*. London: Faber and Faber, 1988.

STRAUS, Joseph. *Introduction to post-tonal theory*. 2 ed. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2000, 2005.

_____ *Twelve-tone music in America*. Cambridge: Cambridge Un. Press, 2009.

YANSEN, Carlos. *Almeida Prado: Estudos para piano, aspectos técnico-interpretativos*. 466 f. *Dissertação de Mestrado em Música*. Campinas: Instituto de Artes. Unicamp. 2005.

CONSIDERAÇÕES SOBRE GOSTO EM A ARTE DO ACOMPANHAMENTO (1756/7), DE FRANCESCO GEMINIANI (1687 – 1762)

Data de submissão: 20/07/2020

Data de aceite: 24/08/2020

Marcus Held

Universidade de São Paulo

São Paulo – SP

<http://lattes.cnpq.br/0637288318864271>

RESUMO: o presente capítulo contempla o tratado *A arte do acompanhamento* de Francesco Geminiani (1687-1762). Após mencionarmos informações biográficas de seu autor, abordaremos o conceito de Gosto em seu ambiente setecentista. Uma vez localizado na obra de Geminiani, poderemos seguir às considerações sobre seu frontispício, prefácio e exemplos. Conclui-se que o autor integra a tópica de Gosto em sua abordagem, bem como fornece meios para uma execução justa, correta e deleitável do baixo-contínuo.

PALAVRAS-CHAVE: Francesco Geminiani. Baixo-Contínuo. Gosto. Tratadística.

CONSIDERATIONS ON TASTE IN THE ART OF ACCOMPANIAMENT (1756,7), BY FRANCESCO GEMINIANI

ABSTRACT: the present chapter contemplates the treatise *The art of accompaniment* by

Francesco Geminiani (1687-1762). After mentioning author's biographical information, we will approach the concept of Taste in its eighteenth-century environment. Once contextualized in the work of Geminiani, it will be possible to move toward the considerations in its frontispiece, preface and examples. We conclude that the author approaches the topic of Taste, as well as provides ways to a just, correct and delightful execution of thorough-bass.

KEYWORDS: Francesco Geminiani. Thorough-Bass. Taste. Treatise.

1 . INTRODUÇÃO

Francesco Geminiani nasceu na cidade de Lucca em 1687, tendo sido batizado no quinto dia de dezembro daquele ano (CARERI, 1993). Iniciou seus estudos musicais com seu pai, Giuliano Geminiani (CARERI, 1993), violinista da *Capela Palatina* – a única instituição musical da cidade –, e seguiu para a tutela de Carlo Ambrogio Lonati – *Il Gobbo* – (1645-1712). Posteriormente, foi a Roma para estudar composição com Alessandro Scarlatti (1660-1725) e violino com Arcangelo Corelli (1653-1713) (BURNEY, 2010 [1776-1789]). Em 1714, após ter assumido o posto do pai, abandonou a estabilidade para radicar-se em Londres e nunca mais retornar ao seu país de origem. Careri comenta:

Suas habilidades no violino deveriam ser, certamente, muito acima da média, e Lucca pode ter representado o fim para ele, visto que uma carreira de virtuoso era uma preocupação. Então, pode-se entender se ele se sentisse atraído a grandes cidades e decidisse buscar sua fortuna em outro lugar. (CARERI, 1993: 3)

Ao longo de sua carreira, transitou pelos grandes centros musicais, como Paris e Dublin, e editoriais, como Haia e Amsterdã, e teve contato com as diversas correntes musicais setecentistas. Suas obras – predominantemente instrumentais – foram editadas, vendidas e difundidas por todo o continente europeu. No Reino Unido, Geminiani tornou-se referência para o virtuosismo instrumental, bem como figura referencial para no campo da composição, sendo frequentemente comparado e igualado aos grandes nomes da cena musical britânica, como Henry Purcell, Georg Friedrich Händel e Arcangelo Corelli.

Sua preocupação constante para a discussão da tática de Gosto, bem como para seu correto ensinamento, levaram-no, a partir de 1748, e estendendo-se até o fim de sua vida, em 1762, a produzir um total de sete tratados: *Rules for playing in a True Taste* – Regras para tocar com verdadeiro gosto (c.1748), *A Treatise of good Taste in the Art of Musick* – Tratado sobre o bom gosto na arte da música (1749), *The Art of Playing on the Violin* – A arte de tocar violino (1751), *Guida Armonica* (1756/8), *The Art of Accompaniment* – A arte do acompanhamento (1756/7), *The Harmonical Miscellany* – A Miscelânea harmônica (1758) e *The Art of Playing the Guitar or Cittra* – A arte de tocar guitarra ou cistre (1760).

2 . O GOSTO NO SÉCULO XVIII

Entre os britânicos, a discussão e reflexão sobre o conceito de gosto possuem relevância particular. A cultura da crítica artística, por meio de jornais e outros meios periódicos, é um fenômeno do século XVIII. Habermas (2014: 161), para o contexto da esfera pública setecentista, com particular interesse na Inglaterra, explica:

“Por um lado, a Filosofia somente é possível como Filosofia crítica, a Literatura e a Arte somente são possíveis em vínculo com a crítica da Literatura e da Arte. Somente nos ‘jornais críticos’ alcança sua própria finalidade aquilo que as próprias obras criticam. Por outro lado, o próprio público só conseguiu se esclarecer graças a uma apropriação crítica da Filosofia, da Literatura e da Arte, ou seja, consegue se compreender como processo vivo do Esclarecimento”.

Vê-se que os hebdomadários morais são uma aparição interessante e relevante no contexto britânico, uma vez que configuram parte das discussões nos cafés e “se entendem também como uma parte da Literatura – com razão, eram chamados de ensaios periódicos” (HABERMAS, 2014: 161). Neste sentido, o público consumidor desse veículo de comunicação se ampliou de tal maneira que, agora, esses círculos de debates apenas poderiam ser mantidos por meio de um jornal. Os artigos, ou ensaios, tornaram-se parte integrante das discussões dos círculos sociais, de modo

que semanários como o *Tatler*, o *Spectator* e o *Guardian* se especializaram no que, à época, ainda é entrelaçado: arte e crítica da Arte, literatura e crítica da Literatura.

Nesse cenário, Kivy (2003:40) evidencia que, no início do século XVIII, os textos de Joseph Addison (1672-1719) *Dos prazeres da imaginação*, no periódico *Spectator* (*espectador*, uma terminologia, por si só, pertinente às questões já abordadas neste capítulo) configuram o pioneirismo da discussão sobre gosto não apenas da Grã-Bretanha, mas também na Europa continental. Os fundamentos da Estética como a praticamos hoje, portanto, tiveram origem em 1712, dois anos antes de Francesco Geminiani radicar-se em Londres.

Addison define gosto como aquela faculdade da alma que discerne as belezas de um autor com prazer e as imperfeições com desprazer. Nesse contexto, faculdade está relacionado a uma *habilidade* ou, ainda, uma propensão, tendência ou, no sentido aristotélico, uma predisposição. Somos capazes, segundo sua filosofia, de discernir belezas e imperfeições por intermédio do gosto, ou, faculdade de julgar. Para mais, é termos a habilidade, ou gosto, para discernir a beleza e, portanto, deleitarmo-nos; assim como para sua escassez e, por isso, afligirmo-nos. O filósofo recomenda que observemos nós mesmo se possuímos tal capacidade:

Se alguém desejasse indagar se está de posse desta faculdade, mandá-lo-ia ler as obras célebres dos Antigos que resistiram à prova do tempo e das nações, ou as dos Modernos que receberam a sanção dos mais requintados entre os nossos contemporâneos. Se tal pessoa não se sentir extraordinariamente deliciada ao ler essas obras com atenção, ou se notar frieza e indiferença nos seus pensamentos perante os trechos mais apreciados desses autores, deverá concluir, não da inexistência em tais obras das qualidades que já mereceram elogio, como acontece amiúde entre os leitores desprovidos de gosto, mas da ausência, em si própria, da faculdade de as reconhecer (ADDISON, 2002 [1712]: 40).

As definições básicas desse conceito têm origem no sentido próprio do termo, isto é, a sensibilidade gustativa. Zedler (1708) reitera que o sabor (*gustus, gout*) é o sentido exterior (cujo órgão é a língua) que percebe o efeito específico (sensação de prazer ou repulsa) das partículas salgadas dos corpos e o transmite à alma pelo cérebro. Para a música, os dizeres de Zedler atuam como metáfora ao sentido da audição; isto é, os efeitos dos sons serão percebidos pelos ouvidos. A partir do que se expõe, pode-se perceber a ambivalência sensorial-racional do gosto: pela reação do receptor – pela faculdade do juízo – às partículas salgadas, no caso do paladar, ou aos sons, no caso da audição, emitir-se-á um julgamento (bom ou ruim, agradável ou desagradável, belo ou feio).

Gosto, portanto, é visto como uma habilidade de discernir e de julgar o belo, o feio, o bom, o ruim, o verdadeiro e o falso. A ideia de conhecer, adquirir e aperfeiçoar uma habilidade era lugar-comum na racionalidade iluminista e, como habilidade, é passível de ser adquirida, apreendida e aperfeiçoada. Lucas (2015: 9) define como “capacidade, refinada pela razão, de apreciar música”. Gosto é um elemento

importante na formação do artista, uma vez que é dele que dependerá a recepção e compreensão corretas de uma obra de arte.

Uma obra de arte, segundo o pensamento setecentista, é dedicada a afetar, *mover* seu receptor. Da mesma maneira que o principal objetivo de um orador, segundo textos da retórica clássica, é excitar as emoções (ou os afetos) de seus ouvintes, o artista deseja afetar o seu público. Este, portanto, poderá exercer um julgamento sobre o que foi recebido, pois seus sentidos foram excitados. Geminiani, que considera que “toda boa música deve ser composta imitando um discurso” (GEMINIANI, 1749: 2), se enquadra nesta linha de pensamento, já que defende que a música tem o poder, e o artífice, o dever de *mover* seus ouvintes. Esta qualidade será definida por ele como a capacidade de “expressar com força e elegância a intenção do compositor” (GEMINIANI, 1749: pref.). Se “a intenção da música é não apenas agradar aos ouvidos, mas também expressar sentimentos, atingir a imaginação, afetar a mente e comandar as paixões” (GEMINIANI, 1751, pref.), o autor ressalta que esta é a habilidade “que todos devem se esmerar para adquirir, e pode ser facilmente obtida por qualquer pessoa que não seja afeiçoada a sua própria opinião e que não resista obstinadamente à força da verdadeira evidência” (GEMINIANI, 1749: pref.). Uma interpretação musical justa e eficiente, portanto, de *bom gosto*, deverá conter todos esses atributos, proporcionando prazer e deleite para seus interlocutores.

3 . O GOSTO EM A ARTE DO ACOMPANHAMENTO (1756/7)

Com vistas a ensinar a prática do *bom gosto* em relação ao baixo contínuo, Geminiani escreveu *A arte do acompanhamento*. A obra obteve três publicações por diferentes editores ao longo da década de 1750. Foi publicada pela primeira vez em Paris em 1754, época de residência do autor nessa cidade, sob o título *L’art de bien accompagner du Clavecin* (catalogada no índice H. 430), sem o índice de *opus*. As publicações subsequentes, *Arte D’Accompagnare Col’ Cimbalo O Sia Nuouo Metodo per Accompagnare Propriamente il Basso Continuo*, Op. 11 (H. 431), com frontispício em italiano e texto em francês e *The Art of Accompaniament or A New and Well Digested Method to Learn to Perform the Thorough Bass on the Harpsichord, With Propriety and Elegance* (“A arte do acompanhamento ou um método novo e bem resumido para aprender a realizar o baixo contínuo ao cravo com propriedade e elegância”), Op. 11 (H. 432), com texto em inglês, e ambas divididas em dois volumes, são remetidas aos anos de 1756 – volume 1 – e 1757 – volume 2.

O cenário da literatura pedagógica de baixo contínuo na Inglaterra em meados do século XVIII indica que Geminiani, acertadamente, obteria êxito de vendas. Nesse contexto, muitos livros com explicações modestas sobre a prática do baixo figurado estavam ainda manuscritos, ou em circulação há décadas e, talvez aos olhos do

autor, desatualizados. O crescente interesse britânico pela música italiana, bem como por seus instrumentistas, promoveu, com o tempo, uma atividade prolífica de concertos públicos, apresentações de óperas e oratórios e, sobretudo, prática doméstica diletante. Era natural, portanto, que houvesse maior necessidade e procura de cravistas – tanto amadores quanto profissionais – a serem instruídos por meio de obras desse tipo.

Para McArtor, o conteúdo de *A arte do acompanhamento* se resume, apenas, a um manual para a execução de harmonia ao teclado, e afirma que “um título mais apropriado poderia ter sido *A arte de ler baixo figurado*, uma vez que Geminiani está preocupado em mostrar, apenas, as várias maneiras de realizá-los” (McARTOR, 1984 apud CARERI, 1993: 189-190). No entanto, como veremos nestas considerações, as preocupações do autor caminham para além de simples explanações práticas de algum conteúdo musical. Na verdade, elabora, além dos totais 38 exemplos, dois prefácios que contêm informações fundamentais para o entendimento estético de seus ensinamentos em relação à execução do baixo contínuo. Assim, uma leitura criteriosa, como a de Williams, nos permite refletir que “os exemplos de Geminiani se iniciam mostrando algumas dentre diversas maneiras como uma simples tríade pode, efetivamente, ser tocada, e é essa *efetividade* que é seu objetivo, e não um livro-texto sobre a consistência da escrita em partes” (WILLIAMS, 2013: xiii).

Nessa perspectiva, Geminiani contribui sobremaneira, certamente para meados do século XVIII, para a arte de criar e tocar o acompanhamento ao teclado com uma linha de baixo figurada, semifigurada ou não figurada (WILLIAMS, 2013). Desta forma, o tratado retrata seu próprio período, com instruções gerais para a performance ao teclado, sob a égide da experiência musical de um violinista virtuoso calcada sobre diversas tradições.

No frontispício de todas as edições (1754, 1756 e 1757), lemos que o tópico principal será o *acompanhamento*, termo que passou a ser utilizado na literatura musical a partir da segunda metade do século XVIII. Nota-se, curiosamente, que, apesar de o título das edições de 1756 e 1757 empregarem o termo *accompaniament*, o autor utiliza também, ao longo do prefácio, a grafia *accompagniament* – certamente fazendo alusão à pronúncia francesa (*accompagner*) e/ou italiana (*accompagnare*) (WILLIAMS, 2013).

Dando prosseguimento ao que se lê no frontispício, o título *A arte do acompanhamento ou um método novo e bem resumido para aprender a realizar o baixo contínuo ao cravo com propriedade e elegância* deixa claro que o instrumento a que o autor se refere é o cravo, e não o órgão ou outro instrumento de teclado, como o clavicórdio ou o fortepiano. Sobre os termos “com propriedade” e “[com] elegância”, pode-se inferir, que o autor subentenda *com bom gosto*.

O tratadista endossa, no prefácio do segundo volume, que o *bom gosto* deve estar presente na realização do baixo contínuo para *mover*, inclusive, os outros músicos que atuam com ele. Em seus atributos, cabe ao continuísta não apenas tocar as notas corretamente, mas também seus interlocutores:

[...] um bom acompanhador deve possuir a faculdade de realizar todos os tipos de baixos de diferentes maneiras, de modo a ser capaz, em ocasiões apropriadas, de avivar a composição e de deleitar o cantor ou o instrumentista. **Ele deve, no entanto, exercitar essa faculdade com juízo, gosto e discrição, conforme o estilo de composição, a maneira e a intenção do intérprete. Se um acompanhador não pensa em nada além de satisfazer a sua própria vontade e capricho, [ele] poderá, talvez, tornar-se conhecido por tocar bem, mas, certamente, será conhecido por acompanhar mal** (GEMINIANI, 1757: pref., tradução e negrito nossos).

Ou seja, o autor apresentará maneiras de fornecer ao continuísta a possibilidade de estabelecer um diálogo mais equilibrado com o cantor ou instrumentista solista. Logo, técnicas como executar uma sonoridade prolongada, bem como atentar-se para realizar a harmonia consistentemente, garantirão ao cravista e ao ouvinte uma interpretação e, respectivamente, uma recepção justa, correta e deleitável da verdadeira intenção do compositor.

Isto posto, Geminiani inicia o primeiro volume de *A arte do acompanhamento* com a exposição da importância que os tratados possuem para o ensino e para o aprendizado de todas as artes:

Em quase todas as artes liberais, têm surgido tratados e sistemas não apenas considerados úteis para as pessoas que, não dispendo do privilégio da assistência de mestres, empenham-se, por sua própria indústria e engenho, em adquirir o conhecimento dessas artes, mas também considerados eficazes pelos mais eminentes professores para instruir seus discípulos. Comecei, há alguns anos, a escrever um livro sobre o baixo contínuo, que concebi para atender ambas as finalidades. Todavia, tendo sido desviado, por outras razões, de meu projeto, quase o deixei de lado. Fui convencido, por exortações de alguns dos meus amigos, a finalizar a obra [...](GEMINIANI, 1756: pref.).

Como se observa, o tratadista está convicto de que esse tratado enriquecerá sobremaneira a literatura pedagógica sobre o baixo contínuo. De fato, critica claramente os materiais à disposição naquela época e, portanto, visa oferecer um método novo e eficaz:

Alguns, talvez, surpreender-se-ão ao encontrar tão pouca semelhança entre este livro e aqueles publicados por outros sobre o mesmo assunto. Se qualquer um desses livros – ou todos eles – contivesse instruções completas sobre como realizar de modo exato o baixo contínuo, não teria eu de oferecer ao público este meu livro. Além disso, ousou dizer que é impossível alcançar a realização correta do baixo contínuo com a ajuda de alguns ou mesmo de todos os livros já publicados até o momento. [...] Esta obra também será útil para instruir o aprendiz no método da composição, pois suas regras não se diferenciam daquelas do acompanhamento. Contudo, os métodos de acompanhamento comumente [à disposição do aprendiz] não fornecem a ele indicações para os caminhos a serem seguidos na composição (GEMINIANI, 1756: pref.).

Ao afirmar que “as regras que alguns forneceram para acompanhar as várias notas da oitava, ou do *Gammut*, são deveras incertas e precárias” e que, por essa razão, deveriam “ser banidas e abandonadas por todos os verdadeiros harmonistas” (GEMINIANI, 1756, pref.), Geminiani refere-se, provavelmente, a manuais de baixo contínuo como *Principes de l’Acompagnement du Clavecin* (1718), de Jean-François Dandrieu (c.1682-1738) ou *A Plain and Compendious Method of Teaching Thorough Bass* (1737), de John Frederick Lampe (c.1703-1751), em circulação em Londres em meados do século XVIII. Essas obras instruem o aprendiz por meio da atualmente conhecida “regra da oitava”, com o método todo voltado para o acompanhamento das notas da escala musical, ignorando, muitas vezes, aspectos imprescindíveis, no ponto de vista de Geminiani, como o conceito de *bom gosto*, que engloba a ornamentação e a diversidade na execução. No entanto, tal procedimento era bastante comum na literatura do baixo-contínuo ao longo dos séculos XVII e XVIII.

Geminiani, no entanto, não se coloca contrário a esse tipo de abordagem. No primeiro volume de *A arte do acompanhamento*, o exemplo 12 e, posteriormente, os exemplos 18 a 24 fundamentam-se em diversos modos de se acompanhar as notas da escala. O tratadista refuta, na verdade, “as regras oferecidas por alguns para acompanhar as diversas notas da oitava ou do *Gammut*”, sendo “demasiado defeituosas, incertas e precárias”. Podemos constatar a diferença e o alto nível do tratamento melódico de sua realização da regra da oitava (fig. 1 e 2) em comparação à solução proposta por Lampe (fig. 3).

Fig. 1 – Geminiani, *A arte do acompanhamento* (1756): exemplo 12

The image displays a musical score for 'Essempio XII' from Geminiani's *A arte do acompanhamento* (1756). The score is written in C major and 3/4 time. It consists of four staves. The top staff is the main melody, starting with a treble clef and a common time signature. The second staff is a figured bass line, starting with a bass clef and a common time signature, containing figures such as #5, #5, b3, #5, #6, #5, 7, #3. Below the figured bass are two staves for a keyboard instrument, labeled '1° Modo di Suonare' and 'L'Antecedente'. The first staff is in treble clef and the second is in bass clef, both with a common time signature. The keyboard part features a complex texture with many chords and ornaments, including figures like #6, #6, 6, #6, #6, #3.

Fig. 2 – Geminiani, *A arte do acompanhamento* (1756): exemplo 24

Fig. 3 – Lampe: *A Plain and Compendious Method of Teaching Thorough Bass* (1737): Lesson V

Geminiani se destaca por sobrepujar o conteúdo habitual desses livros ao propor, portanto, o ensino – considerado por ele próprio como inusitado – das regras do baixo contínuo segundo o viés do *bom gosto*. Sua maneira de executar

a realização harmônica a torna uma composição autossuficiente; faz dela, de certo modo, independente da melodia do instrumento solista:

A arte do acompanhamento consiste em apresentar [a] harmonia, dispor os acordes em uma distribuição correta dos sons que os constituem, bem como ordená-los de modo que dê ao ouvido o prazer de uma melodia contínua e ininterrupta. Essa observação, ou melhor, este princípio, é a base de meu método, que ensina o aprendiz a extrair da harmonia, que ele carrega sob seus dedos, cantos agradáveis e diversificados (GEMINIANI, 1756: pref.).

Adiante, no primeiro exemplo do primeiro volume, tamanha sua preocupação com esse tópico, ele reforça:

Repito aqui o que já disse em meu prefácio, que a arte do acompanhamento consiste, principalmente, em deixar os sons do cravo ressoarem, visto que interrupções frequentes do som são incompatíveis com a verdadeira melodia. O aprendiz deve, portanto, atentar para não esgotar a harmonia de uma só vez; ou seja, nunca deve abaixar todos os seus dedos de uma vez sobre as teclas, mas sim arpejar as várias notas dos acordes (GEMINIANI, 1756: 3).

É possível notar que o método não apresenta, apenas, a definição dos diversos tipos de acordes e da exposição de seus empregos em lugares-comuns da música prática. Na verdade, Geminiani propõe diversas maneiras – habituais ou não – de utilizá-los, bem como, e talvez ainda mais importante, de ornamentá-los. O cuidado que ele teve com o *bom gosto* em música esteve presente até mesmo nas instruções dos exemplos dedicados ao acompanhamento dessas citadas notas da oitava. No texto para os exemplos 18 a 23, ele ressalta, ainda que “estão representadas diversas escalas ascendentes e descendentes, com diferentes harmonias, de acordo com a divisão do tempo, e são variadas e ornamentadas” (GEMINIANI, 1756, p. 3). Nesse sentido, além de demonstrar a harmonia em diversos aspectos, o autor fornece diferentes ornamentações ao longo das escalas, explorando, também, o movimento contrário entre as vozes. Dessa maneira, o tratadista oferece ao leitor um modo de realizar esses exercícios que resulta, em cada caso, em uma solução musical eloquente e distinta.

4 . CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se concluir, de acordo com as informações contidas neste capítulo, que a tópica de Gosto é recorrente em *A arte do acompanhamento*. Além do que se lê nas referências anteriores, de que o continuísta deve fornecer ao ouvinte o prazer de uma melodia contínua e ininterrupta, o autor deixa claro que se não se trata apenas de uma observação corriqueira, mas da base de seu ensinamento.

Desse modo, constata-se que essa obra se relaciona com os conceitos setecentistas de Gosto, entre outros aspectos, no sentido de que o intérprete deva estar afetado para que, então, seja capaz de *mover* sua audiência com o *efeito* de

sua interpretação. Nesse tratado em particular, frisa que o continuísta terá de exercer a faculdade de inspirar o cantor ou instrumentista solista para que a interpretação em conjunto esteja nos moldes do *bom gosto* estabelecidos pelo autor. Esse aspecto está em consonância não apenas com as preceptivas retóricas clássicas, mas também com os tratados musicais mais representativos do século XVIII.

REFERÊNCIAS

ADDISON, J. Os prazeres da imaginação. **Cadernos de Anglistica** 4. Tradução de Alcinda Pinheiro de Souza et al. Lisboa: Edições Colibri, 2002.

BURNEY, Charles. **A General History of Music** [London, 1776-1789]. New York: Cambridge University Press, 2010. v. 1-4.

CARERI, Enrico. **Francesco Geminiani (1687-1762)**. New York: Oxford University Press, 1993.

GEMINIANI, Francesco. **Arte D'accompagnare Col'Cimbalo**. Paris: c.1756.

_____. **L'art du Bien Accompaner du Clavecin**. Paris: 1754

_____. The Art of Accompaniament. In: HOGWOOD, C. (Org.); WILLIAMS, P. (Ed.). **Francesco Geminiani Opera Omnia**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2013. v. 15.

_____. **The Art of Accompaniament**. London: 1756-1757.

_____. **The Art of Playing on the Violin**. London: 1751.

HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública**. Tradução de Denilson Luís Werle. São Paulo: EDUNESP, 2014.

HELD, M. **Francesco Geminiani (1687-1762): comentários e tradução da obra teórica completa**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

KIVY, P. **The seventh sense: Francis Hutcheson & eighteenth-century british aesthetics**. Oxford: Clarendon Press: 1974.

LUCAS, M. In PAOLIELLO, N. **Gosto e estilo na música do XVIII**. São Paulo: Annablume, 2017.

McARTOR, M. E. **Francesco Geminiani: composer and theorist**. 1951. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Michigan, Michigan, 1951.

PAOLIELLO, N. **Gosto e estilo na música do XVIII**. São Paulo: Annablume, 2017.

ZEDLER, J. H. **Universal lexikon**. Halle, Leipzig: 1708.

A TRAJETÓRIA DA VIOLA E SEU REPERTÓRIO NA RELAÇÃO COM A VOZ ATÉ O PERÍODO CLÁSSICO

Data de submissão: 31/07/2020

Data de aceite: 24/08/2020

Cindy Folly Faria

UNESP, Instituto de Artes

São Paulo – SP

<http://lattes.cnpq.br/3244075589957444>

RESUMO: A voz sempre teve uma relação muito próxima com os instrumentos, e foi frequentemente considerada como modelo para interpretação para instrumentistas, também na escrita e construção. Sob a perspectiva da relação com a voz, esse trabalho pretende investigar o caminho da viola pela história desde sua criação, em torno de 1530, quando ela teve um momento de destaque especialmente na escrita a cinco partes com duas violas, passando pelo período barroco até o clássico, quando a escrita da maioria dos compositores passou a valorizar os extremos grave do baixo contínuo e agudo nas melodias, deixando de explorar as capacidades de contraponto da voz média, compondo partes simples, descuidadas e com pouca dificuldade técnica, fazendo com que compositores como H. Berlioz lamentassem posteriormente esse tratamento da viola “como uma coisa de pouca importância na música”, como disse J. J. Quantz. Entretanto, vários

grandes compositores do barroco e clássico como J. S. Bach, G. Ph. Telemann e W. A. Mozart deram voz à viola e a exploraram em papel de protagonismo em obras importantes do repertório solo, de câmara e de orquestra.

PALAVRAS-CHAVE: Viola; Voz como modelo; Repertório da viola

THE PATH OF THE VIOLA AND ITS REPERTOIRE IN RELATIONSHIP WITH VOICE UNTIL THE CLASSIC PERIOD

ABSTRACT: The voice has always had a very close relationship with the instruments, and was often regarded as a model of interpretation for instrumentalists, also in writing and construction. From the perspective of the relationship with the voice, this work intends to investigate the viola's path through history since its creation, around 1530, when it had a moment of prominence especially in five-part writing with two violas, going through the baroque until the classical period, when the writing of most composers started to value the extremes of the continuous bass and treble in the melodies, and didn't explore the counterpoint capabilities of the middle voice, composing simple, careless parts with little technical difficulty, making composers like H. Berlioz later regret this treatment of the

viola “as something of little importance in music”, as J. J. Quantz said. However, several great composers of the Baroque and Classical, such as J. S. Bach, G. Ph. Telemann and W. A. Mozart gave voice to the viola and explored it as a protagonist in important works in solo, chamber and orchestra repertoire.

KEYWORDS: Viola; Voice as model; Viola repertoire

1 . INTRODUÇÃO

No decorrer do século XVI, especialmente na primeira metade, o canto desempenha o papel principal na prática musical, e é modelo não somente de interpretação, mas de tessitura para os instrumentos. A região mais utilizada da voz é aquela natural (média), mas sem excluir os avanços em direção aos extremos agudos e graves da tessitura. Na escola franco-flamenga, por exemplo, que, ao lado da italiana, domina a prática musical neste período, o *cantus firmus*, ou voz geradora temática principal é quase sempre confiada ao registro do tenor (LAINÉ, 2010, p. 10), pois às outras vozes está reservado o papel de *ambiance* e sustentação polifônica para esta linha. Essa prática foi determinante para o gosto pela tessitura mediana, ainda que, para poder se mover com relativa tranquilidade, as outras linhas melódicas tivessem que se afastar do tenor através de expansões na tessitura. A principal atuação dos instrumentos era a de dar apoio às partes vocais, misturando-se a elas por meio de dobramentos, ou, posteriormente, substituindo-as. Por isso, naturalmente, a viola desempenharia um papel importante, de instrumento que se encaixava bem nesse contexto, com sua voz média mais valorizada que a voz aguda do violino. Nesse momento, uma polifonia a cinco partes se desenvolveu, onde eram reservadas duas partes para voz instrumental média, geralmente duas violas:

(...) em primeiro lugar, um dos principais papéis dos instrumentos é então o de sustentar as partes vocais. Sob essa ótica, estas correspondem pouco em geral à tessitura do violino, entendendo-se que a necessidade numérica de violas era muito grande, até porque com uma polifonia frequentemente concebida a cinco partes, as vozes médias eram majoritárias. (LAINÉ, 2010, p. 10).

Em Mântua e, a partir de 1613, em Veneza, Monteverdi daria à *viola da braccio*, em oposição à *viola da gamba*, uma importância capital na feitura das linhas instrumentais médias em suas óperas e madrigais concertantes (estes, a partir do *Libro VIII*, de 1638), muitas vezes recorrendo a efeitos como o *stille concitato* (notas curtas repercutidas) para demonstrar a agitação das emoções que permeavam as personagens e que se encontravam implícitas ou explícitas no texto dramático.

2 . A ESCRITA A CINCO VOZES COM DUAS VIOLAS NO RENASCIMENTO

A viola, portanto, teve seu momento de destaque, antes de perder sua posição em virtude do favorecimento das vozes extremas a partir da invenção do baixo contínuo e do posterior desenvolvimento do trio sonata durante o período barroco, especialmente a partir do final do século XVII. Vozes e instrumentos solistas agudos (um par deles, no caso do trio sonata) passaram a contrapor-se à linha grave fundamental do contínuo, frequentemente sem nenhuma linha preenchendo o espaço médio da tessitura. Mas isso se deu gradativamente, e no decorrer desta mudança nos padrões estéticos, a viola ainda teve um papel relativamente consistente até em torno de 1650. Isso se deu porque diversos compositores a utilizaram nas formações a quatro ou cinco vozes, e, neste último caso, eram utilizadas duas violas de diferentes tamanhos, uma menor, a viola contralto, e outra grande, a viola tenor, correspondentes às respectivas regiões de voz, quando a transição do gosto pela voz mediana para a voz aguda se intensificava. Na França, eram utilizadas três violas de diferentes tamanhos, e lá chamadas de *haute-contre*, com a caixa de ressonância em torno de 38 cm de comprimento, *taille*, em torno de 45 cm, e *quintte*, esta última em torno de 52 cm, tão grande que tinha que ser tocada pendurada no pescoço com uma correia (LAINÉ, 2010, p. 32).

Este fenômeno se deu de forma heterogênea pelas diferentes regiões da Europa. Na música instrumental da Itália do século XVII, em Veneza, vários compositores dão igual importância às partes na escrita a cinco vozes, e as duas violas, contralto e tenor, participam ativamente do contraponto, como por exemplo, na *Sonata à 5 La Fugazza*, de Giovanni Legrenzi (1626-1690), as *Sonate a Due, Tre et Quattro*, de Marco Antonio Ferro, e os dois *Balletti*, de Biago Marini. Já no final do século XVII e o início do século XVIII, o trio sonata se torna extremamente popular, e as primeiras composições de Arcangelo Corelli nesta forma musical, para dois violinos e baixo, são tomadas como modelo pela geração seguinte, assim como o concerto grosso a quatro vozes, com a orquestra polarizada sobre o contraste agudo e grave em detrimento das vozes intermediárias. Entretanto, alguns compositores como Tomaso Albinoni, Francesco Geminiani, Pietro Locatelli e Francesco Durante ainda escrevem esporadicamente a cinco vozes (LAINÉ, 2010, pp. 27 – 31).

Hellmuth Christian Wolff apresenta um importante panorama da ópera veneziana na segunda metade do século XVII, onde a viola era tida com muito maior consideração que nos anos que se seguiriam. Também se usava com frequência na orquestra da ópera, nesta escrita comum a cinco vozes, duas partes de viola. Wolff diz:

Na ópera barroca, era preferencial usar a viola para propósitos especiais; dessa forma Antonio Draghi escreveu duas violas concertantes para o Ritornello de sua ópera *Creso* (Vienna 1678 III, 19) e também um quinteto de violas completo para o acompanhamento de uma ária na mesma ópera (II, 14). Duas violas concertantes tiveram popularidade particular nas Árias-Lamento da ópera Veneziana, por exemplo, em *Il Candaule* (1679) de Pietro Andrea Ziani, ou em *Onorio in Roma* (1692) por Carlo Francesco Pollaroli. (MENUHIN, PRIMROSE, 1976, p. 171).

Em outros países europeus, a presença majoritária das vozes médias durante o século XVII também foi relativamente freqüente. Na França, como já dito, eram usadas três violas de diferentes tamanhos, também na escrita a cinco, por compositores como Marc-Antoine Charpentier e na importante orquestra *Vinte e quatro Violinos do Rei*, dirigida por Jean-Baptiste Lully. Também na Inglaterra utilizou-se esse modelo até a metade do século XVII, quando uma das funções dos grupos de cordas era de acompanhar as danças. Apenas no final desse século é que Henry Purcell deu à viola partes mais ativas, mas na já fixada formação da orquestra a quatro vozes. Na Alemanha, Dietrich Becker e Johann Rosenmüller compõem a cinco, enquanto Philipp Friederich Buchner e Daniel Speer colocam a viola em posição de maior proeminência, como nas duas sonatas para duas violas e baixo contínuo, de Speer. Em Hamburgo, no fim do século XVIII, Reinhard Keiser compõe para a ópera, e usa a viola como instrumento concertante, seja como solo de naípe, solo de estante ou solo de viola concertante, assim como na ópera veneziana. E na Áustria, Heinrich Schmelzer, Antonio Bertali e Heinrich Biber também destacam a viola em suas composições (LAINÉ, 2010, pp. 32 - 40).

Em seguida, durante a maior parte do século XVIII, veio o momento no qual quase não se detecta o mesmo interesse musical para a viola nas composições, nem mesmo às partes de acompanhamento. Hector Berlioz documenta, já no período romântico, o tratamento a ela dado pelos compositores do passado:

Entretanto, ela foi negligenciada por muito tempo – ou usada, insensivelmente, ou sem eficácia, para dobrar os baixos uma oitava acima. O tratamento injusto deste nobre instrumento se deu por várias causas. Em primeiro lugar, os mestres do século XVIII, raramente escrevendo de fato a quatro vozes, geralmente não sabiam o que fazer com a viola. Quando eles não podiam dar-lhe algumas poucas notas para preencher a harmonia, eles não hesitavam em escrever o odioso *col basso* – com frequência tão descuidadamente que as oitavas resultantes entravam em conflito ou com a harmonia, ou com a melodia, ou com ambos. (1991, p.60).

Como consequência, os músicos se recusavam a tocar viola, como foi o caso de Thomas Duschene, considerado o violinista mais fraco na orquestra *Vinte e quatro violinos do rei*, na França do século XVIII (LAINÉ, 2010, p. 34). Quantz testemunhou: “Vemos comumente a viola como uma coisa de pouca importância na música. Aparentemente, a causa é o fato de que muitas vezes ela é tratada por pessoas que não são mais que mediocrementemente avançadas na música, ou que não tem talento suficiente para se destacar no violino...” (QUANTZ, 1752, p. 211). Obviamente toda essa sucessão de acontecimentos influenciou tudo o que envolveu a viola durante a sua história, fazendo com que ainda hoje a viola não tenha a mesma tradição que os outros instrumentos de seu naípe.

Entretanto, neste período houve exceções protagonizadas por grandes compositores que avançaram na exploração do potencial da viola e lhe ofereceram o papel principal. É importante lembrar que neste momento, tanto para esses

grandes compositores quanto para seu meio musical, o canto segue como modelo de interpretação, e a retórica como disciplina conhecida e aplicada à música na maneira de concebê-la e pronunciá-la como discurso.

3 . A VIOLA NO BARROCO DE BACH E TELEMANN

J. S. Bach, violista, grande apreciador do instrumento, e ainda profundo conhecedor da retórica musical (HARNONCOURT, 1988, p. 171), com sua genialidade artística e sempre consciente do seu contexto, no *VI Concerto de Brandenburgo* deu a duas violas solistas – instrumento de sua preferência enquanto instrumentista – a tarefa de representar a prevalência da família das *violas da braccio* sobre a das violas da gamba (HARNONCOURT, 1993, pp. 190 a 192).

A *gamba* era pertencente à prática aristocrática, e Bach colocou exatamente duas gambas como instrumentos de acompanhamento, talvez simbolizando uma inversão proposital de papéis, ao determinar que o que poderia ser considerado inferior por uma elite estabelecida social e artisticamente pode, perfeitamente, exercer posição de destaque em relação ao que é considerado superior. Interessante observar também que esta é a obra que fecha o ciclo dos concertos brandenbúrgueses. Nela, Bach concentra a tessitura na região médio-grave, com as duas violas solistas, um violoncelo que frequentemente dialoga com elas, duas violas da gamba, um contrabaixo e cravo. O primeiro movimento é construído em um cânone de apenas uma colcheia de diferença, o que dá a ideia de disputa entre os solistas, como se estivessem brigando pelo estabelecimento do tempo, e como se estivessem deixando claro que a obra representa uma competição. Já no último movimento, as duas violas se estabelecem juntas, com o tema em uníssono no início e no fim, enquanto o segundo movimento é um diálogo meditativo e lírico.

No *III Concerto de Brandenburgo*, Bach também dá à viola um tratamento de destaque ao distribuir de forma equilibrada a polifonia entre os três grupos das cordas, violinos, violas e violoncelos, por sua vez divididos em três partes diferentes. Outra importante contribuição de Bach para as violas foi o tratamento solista a ela dado em partes de algumas de suas Cantatas, como nas de número 5, 16, 18, 199 e 213, nas quais mescla as qualidades líricas de declamação da viola às da voz.

Outro compositor que foi uma exceção na parte final do período barroco foi Georg Philip Telemann, que assim como Bach valorizou características vocais da viola, como a tessitura médio-grave, que perpassa o registro natural das vozes masculina e feminina, e suas qualidades tímbrico-expressivas na construção das melodias, especialmente nos movimentos lentos. É Telemann o autor do verdadeiro primeiro concerto solista para viola e orquestra, (Concerto em sol maior). Compôs também um concerto para duas violas e alguns trios sonatas, os *Scherzi Melodici*, com violino, viola e baixo contínuo.

4 . A VIOLA, MOZART E O PERÍODO CLÁSSICO

Ao aproximar-se a prática instrumental com a vocal, a música com o discurso, e ainda a viola com o canto, não se poderia deixar de lado a contribuição de Wolfgang Amadeus Mozart, ele mesmo violista e apreciador da viola como um de seus instrumentos favoritos, juntamente com o piano e a clarineta. É de sua autoria a importantíssima *Sinfonia Concertante para violino, viola e orquestra K. 364*. Como descreveu Harnoncourt (1988, p. 173), “[...] para ele, [Mozart] o importante é sempre o drama, o diálogo, a palavra isolada, o conflito e sua resolução [...]. Paradoxalmente, isto não se aplica no seu caso somente à ópera, mas também à música instrumental, que é sempre dramática.” Assim, Mozart aplica este seu modelo de escrita eloquente vocal-instrumental de forma particular na *Sinfonia Concertante*, numa escrita extremamente expressiva, ora amável, ora dolorosa, mas sempre relacionada ao drama. O musicólogo Dominique Patier propõe uma possível comparação do segundo movimento (*Andante*) com a seção *Domine Deus*, do *Glória*, na grande *Missa em Dó menor K. 427*, pois possuem a mesma estrutura, mesma alternância de solistas e mesmo perfil de condução melódica (LAINÉ, 2010, pp. 64 e 65). À viola e ao violino é dado intercaladamente o mesmo tratamento, e na orquestra, Mozart escreve frequentemente duas partes de viola. E usando esse tipo de escrita que valoriza a viola, Mozart ainda deixou para o acervo camerístico seis importantes quintetos de cordas, composições que consolidaram a formação do tradicional quarteto de cordas com uma viola acrescida ao grupo.

Mozart reúne seus três instrumentos preferidos no trio *Kegelstatt K. 498* para viola, clarineta e piano, numa combinação que lança a amálgama tímbrica utilizada posteriormente por vários outros compositores. Mozart valoriza os timbres doces da viola e da clarineta, que emprestam seu caráter intimista à obra.

Alguns outros compositores também foram importantes para dar oportunidade à viola de mostrar sua capacidade discursiva no período clássico, escondida na maior parte do tempo nos seus tão comuns momentos de acompanhamento. Os irmãos violistas, Carl e Anton Stamitz deixaram um importante corpo de obras solistas para a viola, dos quais se destaca o *Concerto em ré maior para viola e orquestra* de Carl Stamitz, como uma peça do repertório clássico por excelência, juntamente com outro *Concerto em ré maior*, de Franz Anton Hoffmeister, este, compositor de dois concertos solistas para viola. Alessandro Rolla, primeira personalidade emblemática da viola, compôs proficuamente para esse instrumento em várias formações, dentre elas quinze concertos para viola e orquestra e treze peças para viola solo. Seu *Divertimento para viola em fá maior* demonstra sua aproximação a características de expressividade vocal virtuosísticas do bel canto (LAINÉ, 2010, p. 74).

REFERÊNCIAS

BERLIOZ, H. **Treatise on Instrumentation**. Ed. e anotado por R. Strauss. Trad. Theodore Front. New York: Dover, 1991.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons** – Caminhos para Uma Nova Compreensão Musical. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

LAINÉ, FRÉDÉRIC. **L'Alto**. Anne Fuzeau Productions: Bressuire, 2010.

MENUHIN, Yehudi; PRIMROSE, William. **Violin and Viola**. New York: Schirmer Books, 1976.

MONTEVERDI, Claudio. **Madrigals, Book VIII: Madrigali Guerrieti et Amorosi**. Ed. Stanley Appelbaum. New York: Dover, 1991.

QUANTZ, Johann Joachim. **Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique**. Trad. Francesa. Berlin: Cheretien Frederic Voss, 1752.

O JAZZ TRANSATLÂNTICO NA AMÉRICA LATINA NA DÉCADA DE 1920: TRAJETÓRIAS E MÚSICOS PIONEIROS NO ATLÂNTICO SUL

Data de submissão: 13/08/2020

Data de aceite: 24/08/2020

Marília Giller

UNESPAR - Universidade Estadual do Paraná,
Campus II de Curitiba,
Departamento de Música Popular
Curitiba - Paraná

Lattes <http://lattes.cnpq.br/5052774454876815>

RESUMO: A música popular na América Latina se constituiu em um ambiente cultural em trânsito e composto pelo deslocamento de mediadores viajantes, artistas, grupos, músicos com suas orquestras, companhias artísticas e jazz bands. Na década de 1920, esse fluxo cultural complexo foi central na produção de intercâmbios e assimilação de gêneros musicais “matrizes” como o jazz. Esse processo pode ser observado desde o aspecto sonoro, assim como um símbolo significativo associado à construção de identidade, raça, etnia, modernidade e com implicações socioculturais construídas em diferentes tempos, espaços e níveis de experiência, produção e recepção. Ao observar trajetórias de músicos pioneiros ligados ao jazz, desenvolvidas em países do cone sul da América Latina como, Uruguai, Argentina, Chile e Brasil, percebemos dois momentos marcantes. O primeiro quando, em 1917, surgem músicos

estrangeiros como o euro-americano Harry Kosarin e seu grupo, e o segundo momento, em meados de 1923, com a passagem do inglês Gordon Stretton e a “Gordon Stretton Jazz Band”, formada por alguns dissidentes da “Southern Syncopated Orchestra”, um grupo estadunidense. Ao observar as trajetórias destes músicos percebemos as relações, assimilações e permutas estético-culturais transatlânticas ocorridas neste tempo, bem como, em quais condições se formaram os repertórios praticados em torno do jazz e outras músicas consumidas e produzidas pela sociedade na América Latina. **PALAVRAS-CHAVE:** jazz, América Latina, transatlântico, jazz band, Brasil

TRANSATLANTIC JAZZ IN LATIN AMERICA IN THE 1920S: TRAJECTORIES AND PIONEER MUSICIANS IN THE SOUTH ATLANTIC

ABSTRACT: Popular music in Latin America was constituted in a cultural environment in transit and composed of the displacement of traveling mediators, artists, groups, musicians with their orchestras, artistic companies and jazz bands. In the 1920s, this complex cultural flow was central in the production of exchanges and assimilation of “matrices” musical genres such as jazz. This process can be observed from

the sound aspect, but also as a significant symbol associated with the construction of identity, race, ethnicity, modernity and with socio-cultural implications built at different times, spaces and levels of experience, production and reception. By observing the trajectories of pioneer musicians linked to jazz developed in countries of the Southern Cone of Latin America, such as Uruguay, Argentina, Chile and Brazil, we noticed two remarkable moments. First when, in 1917, foreign musicians emerged such as the euro american Harry Kosarin and his group, and second, in mid-1923 with the passage of the englishman Gordon Stretton and the “Gordon Stretton Jazz Band” formed by some dissidents of the “Southern Syncopated Orchestra”, a north American group. By observing the trajectories of these musicians we perceive the relationships, assimilations and transatlantic aesthetic-cultural exchanges that occurred at this time, and also, under what conditions the repertoires practiced around jazz and other songs consumed and produced by society in Latin America were formed.

KEYWORDS: jazz, Latin America, transatlantic, jazz band, Brazil

1 . O JAZZ TRANSATLÂNTICO NA AMÉRICA LATINA EM 1920

As pesquisas sobre a atuação de músicos pioneiros do jazz na América Latina descortinam uma trama entre personagens e fatos que enriquecem os pormenores da história da música popular. Considerando os anos 1920 como os que indicam os primeiros modelos sonoros vinculados ao moderno fenômeno do jazz, notamos que a circulação transatlântica de grupos artísticos, partituras e fonogramas, fomentou neste tempo a formação de grupos jazz bands e a inclusão de gêneros musicais estrangeiros em repertórios latino americanos.

Ao investigar e analisar aspectos da música popular da América Latina, especificamente as produzidas a partir dos anos 1917, notamos que novos modos de identidade social e cultural com perfis transnacionais tem início. Com os movimentos culturais formados na modernidade verificamos a chegada de hábitos que marcaram os novos prazeres da massa urbana, quando cidades foram tomadas de assalto pela dança moderna norte-americana, feita ao som de músicas sincopadas e executadas por um tipo de conjunto instrumental conhecido como jazz band.

Gerard Kubik(2017) parte para uma perspectiva em que o jazz transatlântico é essencialmente um projeto de contato cultural e sincretista. Temos então o prefixo “trans” com o significado de “através”, implicando em “cruzamentos” enquanto processo. De uma maneira cíclica e junto a trajetórias imaginárias, estamos cruzando e recruzando o Atlântico em diferentes direções e períodos históricos em busca de uma música chamada jazz.

Neste tempo, músicos circularam pelo mundo para cumprir tournées artísticas em rotas transatlânticas e motivaram processos de produção e recepção de gêneros

musicais estrangeiros e a consolidação do jazz na construção da identidade musical de países do cone sul da América Latina como, Uruguai, Argentina, Chile e região sudeste e sul do Brasil.

A observação das rotas transatlânticas em princípios de 1920 são estudadas por Mark Miller (2005), quando antes de 1920, os primeiros encontros com músicos de jazz americanos se deram no Canadá, na Inglaterra e na França, e durante a década de 1920 no restante da Europa, Extremo Oriente e América do Sul.

Taylor Atkins (2003) escreve sobre o jazz feito na Europa, Ásia, África e América Latina, quando neste tempo o jazz atravessou os oceanos Pacífico, Índico e Atlântico chegando ao Oriente, entretendo comunidades inteiras ao som de bandas de dança americanas.

Alguns movimentos musicais ocorridos na América Latina e os elementos fundamentais para o desenvolvimento do jazz se deram pela circulação de companhias de teatro de revista, ópera, teatro *vaudeville*, e o trânsito de atores, bailarinos, cantores, músicos, e pequenas orquestras em formação moderna, como o jazz band. (DELANNOY, 2012).

Com isto, a difusão e profusão do jazz se deu quase simultaneamente em cidades portuárias do Brasil, como Porto Alegre, Florianópolis, Paranaguá, Santos, Rio de Janeiro, e em países como a Argentina, o Uruguai e o Chile.

Sobre o jazz na Argentina, foram produzidos estudos sobre seu surgimento quando o jazz foi articulado por músicos, jazzófilos, produtores, colecionadores e críticos, sendo a produção de música amplamente divulgada em revistas, pequenos festivais e lojas de discos (PUJOL, 2004). O jazz, na Argentina, também é observado como um processo social de significação, identidade, e mestiçagem racial pelo viés de debates sobre o atlântico negro (CORTI, 2015). Berenice Corti, em sua tese de doutorado, mostra como significados racializados, sociais e subjetivos foram construídos historicamente e atualmente estão sendo construídos em torno da experiência de praticar o jazz e analisa a trajetória do músico Paul Wier na Argentina. (CORTI, 2018).

O jazz, no Chile, surgiu pelo porto de Valparaíso, tendo a primeira orquestra de jazz, a '*Royal Orchestra*', que em 1924 seguia o modelo jazz sinfônico ditado pelo norte-americano Paul Whiteman. Na etapa seguinte, o jazz ampliou seu circuito de difusão em virtude da sua profusão em boates, salões de baile, cafés e teatros e ainda com a irrupção do cinema sonoro e do rádio. (MENANTEAU, 2008).

A inserção do jazz no Brasil no início dos anos 1920, aconteceu em um cenário musical composto tanto pelo estabelecimento de gêneros musicais brasileiros/nacionais, como gêneros musicais estrangeiros/internacionais. (GILLER, 2018). No Brasil, no início do século XX, alguns gêneros musicais eram populares, como valsa vienense, schottisch, polca, quadrilha e mazurka, muitas vezes absorvido pela

população em apresentações em teatro de revistas e cabarets. Também animado com maxixes, frevos e marchas de carnaval, as sonoridades nacionais e estrangeiras surgidas desses momentos formaram o gosto da população no Brasil.

Entretanto, os impactos provocados pela entrada dos fonógrafos e gramofones e o início das gravações mecânicas marcaram as estruturas do emergente mercado musical, e também serviram para construir as bases para expansão e consolidação do mercado fonográfico não só no Brasil, mas na América Latina como um todo.

Os primeiros gêneros musicais dos Estados Unidos chegam ao Brasil, como o cakewalk “Malandro” em 1903 e “Colored Coquette” em 1908, o two-step “Caraboo” em 1913, o one-step “Phoenix” e o “Gaúcho” em 1914. Entre os anos 1915 e 1927, 182 discos estrangeiros foram distribuídos no mercado brasileiro, “eram 139 gêneros, 23 one-steps, 7 ragtimes, 6 two-steps, 3 fox-blues, 2 shimmys, 1 charleston e 1 blues”. (TINHORÃO, 1998).

Os primeiros registros em disco no Brasil têm início por volta de 1916, onde encontramos um com o nome peculiar “*Rag-time*” gravado com a ‘*Orquestra de Luiz de Sousa*’ e um one-step “Gabi” da ‘*Orquestra de Madame Hugot*’. Em 1917 é registrado o “*Ragging this Scale*” com a ‘*Orquestra de Alexandre Pickman*’. O “*Home Agen Blues*” é registrado em 1921 pelo “*jazz Band do Batalhão Naval*” (MELLO, 2007).

O fox-trot foi um dos gêneros que mais se pronunciou neste período. Ele fez a sua primeira aparição nos Estados Unidos em 1914 e, no Brasil, por volta de 1916, já se dançava em festas os fox-trots “*Hindustan*”, “*Whispering*”, “*The Sheik of Araby*”. (SEVERIANO, 2008). Jairo Severiano explica que “a chegada ao Brasil de três novos inventos tecnológicos - o rádio (em 1922), a gravação eletromagnética do som (em 1927) e o cinema falado (em 1929) - revolucionou o nosso meio musical, a exemplo do que já acontecera, quase simultaneamente, nos Estados Unidos e na Europa” (SEVERIANO, 2008).

Como percebemos, os primeiros movimentos em torno do jazz foram marcados pela absorção de gêneros musicais estrangeiros e se deu em um panorama artístico efervescente, movido pelo trânsito de músico e de artistas transatlânticos munidos das novidades sonoras assimiladas em grande parte do mundo.

2 . A TRAVESSIA REVISADA: DOIS PANORAMAS INTERNACIONAIS

Dois momentos são marcantes para este estudo: o primeiro quando, por volta de 1917, surgem músicos estrangeiros como Harry Kosarin, Simon Boutman, Raul Lipoff, Isaak Kolman, Alexandre Pickmann e músicos brasileiros como Eduardo Andreozzi, Romeu Silva e Pixinguinha (GUINLE, 1953; IKEDA 1984; TINHORÃO, 1998, MELLO, 2007, FLECHET, 2016).

O segundo momento, em meados de 1923, com o impacto da passagem da “Gordon Stretton jazz Band” do inglês Gordon Stretton, acompanhado por alguns dissidentes do grupo estadunidense “Southern Syncopated Orchestra” que em 1919 se apresentou na Inglaterra, tendo depois, alguns de seus integrantes seguido para a França e outros países Europeus. (MILLER, 2005, GILLER & DANIELS 2015, CORTI 2018, DANIELS & RYE 2010, DANIELS & BROCKEN, 2018, CUGNY, 2014).

No Jornal ‘Oakland Tribune’ [Califórnia, 30/12/1923] existe um artigo chamado “*American jazz puts off old maxixe and tango*”, que traduz o cenário febril que tomou conta do Rio de Janeiro naquele ano e identifica tanto Harry Kosarin como Gordon Stretton como vetores do jazz no Brasil. Segundo o artigo, Harry Kosarin é de Nova York, e com quatro ou cinco boas orquestras abriu o caminho para o jazz.

De acordo com o artigo, além de Kosarin, o estabelecimento do jazz no Brasil foi impulsionado também pela chegada de Gordon Stretton e seus “*harmony boys de Dixie*” ao Rio de Janeiro, em 1923, “Kosarin e sua banda nas salas de cinema e nos clubes noturnos, enquanto Gordon Stretton está entretenendo os habitués do popular ‘Casino Phoenix Cabaret’”. (OAKLAND TRIBUNE, 30/12/1923).

O frenesi em torno do jazz foi estabelecido e descrito no mesmo artigo: “onde quer que as orquestras de qualquer um dos mestres de jazz americanos estejam, lá as multidões podem ser encontradas”. Os espaços para o entretenimento se estabeleceram e as “sete noites da semana, a uma distância de seis quarteirões da Broadway do Rio - a Avenida Rio Branco - há sete orquestras tocando nos lobbies dos filmes, duas em boates e meia dúzia de outras em bares e cafés, todos tocando jazz americano” (OAKLAND TRIBUNE, 30/12/1923).

3 . O JAZZ NA BEIRA DA PRAIA EM 1917

É inegável a presença de Harry Kosarin na América Latina, como também seu espírito transatlântico. Emigrou da Rússia para a América do Norte como Harry Kosarinsky em 1914 e seguiu em uma tournée que incluiu a Argentina e o Brasil em 1917.

Segundo Alberto Ikeda (1984), Kosarin chegou em 1917 no Rio de Janeiro com a “*Companhia Baxter & Williard*” para uma temporada no Teatro Fênix. Posteriormente se apresentou no Teatro Apollo em São Paulo com o nome de “*American Rag-time Revue*”. Apontado como um músico que possuía habilidade de tocar vários instrumentos de percussão simultaneamente, logo causou admiração na imprensa. Em outros dois artigos, Kosarin é citado como “*Great Attraction*” ou como “o homem dos 53 instrumentos”. Ao analisar a lista de instrumentos, nota-se que alguns recursos podem ser descritos como sendo para produzir efeitos sonoros como o grito, o latido, e o choro. É notável a quantidade de instrumentos de países diferentes, e fica evidente o perfil transatlântico de Harry Kosarin. Entre os instrumentos utilizados:

Um pequeno tambor de metal, um pequeno tambor de madeira, dois tambores indianos, um tambor de orquestra, um tambor tango violoncelo, um xilofone, um sino de igreja, duas vinetas de trenó, dois tan-tans chineses, um prato chinês, dois timbales turcos, dois chocalhos de vaca, um grito de criança, um grito de galo, um latido de cão, um apito de vento, um apito de locomotiva, um apito de vapor, um canário, um rugir de leão, dois tamborins, duas castanholas, uma sineta, uma cegarrega, uma sineta pequena de igreja, vinte pequenos pios de pássaros e uma lata com pedrinhas. (A Rua 01/12/1917 e Jornal do Commercio 01/12/1917).

No período de agosto de 1919 até fevereiro de 1920, Kosarin reaparece com a nova formação em São Paulo, nomeada de *'Harry Kosarin Jazz Band'*, e passa a ser considerado primeiro grupo jazz-band com uma bateria a aparecer no Brasil. O instrumento ficou conhecido como 'bateria americana' e era constituído de caixa, surdo, pratos e bumbo com pedal (IKEDA, 1984). Esse passa a ser o marco catalisador de um novo tempo na sociedade da capital paulista, pois, "o endiabrado homem dos sete instrumentos, faz proezas com a sua jazz band, ao som da qual, moças e rapazes, dançam o fox-trot ou o one-step". (A Vida Moderna, SP, 1920).

A partir de 1920, podemos localizar grupos musicais ligados a seu nome como: *"Harry Kosarin Rag-Time Band"*; *"Jazz Band Harry Kosarin"*; *"American Jazz Band"*; *"Syncopated Seven de Kosarin"*, *"Blues Band de Kosarin"*; *"Harry Kosarin e seus almirantes"*. Kosarin foi representante de um escritório de direitos autorais, edição e distribuição de partituras estrangeiras, basicamente de músicas estadunidenses e de gêneros musicais modernos durante o tempo em que viveu no Brasil.

Após o dissolvimento da primeira formação, alguns músicos que acompanharam Kosarin se fixaram no Rio de Janeiro. Raul Lipoff organizou a orquestra *"The Pan American Band"* e atuou no 'Palace Club' em 1919, formado por Lúcio Chamek (piano), Isaak Kolman (saxofone), Abdon Lyra (trombone), Simon Boutman (violino). (MELLO, 2007). Em 1920, aparece como *"The Original American Jazz Band"* em apresentações no 'Cinema Central' (Correio da Manhã 24/02/1920). Isaak Kolman atuou como compositor, e saxofonista da *"Orquestra Pan American"* com a qual acompanhou dezenas de gravações na Odeon.

Simon Bountman nasceu na Palestina e pouco depois de sua chegada ao Brasil formou uma orquestra com os remanescentes da primeira orquestra de Kosarin, à qual incorporou outros elementos. Depois, excursionou à Espanha e retornou ao Brasil em 1923, acompanhando a companhia de revistas e zarzuelas *'Velasco'*. No final de 1923, foi contratado pelo 'Copacabana Palace Hotel' e dirigiu a jazz band e *'Orquestra Pan American'*, integrada por Isaak Kolman (clarinete); Júlio Sammamede (saxofone); D. Guimarães (trompete); Caldeira Ramos (trombone); J. Rondon (piano); Amaro dos Santos (tuba); Dermeval Neto (banjo) e Aristides Prazeres (bateria). (MELLO, 2007).

4 . O JAZZ E A GRANDE ONDA EM 1923

Como percebemos, o baterista de Liverpool, Gordon Stretton, e seu grupo chegam ao Brasil em um período em que as atividades em torno do jazz, em parte, já haviam se estabelecido. Como integrantes da *Trupe de Teatro de Revista francesa “Ba-ta-clan”*, o grupo veio acompanhando a vedete francesa Mistinguett e Earl Leslie, em uma turnê pela Argentina, Uruguai e Brasil.

Os músicos estadunidenses que acompanhavam Stretton haviam chegado na Inglaterra em junho de 1919 como integrantes da “*Southern Syncopated Orchestra*”, conhecida como “SSO” de Will Marion Cook, formada por trinta a quarenta e seis músicos. Além de músicos dos Estados Unidos, como Sidney Bechet, John Forrester, Paul Wier, entre outros, incluía também músicos de países da América Central como Porto Rico, Saint Kitt, Antígua, Barbados, República Dominicana, Guiana, Haiti, Jamaica, Martinica, Santa Lúcia e Trinidad, e da África como Gana, Nigéria e Serra Leoa. Estes músicos estabeleceram relações com músicos europeus e transitaram pela França, Alemanha, e Bélgica, em agrupamentos variados antes de viajarem para a América do Sul. (MILLER, 2005; RYE, 2010, CUGNY, 2017, CORTI, 2018).

Dos integrantes da “*Gordon Stretton Jazz Band*”, além de Stretton (bateria e vocal), eram: John Forester (trombone), Paul Wiser (clarineta), George Rutland Clapham (piano), Robert Lee “Bobby Jones” (trompete), e ainda, Adolf Crawford e Sadie Crawford (saxofones). (DANIELS & RYE, 2010, DANIELS & BROCKEN, 2018).

Gordon Stretton nasceu em Liverpool em 1887, inicia a carreira com nove anos acompanhando a trupe de dança de meninos sapateadores, chamada “*Eight Lancashire Lads*”. Em 1907, participou do “*Jamaican Choral Union*”. Lidera o coro em Liverpool e atua em 1914 com o grupo “*Versatile Four*”, grupo de pioneiros do jazz na Inglaterra. Em 1919, em Paris, Gordon Stretton monta o sexteto “*Orchestra Syncopated Six*”, sendo atração dos cafés franceses. Em abril de 1923 grava seis faixas para o rótulo *Pathé de Paris* Foram registradas por Crickett Smith e Bobby Jones nos trompetes, Paul Wyer no clarinete, Adolph Crawford e Sadie Crawford nos saxofones e o trombonista John Forrester. Sabe-se que Gordon foi o cantor, a bateria foi de Dordley Wilson (DANIELS & RYE 2010).

Em 1923, o grupo acompanha a vedete Mistinguett na turnê da Companhia “*Ba-Ta-Clan*” realizada na América Latina, incluindo a Argentina, Uruguai e o Brasil. Depois de dois meses na Argentina, partem para o Uruguai, e estreiam no ‘*Teatro Solis*’. (DANIELS & RYE, 2010). A Companhia “*Ba-Ta-Clan*” inicia sua temporada no Rio de Janeiro no dia 4 de agosto, no ‘*Teatro Lyrico*’, fazem duas temporadas no Rio de Janeiro entre agosto e outubro, estando durante o mês de setembro em São Paulo. (GILLER & DANIELS, 2015).

As informações sobre os integrantes da “*Southern Syncopated Orchestra*” foram estudadas por Howard Rye, e podemos ter uma visão panorâmica desses músicos que transitaram pelo Cone Sul da América Latina.

John Forester era trombonista, nasceu em Washington, cerca 1893, e em 1919 seguiu para a Inglaterra como membro da “SSO” e também atuou como integrante da banda de Paul Wyer no *Moody’s*, em Londres, 1921. Em setembro de 1921, estava no *Acacias Dance Pavilion* em Paris e, em maio de 1922, com “*Hughes Pollard’s Orchestra*”, em Bruxelas. Gravou com Gordon Stretton em abril 1923 na “*Orchestra Syncopated Six*” em Paris. Em maio partiu para a América latina.

Paul Wyer, conhecido como “The Pensacola Kid”, era violinista e clarinetista, nasceu na Flórida em 1890. Membro da “SSO” em Londres em 1919. Também, foi integrante da “*Gordon Stretton’s jazz band*” em dezembro de 1919 em Paris e Nice. Viveu em Londres de maio de 1920 até março de 1922, quando viajou para a Itália. Em janeiro de 1923 tocou no *Le Grand Duc*, Paris, com Louis Mitchell. Gravou, em abril 1923, com “*Gordon Stretton’s Syncopated Six*” em Paris. Em maio de 1923, viajou para a América Latina com Stretton. A partir de 1925 Paul Wyer e sua “*Red Hot Orchestra*” grava em Buenos Aires onde fixa residência e constroi uma sólida carreira em terras argentinas. (MILLER, 2005, CORTI, 2018).

O pianista George Ruthland Clapham nasceu em St. Kitts em 1888. Foi membro da “SSO” em 1920. Dois anos depois, apresentou-se no ‘*Embassy Club*’ em Londres. Em abril de 1923, gravou com Stretton em Paris e partiu para a turnê na América Latina. Em maio de 1924, atuou em Berlin (RYE, 2010).

O trompetista Robert Lee “Bobby Jones” nasceu em Pittsburgh, Pennsylvania, em 1898. Foi membro da “SSO” em 1919. No inverno de 1921 trabalhou em Paris com Mazie Mullins. Em abril de 1923 participou da gravação com Stretton e partiu para a turnê na América Latina, mas, em 1924 estava novamente em Paris apresentando-se com o “*The Crackerjacks*” (RYE, 2010).

A saxofonista Sadie Crawford nasceu em Londres em 1885. Sadie casou com o saxofonista Adolph Crawford em 1906, e logo estava trabalhando com ele como uma dupla do vaudeville music hall, embora nesse momento ela estivesse usando o nome Sadie Johnson. Sadie e Adolph casaram em Southwark em junho de 1918, quando a mania do jazz estava varrendo a Europa. Suas carreiras internacionais começaram a decolar com convites para visitar o mundo como Nova Zelândia, Austrália, Áustria, Hungria, Estônia, Lituânia e Letônia. Foi em Paris, em 1923, que participaram da “*Syncopated Six*” de Gordon Stretton e partiram para a turnê na Argentina, Uruguai e Brasil. (RYE, 2010).

O “*Syncopated Six*” fez shows pelo Brasil, Argentina e Uruguai, agregou músicos brasileiros e contribuiu para o novo modelo sonoro das jazz bands. As relações profissionais travadas por Gordon Stretton neste tempo são remarcadas com o

envolvimento de músicos locais, como o trompetista brasileiro Ignácio Accioli, que provavelmente assume o lugar de Bobby Jones em 1923. (GILLER & DANIELS, 2015).

Em 1928, o clarinetista Luis Americano participa em uma turnê na Argentina como integrante da orquestra de Stretton. Em 1931, os músicos brasileiros Orosino de Souza Virgolino, José Cagliardi e Benedito dos Santos Muniz são encontrados como integrantes da '*Gordon Stretton Jazz Sinfônico*'. (GILLER & DANIELS, 2015). Paul Wier e Gordon Stretton fixam residência em Buenos Aires e constroem uma sólida carreira na Argentina. (CORTI, 2018; DANIELS & BROCKEN, 2018).

Em uma entrevista chamada: '*Gordon mudou tudo no Rio*', Jorge Guinle descreve a atmosfera da estreia do '*Ba-Ta-Clan*': "Realmente, o Rio de Janeiro em peso movimentou-se naquela noite de 4 de agosto de 1923 para assistir no Teatro Lírico". Guinle descreve que "acompanhando o dançarino e cantor Earl Leslie (...), vinha esse famoso "*The Gordon Stretton Syncopated Six*". Segundo o autor, "Gordon era um mulato escuro, cabelo repartido, baixo e magrinho, mas tocava as 'parpas' o piano". (GILLER & DANIELS, 2015).

Guinle finaliza afirmando "o fox entrou, o charleston, o ring times e outros ritmos tomaram conta do Rio de Janeiro, apesar de já serem aqui tocados" e complementa "pode-se dizer que com a Gordon Stretton, todas as orquestras de jazz se modificaram no Rio". E, por suposto, no Brasil e outros países da América Latina. Guinle conclui a entrevista contando sobre Gordon, "Quando veio ao Brasil tinha uma grande reputação em toda a Europa e realmente no período de 1923 modificou o sistema e a maneira de execução de nossas orquestras de jazz" (GILLER & DANIELS, 2015).

5 . MÚSICOS PIONEIROS DO ATLÂNTICO SUL

Neste tempo, outros músicos já estavam em cena no Rio de Janeiro, como os violinistas Eduardo Andreozzi e Alexandre Pickmann. O músico Alexandre Pickmann, que aparece timidamente na historiografia da música brasileira, foi um violinista e artista da "*Orquestra de Monte Carlo*". No ano 1916, Pickman registra o primeiro fox-trot em disco no Brasil "*Ragging this Scale*" de Edward B. Claypoole [Odeon nº 121336]. Importante notar que, naquele tempo, Pickman e Eduardo Andreozzi administravam grupos com a formação de uma "*Orquestra Tzigane*" e ambos atuaram por quase uma década no Rio de Janeiro. É notável a quantidade de partituras para piano divulgadas nas revistas '*Para Todos*' e '*O Malho*' entre 1919 a 1925, como sendo sucesso do repertório da '*Orquestra Pickman*', na sua maioria são fox-trots. Mas, é a partir de meados de 1923 que Alexandre assume o nome de seu grupo como "Pickmann Jazz Band".

Ao aprofundar estudos sobre a trajetória artística de Eduardo Andreozzi, percebe-se que transitou em diversas formações instrumentais e repertórios, enquanto atuou e gravou no Brasil e na Europa.

Para Adriano Mazzeletti (2004) e Rainer Lotz (1985), o maestro Eduardo Andreozzi foi o pioneiro do jazz no Brasil em 1919. Com uma trajetória sólida, atuou no 'Cine Odeon' e em clubes da sociedade carioca. Entre 1919 e 1923, gravou 21 discos pelo selo Odeon, incluindo gêneros musicais variados (MELLO, 2007). Andreozzi segue apresentando-se em clubes e teatros e em orquestras como maestro. Mas, é a partir de 1923, que ele adota o saxofone e sua orquestra passa a ser nomeada de "*Andreozzi Jazz Band*".

Em 1925, os músicos Paul Wier e John Forrester retornam da Argentina para o Brasil e aparecem como integrantes da "*Andreozzi Jazz Band*". A informação é divulgada no jornal '*Gazeta de Notícias*' e anuncia que o maestro brasileiro "estreu em seu conjunto, dois novos elementos de destaque no mundo musical. (...) os músicos norte americanos John e Paul, clarinetista e trombonista ex-figuras do '*The Gordon Stretton jazz Band*' (...) solando no trombone um original fox-trot americano, enfim interpretaram fielmente o autêntico 'jazz'. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1925).

Neste mesmo tempo, registram 5 fox-trots, entre eles: "*My sweet's sweetest than that* [OdBr122864]"; "*Love who has a way*" [OdBr122863]; "*Who wants a bad little boy?*" [OdBr122862], "*Charleston*" [OdBr122865] "*Blue grass blues*" [OdBr 122866]; "*Stranded blues*" [OdBr 122867] um blue de John Forrester com Paul Wiser no clarinete e John Forrester no piano (LOTZ, 1985).

Em 1925, Andreozzi seguiu para a Europa como "*Andreozzi Jazz Band*" incluindo John Forrester (trombone), Lúcio Chamek (piano), Gabriel (trompete), José Árias (sax-alto), Nelson Roriz (sax-tenor), Arruda (bateria), José Andreozzi, seu irmão (banjo), para apresentações no '*Majestic Hotel*' em Milão na Itália, onde participou da banda do músico italiano Sesto Carlini (MAZZOLETTI, 2004). Em outubro de 1925, seguiu para Munique na Alemanha, e tocou no '*Deutsches Theater*'. Em 1926, gravou em Berlim pela '*Deutsche Grammophon*' um repertório dominado por tangos, sob o nome de "*Andreozzi's South American Orchestra*". Permaneceu na Europa até meados de 1934, quando atuou no Tabaris em Dusseldorf e enfim retornou ao Brasil. (LOTZ, 1985).

Igualmente, Alfredo da Rocha Vianna Júnior, ou Pixinguinha, um dos músicos pioneiros mais festejado pela historiografia da música do Brasil, tem uma estreita convivência com estes músicos pioneiros estrangeiros. Desde 1919 organiza o grupo '*Os "Oito Batutas"*' com um repertório à base de *maxixes, canções sertanejas, batuques, cateretês e choros*. Em 1921, realizam uma turnê pelo Brasil, incluindo Curitiba, São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro. Em 1922, viajam para Paris por seis meses e, além das apresentações, o grupo mantém contato com músicos e jazz bands internacionais que atuavam na efervescente noite parisiense.

Em julho de 1922, o grupo voltou ao Brasil e encontrou a companhia de revistas 'Ba-ta-clan' que estava em turnê pela primeira vez no Brasil, logo, dividem o espetáculo com os artistas da companhia francesa. Entre o final de 1922 e início de 1923, realizaram uma turnê na Argentina e em julho voltam para o Brasil onde reencontram o elenco do 'Ba-Ta-Clan' que realizava a segunda turnê no Brasil e com ela a "Gordon Stretton Jazz Band". Neste tempo, assumem o nome 'Oito Batutas Jazz Band', adotam o saxofone, o banjo e a bateria, e incluem shimmys, ragtimes e outros ritmos estrangeiros no repertório. (COELHO, 2013).

Outro brasileiro de destaque é o maestro Romeu Silva, que desde 1911 atuou em orquestras até que, em 1919, criou seu primeiro grupo, a "Orquestra Sul Americana Brasileira" com músicas de operetas e canções napolitanas. Em 1921, foi contratado para animar um cruzeiro marítimo aos Estados Unidos, e lá Romeu Silva conheceu o jazz. Na volta ao Brasil, em 1923, cria a 'Sul Americana Jazz Band', apresentando-se em festas, cabarés, sala de espera de cinemas realizando perto de 137 gravações em discos pelo selo Odeon. Em 1926, partiu para a Europa e por 10 anos tocou em palcos da França, Portugal, Espanha, Bélgica, Suíça, Alemanha, Inglaterra e Itália. Nesta temporada, gravou com a estrela Josephine Baker. Alguns músicos estadunidenses tocaram com Romeu Silva na Europa, entre eles - Joe Hayman (saxofone), Johnny Dunn (trompete), Jack Mayes (pianista), Billy Burns e Herbert Fleming (trombones), Booker Pittman e Alfred Pratt, (saxofones) (MELLO, 2007).

No jornal A Pátria, de 1923, encontra-se uma peculiar entrevista com Gordon Stretton chamada: 'O jazz - O que nos disse o Sr. Stretton'. Para ele, o jazz band é "Fruto ótimo de nossa época de movimentos, de rapidez, de desvairamentos, de super refinamentos, em que os nervos gastos de emoções violentas sentem necessidades de coisas novas, estranhas, esquisitas". Nota-se a euforia daquele momento quando ele segue dizendo, "O jazz band é o futurismo da música. Na Europa, abalada e pasmada pela guerra, as tropas americanas não só levaram o triunfo de suas armas e o vigor de suas energias: fizeram muito mais do que isto, deixando o jazz band". Sobre o Brasil ele diz "colhemos os louros de havermos introduzido aqui a música sem par que no velho continente se faz um delírio" (A PÁTRIA, RJ, 22/09/1923).

6 . ENFIM, O JAZZ NA AMÉRICA LATINA!

Ao contemplar os indícios do jazz na América Latina a partir de 1917, notamos que o trânsito de companhias artísticas e a circulação de partituras e discos contribuíram para a fixação de gêneros musicais estrangeiros como ragtime, one-step, two-step, fox-trot, entre outros. A introdução do jazz em países do Cone Sul da América Latina, como o Brasil, Uruguai, Argentina, Chile, sustenta um panorama de trajetórias, cruzamentos e intercâmbios musicais produzidos entre músicos globais e locais.

Na busca de indícios dos primeiros movimentos em torno do jazz na América Latina, notamos dois momentos pontuais: a partir de 1917, com a passagem de Harry Kosarin como o homem de muitos instrumentos, e sua reentrada em 1919 no Brasil com a primeira bateria; levando em conta que Kosarin estava voltando da Argentina, pode-se supor que tenha sido também uma das primeiras aparições do instrumento em solo Argentino.

O segundo momento é no ano de 1923 como o marco da “grande onda” do jazz e da fixação de grupos jazz bands quando grande parte das orquestras modificaram o nome de seus grupos e adotam a formação jazz band, provavelmente, impulsionados pelos efeitos da passagem da *‘Gordon Stretton Jazz Band’*. É de importância central salientar o fato do estabelecimento de Paul Wier e Gordon Stretton e a produção de uma sólida carreira na Argentina.

Mas, mesmo notando a presença destes músicos estrangeiros nestes dois momentos, é provável que a existência de outros músicos e situações igualmente tenham contribuído para o estabelecimento do jazz e seus derivados sonoros.

Este processo transatlântico aos poucos modificou os repertórios latino americanos e, deste cruzamento cultural, surgiu uma demanda de mercado e de público, que variou conforme o contexto sociocultural no qual os grupos estavam inseridos e que por sua vez, produziu os gêneros musicais que mais significavam em cada contexto.

Enfim, é possível concluir que, os processos sonoros desencadeados por músicos pioneiros do jazz no mundo, em um curto espaço de tempo, apresentaram reflexos em grupos musicais locais, e impulsionaram o estabelecimento, produção e recepção do jazz na América Latina.

REFERÊNCIAS

ATKINS, E. Taylor. **Toward a global history of jazz**. En E. Taylor Atkins (ed.) Jazz Planet. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

BROCKEN, Mike &, DANIELS, Jeff. **Gordon Stretton, black British transoceanic jazz pioneer - A new jazz chronicle**. Lexington Books, 2018.

CORTI, Berenice. **Jazz Argentino: La música «negra» del país «blanco»**. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2015.

CORTI, Berenice. **Ser lo que se puede, poder lo que no se es. Cuerpos racializados y performance de identidad en el jazz Argentino**. Tese de Doutorado, Faculdade de Ciências Sociais, Buenos Aires, 2018.

CUGNY, Laurent. **Une histoire du jazz en France – du milieu du XIXsiècle à 1929 – Chronologie 3: 1914 -1929**. Paris: Outre Mesure, 2014.

COELHO, Luís. F. Hering. **Os Músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns batutas**. Itajaí. Ed. Casa Aberta, 2013.

DELANNOY, Luc. **Convergências – Encuentros y desencuentros en el jazz Latino**. México: FCE, 2012.

DANIELS, Jeff & RYE, Howard. **Gordon Stretton: A Study In Multiple Identities**. London: Equinox, Publish, 2010.

LOTZ, Rainer. **Eduardo Andreozzi - The jazz pioneer from Brazil**. In Storyville Magazine 122, Dezembro, 1985.

FLÉCHET, Anaïs. **Jazz in Brazil: An early history (1920s-1950s)**. jazz Research Journal, Vol. 10, No 1-2, 2016.

GILLER, Marília & DANIELS, Jeff. **Gordon Stretton. Trajetos do jazz na América Latina**. In: Atas do XI Congresso IASPM-AL. São Paulo, 2015.

GILLER, Marília. **Breve panorama histórico del jazz en Brasil**. In. Revista Musical Chilena. Universidad de Chile. Facultad de Artes (Departamento de Música), enero-junio, nº 229, Santiago, Chile, 2018.

GUINLE, Jorge. **Jazz Panorama**. Rio de Janeiro: Ed Agir, 1953.

IKEDA, Alberto. **Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos**. São Paulo: Comunicações e Artes vol. 13, 1984.

KUBIK, Gerhard. **Jazz Transatlantic -The african undercurrent in twentiethcentury jazz culture**, Vol. I University Mississippi. Kindle, 2017.

MILLER, Mark. **Some hustling this! talking jazz to the world: 1914-1929**. Canada: Mercury Press, 2005.

MAZZOLETTI, Adriano. **Il jazz in Italia: dalle origini alle grandi orchestre**. Torino, Itália: Editor Edt, 2004.

MENANTEAU, Álvaro. **jazz en Chile: su historia y función social**. Revista Musical Chilena, año LXII, julio-diciembre, 2008.

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

PUJOL, Sergio. **Jazz ao Sur, história de la música negra en la Argentina**. Buenos Aires: Emecé, 2004.

RYE, Howard. **Southern Syncopated Orchestra**. in: The Roster Black Music Research Journal, Vol. 30, Num.1, University of Illinois Press, 2010

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

Referências - Periódicos Digitalizados

American jazz puts off old maxixe and tango. In: OAKLAND TRIBUNE, Califórnia, 30/12/1923
Disponível em: Michael Kosarin https://www.instagram.com/p/BeEU_Y0ggIH/[Consulta: 10 julho2020]

Eduardo Andreozzi. In: Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 10/02/1925. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_05&pesq=andreozzi&pasta=ano%20192&pagfis=28174 [Consulta: 24 julho 2020]

Gordon Stretton. Jorge Guinle in: Diário da Noite, Rio de Janeiro, 06/10/1961. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178789_08&pasta=ano%42214&pesq= Gordon-Stretton](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178789_08&pasta=ano%42214&pesq=Gordon-Stretton)> [Consulta: 14 maio. 2012]

Harry Kosarin. In: A Vida Moderna, São Paulo, 30/12/1920. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=189740&pesq=kosarin&pagfis=3605> [Consulta: 20 julho. 2020]

Harry Kosarin. In: A Rua, Rio de Janeiro, 01/12/1917 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=236403&Pesq=kosarin&pagfis=5504> [Consulta: 24 julho. 2020]

Harry Kosarin. In: Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 30/11/1917 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=111988&pasta=ano%20191&pesq=kosarin&pagfis=11565> [Consulta: 12 maio. 2020]

O jazz - O que nos disse o Sr. Stretton. In: A Pátria, Rio de Janeiro 22/09/1923. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_05&pasta=ano%20192&pesq=ba-ta-clan> [Consulta: 24 julho. 2020]

ARQUEOLOGÍA DEL CHUCU-CHUCU. TENSIONES DISCURSIVAS Y ESTÉTICA MENOR EN TORNO A LA CUMBIA URBANA EN COLOMBIA.

Data de submissão: 03/07/2020

Data de aceite: 24/08/2020

Juan Diego Parra Valencia

Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM)

<https://orcid.org/0000-0003-4481-8309>

http://scienti.colciencias.gov.co:8081/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0001237730

RESUMEN: El género musical “cumbia” ha permeado el gusto popular en Latinoamérica de manera intensa en los últimos 50 años. Su origen colombiano parece haber sido un dato aceptado por la mayoría de críticos y analistas, quienes han localizado tanto geográfica como históricamente su posición dentro de la expresión musical en el contexto popular, que remite a orígenes ancestrales de carácter rural. Desde este contexto, el presente artículo busca reflexionar acerca de una de las manifestaciones más invisibilizadas académicamente de la “cumbia”, denominada informalmente como “chucu-chucu” y que se gestó paralelamente al desarrollo de la industria discográfica en Colombia, ocurrida en Medellín, durante las décadas de los años 60 y 70. Su condición urbana, la adecuación irreverente de los repertorios considerados folclóricos y la inserción en la cultura de masas, se convirtieron en razones fundamentales para

esta invisibilización. Buscaremos encontrar las tensiones de carácter discursivo que implicaron dichas formas valorativas.

PALABRAS CLAVE: Chucu-Chucu, Cumbia, Folclor, Música popular, Música colombiana

ARCHEOLOGY OF CHUCU-CHUCU.
DISCURSIVE TENSIONS AND MINOR
AESTHETICS AROUND URBAN CUMBIA IN
COLOMBIA.

ABSTRACT: The musical genre “cumbia” has permeated popular taste in Latin America intensively in the last 50 years. His Colombian origin seems to have been accepted by most critics and analysts. They have located both geographically and historically its position within the musical expression in the popular context, which refers to ancestral origins of rural character. From this context, this paper seeks to reflect about one of the manifestations most invisible academically of “cumbia”, known informally as “chucu-chucu” that came along with the development of the music industry in Colombia, which took place in Medellin, during the decades of the 60s and 70s. Its urban condition, the irreverent adaptation of folk repertoires considered and insertion into mass

culture, they became fundamental reasons for this invisibility. We seek to find the discursive tensions that involved such valuation forms.

KEYWORDS: Chucu-Chucu, Cumbia, Folklore, Popular music, Colombian music

INTRODUCCIÓN

Dentro de los estudios generalizados sobre la Cumbia muy pocos han destacado el desarrollo de la adecuación urbana de este género casi siempre ligado con tradiciones atávicas de las zonas del norte colombiano. Por lo general se ha trazado una línea de carácter teleológico con la Cumbia como matriz rítmico-sonora que lleva desde orígenes míticos hasta adaptaciones contemporáneas que parecen contar con la misma materia prima cultural e idiosincrásica. Entre los más representativos podemos citar los estudios de Zapata Olivella (1962), List, G. (1994), Apuleyo, P., & Forero, E. (1967), Nieves Oviedo, J. (2008), Fortich, W. (1994). Hay, sin embargo, un aspecto en el desarrollo de la Cumbia colombiana al que no se le ha otorgado relevancia dentro del relato de carácter histórico en las investigaciones y es el advenimiento de un tipo de cumbia urbana adoptada en su inicio por jóvenes durante la emergencia de las industrias musicales colombianas en la ciudad de Medellín en los años 60. A esta tipología sonora de la cumbia se le ha identificado cuando menos como una variación comercial insulsa, aunque siempre dentro de juicios de valor folcloristas que la conminan a ser sólo una manifestación popular con objetivos de consumo masivo. La perspectiva folclorista, atravesada por los discursos ideológicos de carácter identitario, ha conseguido unirse a la perspectiva academicista que enaltece la producción sonora ligada a la notación y el formalismo musical, más allá de la materia expresiva, para invisibilizar casi por completo la referencia al tipo de cumbia urbana que, como veremos habría de condensarse nominalmente en el término onomatopéyico “chucu-chucu”, y que de manera aún más genérica se ha denominado “música tropical”.

Nuestra intención, en el presente texto, es revelar sintéticamente las razones de esta identificación y juzgamiento, y a la vez determinar algunas variantes analíticas que expandan el sentido de esta manifestación sonora, más allá de los discursos canónicos que la invisibilizan, de manera evidentemente voluntaria, toda vez que si hemos de ser exhaustivos, no encontraríamos sonoridades más expandidas y difundidas dentro del mercado musical latinoamericano, que aquello que llamamos “chucu-chucu”. Esto gracias a que la producción de repertorios de cumbia urbana, cuya sede fue Medellín, estuvo ligado estrechamente al crecimiento exponencial de las empresas discográficas en Colombia, por lo tanto no se podría hablar de un desarrollo sin el otro. No se puede hablar de Industria discográfica colombiana sin hablar de música tropical, y no se puede hablar de música tropical sin hablar de chucu-chucu.

Dado el poco espacio con el que contamos ahora nos concentraremos más en el análisis de discursividades sobre el valor de verdad otorgado desde algunos enunciados y que rigen los procesos de adopción y adaptación cultural, que en aspectos específicamente musicológicos. Nos interesan más las tensiones discursivas que se derivan y/o promueven acepciones valorativas jerarquizantes que las características sonoras y rítmicas que en el marco del consumo masivo tienden la unificación, debido a estrategias y logísticas de mercado y publicidad. Este análisis, por demás, es perfectamente aplicable a otras manifestaciones populares de la música cumbia, diseminada en Latinoamérica, como puede comprobarse en países como Perú, Ecuador o Argentina, por mencionar tres casos emblemáticos, donde las variantes de la cumbia han sido frecuentemente cuestionadas y anatematizadas por considerarlas como “baja cultura” o “estéticas del mal gusto”. En este caso particular tenemos un ejemplo muy elocuente: el chucu-chucu es quizás la música más consumida en Colombia, aunque es evidentemente la menos estudiada. Y esto quizás se debe a que en el ámbito discursivo de la musicología académica parece imposible destacar la impronta cultural de expresiones populares que ya no se rigen sólo por el funcionalismo comunitario, sino que se enmarcan en sistemas de producción y consumo. Por lo tanto, destacaremos el sentido cultural del chucu-chucu a través de una revisión en términos discursivos de aquellos enunciados generalizados, aunque no sometidos a análisis, que cimentan una apreciación específica dentro de sistemas de valor. Para ello recurriremos a la estrategia metodológica de la Arqueología propuesta por Michel Foucault. Antes, sin embargo, esbozaremos un contexto necesario para comprender qué es eso de “chucu-chucu”.

1 . ¿QUÉ ES EL CHUCU-CHUCU?

El Chucu-Chucu es un término onomatopéyico con el que se denominó a la música tropicalailable colombiana, especialmente aquella que denota adaptaciones del folclor de la costa norte colombiana en el interior, durante los años 60 y 70 en Medellín, Colombia. Fue un movimiento principalmente juvenil que fusionaba ritmosailables costeños y afro-antillanos con rock and roll y twist según estrategias estéticas híbridas provenientes de la creciente cultura de masas anglosajona. De hecho, muchos de los grupos tuvieron nombres en inglés: Teen Agers, Golden Boys, Falcons, Black Stars, Clevers, Bobby Soxers. Dichos grupos juveniles fueron madurando su sonido conforme los integrantes se hicieron adultos y terminaron por constituir orquestas más formales y de sonoridad más conservadora, bajo nombres en español, como Los Hispanos, Los Graduados, Los Monjes, Los Grecos, etc... Para los años 70, dichos grupos habrían de expandirse por casi toda Latinoamérica

siendo no sólo conocidos en países como Perú, Ecuador, Venezuela y México, sino que marcaron una impronta definitiva en la forma de recepción de los ritmos bailables colombianos en el exterior, y a la vez siendo replicados, en tanto propuesta sonora, en dichos países por agrupaciones autóctonas. Por supuesto, en cada país donde se importó el chucu-chucu, se resaltan variaciones específicas ligadas a formas propias de expresión, pero este tema no podemos desarrollarlo en este ensayo. Lo cierto es que en todos estos países, a pesar de su impacto masivo, esta tipología musical fue invisibilizada, cuando no despreciada, por los contextos tanto académicos como folcloristas.

Durante los años 70, hasta muy entrados los 90, el Chucu-Chucu fue un término despectivo. Hoy en día no. Hay algunas explicaciones tanto para su anatematización como para su reivindicación. Lo cierto es que el término como tal no encierra nada despectivo, y proviene de la emulación del sonido que produce el instrumento idiófono raspador llamado Güiro, y pretende significar, para sus detractores, monotonía y simpleza rítmica. Muchos géneros musicales han sido bautizados por sus enemigos: El *Jazz* (nombre que en su momento tuvo connotaciones sexuales), el *rock and roll* (nombre proveniente del argot náutico que significa movimiento que marea), el *punk* (que significa suciedad), el *heavy metal* (que significa rusticidad y estridencia), la *salsa* (que alude a la mezcla indiferenciada). Por otro lado, el uso de onomatopeyas para nombrar ritmos es muy frecuente, los casos del *Be Bop* y el *Chachachá* son emblemáticos. En resumen, no hay motivos objetivos para considerar el Chucu-Chucu como un término despectivo, y de hecho la denominación como tal alude a un componente rítmico destacable que configura un escenario estilístico claro y elocuente, quizás mucho más preciso que el genérico de “música tropical”, toda vez que por “trópico” se entienden demasiadas cosas, desde lo geográfico y atmosférico hasta lo idiosincrásico, como para poderlas integrar en una sola denominación.

Pero, ¿desde cuándo podemos hablar de Chucu-Chucu? Si nos atenemos a la característica rítmica, que deriva en el nombre como tal, diremos que el uso del güiro con baqueta, dentro del género y que produce ese sonido constante de tres golpes que suenan “chucuchú, chucuchú”, apareció en escena como adecuación y reemplazo de los instrumentos de semilla (guache, maracones, etc...). Quizás el intérprete que más lo popularizó en Colombia fue Guillermo Buitrago, cuya obra permeó un gran territorio rural del interior colombiano, aunque su impronta sólo se revelará en su verdadera dimensión cuando se construya la simbiosis sonora entre los músicos, tanto costeños como interioranos, que formaron el circuito musical colombiano de los años 60 en la ciudad de Medellín. Con respecto a la denominación como tal, diremos que si bien el término Chucu-Chucu es hoy de uso masivo, sólo se tiene constancia de su aparición durante el primer lustro de los años 70, específicamente en la ciudad de Cali. Durante esta época la juventud caleña constituía sus criterios identitarios

alrededor de la *Salsa* y encontraban una incómoda hegemonía de la música tropical bailable que relacionaban directamente con la idiosincrasia antioqueña. Es verdad que la música tropical para entonces contaba con toda la infraestructura industrial para producción y comercialización, y una parte de la juventud caleña buscaba ansiosa nuevas formas expresivas que parecían invisibles por la preponderancia de la música que entendían como “paisa”. La batalla simbólica se emprendió en muchos frentes, pero quizás el que más destacó fue el literario, gracias al célebre escritor, desaparecido prematuramente, Andrés Caicedo. Caicedo escribió un libro realmente destacable en la literatura colombiana llamado *Que Viva la Música!*, publicado en 1976 (escrito dos años antes). En él relata las peripecias de una joven (María del Carmen) ávida de vida que atraviesa los bajos fondos de la cultura caleña hasta encontrar la felicidad en las pulsiones elementales de los ritmos afrocubanos, específicamente de la *Salsa*. El libro se relata como un ritual de iniciación que lleva a María del Carmen del norte al sur de la ciudad (este trasegar es tanto geográfico como simbólico) donde poco a poco va transformando su pose de “niña bien” dentro de un entorno de decadencia anglosajona, en una experiencia reveladora de peligro real, donde la vida se expresa en su mayor dimensión. La banda sonora de su ritual iniciático será especialmente *Richie Ray y Bobby Cruz*.

En el libro hay un momento bastante especial: el primer concierto de Richie Ray en Cali. Mucha parte del libro se enfoca en la importancia de dicho evento para el espíritu de la ciudad, y de allí la necesidad de estar a su altura. Hay sin embargo algo que pone en riesgo la perfección de este momento sacro: la participación en tarima de Los Graduados, el grupo antioqueño liderado por Gustavo “el loko” Quintero. Los jóvenes de la ciudad se movilizan en torno al evento y tapizan las calles con carteles en los que le exigen tanto a Los Graduados como a otro grupo afín llamado Los Hispanos y “demás cultores del vulgar sonido paisa –término aplicado a la cultura antioqueña-” que abandonen la ciudad. El manifiesto caleño dice lo siguiente:

El pueblo de Cali rechaza
A los Graduados, los Hispanos
Y demás cultores
Del “Sonido Paisa” hecho a la medida
De la burguesía,
De su vulgaridad
Porque no se trata de “sufrir me tocó
a mí en esta vida”
sino de “Agúzate que te están velando”
¡¡Viva el sentimiento afro-cubano!!
¡¡Viva Puerto Rico Libre!! (Caicedo, 2008, p. 123)

La animadversión expresa en estas líneas por parte de la juventud caleña de los años 70, se deriva de una pugna simbólica entre dos ciudades que buscaban legitimación identitaria a partir de su desarrollo económico, en función de la capital Bogotá. En la música específicamente, para los años 70, el sentido de la caleñidad aún no contaba con un argumento propio, pues durante la revolución tropical de las disqueras, la escena se concentró en la reivindicación de lo costeño dentro del contexto urbano antioqueño, así que la idea de un “sonido paisa” les brindó el enemigo funcional perfecto. Sobre este punto Peter Wade interpreta agudamente que “entre los críticos más acérrimos del ‘chucu-chucu’ estaban los salseros urbanos jóvenes, para quienes la salsa era más sofisticada en términos musicales, y más visceral, más dura y rebelde en virtud de sus letras y conexiones con la clase obrera urbana, todo lo cual era importante en el contexto del radicalismo izquierdista de los años 60, que tenía mucha influencia entre los jóvenes de la clase media urbana” (Wade, 2002: 218).

En este contexto, tanto geográfico como histórico apareció la denominación chucu-chucu, al principio usada sólo en el Valle del Cauca, como lo declaran los intérpretes de música tropical de la época, y como se revela en estudios específicos relativos al tema, entre los que podría destacarse del de Alejandro Ulloa (1986) llamado *La salsa en Cali*. Dicha denominación se diseminó poco a poco hasta casi equipararse a la de “música tropical”, hasta tal punto que hoy por hoy aún se habla de “música tropical del estilo paisa”, definición ciertamente cuestionable, pero que revela la influencia discursiva proveniente de aquella época. Luego, varias aproximaciones académicas se plegaron al carácter despectivo otorgado al chucu-chucu y lograron determinar escenarios analíticos casi de carácter canónico para no estudiar el fenómeno con rigor. Es por eso que se nos hace pertinente considerar un campo amplio de revisión cultural, de acuerdo a la estrategia arqueológica, tal como lo anticipábamos atrás. Veámoslo con algún detalle.

2 . POR UNA ARQUEOLOGÍA DEL CHUCU-CHUCU.

El concepto de Arqueología lo tomaremos directamente de Michel Foucault (2010) en función de determinar los escenarios discursivos que derivaron en acepciones semánticas dentro de contextos populares en Colombia. A preguntas sobre la continuidad, la secuencialidad, la homogeneidad o la significación, muy caras al discurso historicista, la Arqueología se cuestiona por las formas discursivas estratificadas según niveles y periodizaciones, serializaciones y niveles de conformación en bloques y frecuencias. El problema de la Arqueología no son las totalizaciones y las descripciones globales que giran alrededor de un mismo y único centro, del que se derivaría la significación y la propia forma del conjunto, sino las

transformaciones, los desplazamientos, los umbrales, las distribuciones relativas y redistribuciones funcionales en el marco de discursividades. Así, el estudio de las conformaciones discursivas ofrece una perspectiva crítica sobre las relaciones de poder ínsitas a la legitimación de ciertos estatutos de verdad con respecto a situaciones, hechos o acontecimientos. No se trata por tanto de un hallazgo de la verdad oculta, y tampoco del desarrollo dialéctico de contraversiones que confluyen en una idea “pura”.

Con respecto al Chucu-Chucu nos interesa revisar el carácter conflictivo localizable al interior del discurso deslegitimador, cuya voluntad de verdad redonda en la negación obtusa de variedades interpretativas, conminándolo a ser una suerte de “estética del mal gusto”, con poco valor artístico y sólo remitida a la diversión popular masificada y no reflexiva. Según este contexto, podemos resaltar dos formas enunciativas concretas desde las que se pudo “significar” el Chucu-Chucu. Son las siguientes:

- “Chucu-Chucu es todo aquello que no es Salsa”
- “El Chucu-Chucu es la degeneración de la música tradicional costeña colombiana”

Ambos enunciados funcionan como una suerte de inconsciente semántico que permite identificar tanto las formas expresivas musicales de la música tropicalailable como su impacto sociológico. En el caso del primer enunciado: “Chucu-Chucu es todo aquello que no es Salsa”, la variedad de móviles, insertos en el enunciado, revelan razones tanto de orden comercial-mercantil como de carácter ideológico. En el plano comercial-mercantil, la industria colombiana, para finales de los años 60, se enfrentó con el “boom latinoamericano” musical encarnado en el sello *Fania Records*, que recogía de manera estratégica la poderosa generación de músicos inmigrantes en Nueva York durante las décadas de los 50 y 60. Durante esa época, la infraestructura discográfica residente en Medellín y especialmente el sello *Discos Fuentes* podría analogarse en su influencia cultural al sello newyorkino, pero a partir de repertorios de música tropical y principalmente en la región suramericana (aunque con capacidad exportadora que llevó tempranamente los repertorios hasta Centroamérica y México). Se creó entonces una curiosa disputa por los públicos latinoamericanos, hasta tal punto que en *Discos Fuentes* decidieron apostarle a un proyecto de Salsa, aunque en los casi diez años de existencia formal de este género, nunca lo hubieran considerado. Este proyecto fue *Fruko y sus Tesos*, liderado por el músico antioqueño Julio Ernesto Estrada Rincón. Esta apuesta, un poco tardía con respecto al impacto de *Fania*, nos permite evidenciar la importancia que se trazaba en el consumo de música dividido entre lo *Tropical Bailable* y la *Salsa*. En este sentido podríamos decir que, para el desarrollo comercial de distribución y consumo, la

industria encontró una forma concreta de separar genéricamente la música urbana afro-cubana, de contexto caribeño (Mar Caribe) y la tropicalailable, cuya producción hibridaba sonidos andinos interioranos con rítmicas costeñas colombianas. Esta apuesta distintiva de los géneros tiene un contexto netamente comercial. De otro lado, el genérico Salsa sirvió, en contexto estrictamente colombiano para representar la necesidad de afianzamiento ideológico y regional de carácter reactivo por parte de cierto sector de la juventud caleña de los años 70. Dadas las condiciones hegemónicas del movimiento tropicalailable producido en Medellín, dato comprobable por los testimonios de los músicos y promotores¹, así como la referencia de los carteles de programación de las Ferias de Cali con abundante presencia de grupos de Chucu-Chucu, es plausible pensar en cierta reivindicación de un movimiento minoritario frente al fenómeno cultural masivo (y por ende hegemónico). De hecho, en el libro citado de Alejandro Ulloa, *La Salsa en Cali*, aparecen algunas explicaciones acerca de una suerte de “competencia musical caleña” (ver Ulloa, 1986, p. 406 y sgts) que permite el juicio crítico sobre la producción comercial anodina de la Raspa o Chucu-Chucu.

Sobre el segundo enunciado, a saber, “el Chucu-Chucu es la degeneración de la música tradicional costeña colombiana”, nos interesa revisar el carácter contradictorio que conlleva esta idea y su voluntad de verdad. La idea de “tradición musical costeña” se ha construido sobre discursos historicistas que pretenden dar un sentido lineal y evolutivo de los procesos culturales que basan muchas posturas en consonancia con intereses de orden político e ideológico. Uno de los discursos ejemplarizantes ha sido el de la Cumbia como matriz rítmico-sonora de la tradición costeña colombiana. Una buena cantidad de académicos, folcloristas y músicos han coincidido en la propuesta evolucionista de la música costeña colombiana según una fuente matricial de la que todo se deriva². Esta idea lineal, basada en cierto “sentido común” con respecto a la organología sonora, plantea procesos que van desde la Gaita y la Flauta de Millo hasta los clarinetes, saxofones y pianos. Sin embargo, estudios como el de Ochoa, F. (2013), revelan inconsistencias en la relación cronológica entre los usos de estos instrumentos. Las inconsistencias que surgen están atadas a su vez a las dinámicas de grabación y difusión de las músicas en los años 40 y 50. La revolución del disco de vinilo y el desarrollo de la industria radiofónica son elementos claves para interpretar las formas de aprehensión de tipos de música tanto a nivel nacional como internacional. Para establecer una línea cronológica es necesario “crear” en un fondo prístino evolutivo que ubica los ritmos e instrumentos genuinos en un pasado

1 Para una idea genérica se recomienda consultar el video-reportaje *Cuando el chucu-chucu se vistió de frac*, realizado en 2013 y consultable en: <https://www.youtube.com/watch?v=TrLCEN4XHho>.

2 Para referencia, como lo mencionábamos atrás, podríamos citar los siguientes textos: Apuleyo, P., & Forero, E. (1967). *Cuarenta años de música costeña*; Nieves Oviedo, J. (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: semiósis nómadas en el Caribe*. Bogotá: Convenio Andrés Bello; Zapata, D. (1962). *La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana*. Revista colombiana de folklore, 7, 187-204; Fortich, W. (1994). *Con bombos y platillos: origen del porro, aproximación al fandango sinuano y las bandas pelayeras*. Montería: Domus Libri.

imperturbado que se expresa “naturalmente”. Sabemos que es imposible reconocer dicho “pasado” y que su reconstrucción mitificante, siempre extemporánea, obedece más a necesidades de orden ideológico y económico que a razones objetivantes e investigativas. El tipo de folclorismo ínsito en las decisiones mitificantes desconoce (o debe hacerlo), los procesos de influencia directa que los dispositivos técnicos de las tecnologías dominantes van ejerciendo. Es claro que la difusión de repertorios durante la primera mitad del siglo XX a través de los discos y la radio influyó directamente en los músicos que hacían “música tradicional” y si bien las instrumentaciones tardaban en llegar, las formas melódicas y estructuras armónicas se diseminaban de manera inevitable “contaminando” las ideas “genuinas” de las regiones. Esto por poner un ejemplo.

Es importante, pues, decidir *qué* se dijo y sobre todo *quién* lo dijo, de acuerdo a las urgencias argumentativas ligadas con contextos ideológicos, para determinar las razones no de los hechos, sino de la argumentación. De aquí que sea tan revelador el régimen de verdad impuesto por el academicismo a la producción musical colombiana, de carácter casi totalmente tropical, que la definía como alienante, simple, intrascendente y desechable. Por ello, el análisis de los discursos a partir de los enunciados es necesario para reconocer no sólo *lo dicho* sino sobre todo *por qué* y *para qué* se dijo. Además, y sobre todo, reconocer o sacar a la luz, aquello que *no se dijo*, revelando *por qué* y *para qué* *no se dijo*. Para nuestro interés arqueológico consideramos importante, por tanto, establecer un modelo que considere al Chucu-Chucu como un condensado de los procesos de adaptación funcional de ciertas herencias sonoras costeñas en contextos urbanos de carácter netamente popular, configurados por dinámicas sociales ligadas a formas de consumo y búsquedas artísticas. Y justo desde allí, plantear una vuelta de tuerca, ya en términos de lo que podríamos denominar con André Leroi-Gourhan (1971), una “estética funcional”, el sentido de lo identitario a partir de la expresión. Es decir, “la identidad” no es un previo esencial sino una consecuencia de los actos expresivos que configuran, a partir de dinámicas de adaptación concreta a espacios definidos, una idea de territorio y por ende de propiedad y pertenencia simbólica. Desde esta perspectiva, la controvertible idea del “sonido paisa” podía tener cabida para un análisis crítico. Ya no sólo desde el desmontaje discursivo que implementamos ayudados por la estrategia arqueológica, sino desde un análisis funcional del uso de los cuerpos insertos en campos dinámicos, regidos a su vez tanto por la geografía como por los sistemas simbólicos. Y en ese sentido, rescatamos también la idea de “minoría” para reinsertarla en el Chucu-Chucu, ya no como música inferior (de “mal gusto” o de “baja cultura”), sino como campo de expresión no subyugado por el discurso dominante (o mayor) academicista o folclórico. El éxito masivo del Chucu-Chucu confirma esa idea amplia de “cultura popular” inserta en un saber o gusto inconsciente no necesariamente reductible a estrategias de alienación política o económica.

3 . ESTÉTICA MENOR EN LA CUMBIA URBANA COLOMBIANA O CHUCU-CHUCU

La objeción argumentativa acerca del valor expresivo, por otra parte, generalmente ha tenido que ver con dos factores: el purismo musicológico que sostiene su infraestructura en la veneración del pentagrama (como detentor formal de la “esencia” musical), y el discurso folclorista que sospecha de todo producto cultural inserto en el consumo de masas –contaminante del origen-. La musicología, en su vertiente más formal, en el fondo se apoya en estudios sígnicos representacionales en los que aquello que funge como significante, es decir, el sonido, sólo es estertor de su significado previo, que sería la nota escrita. Un proceso inverso, es decir, en el que el significante devenga significado, revela la innoble evidencia de lo vulgar (o popular). Esto quiere decir que toda expresión sólo es reflejo o copia de la fuerza esencial que la produce, con lo que si se invierte el proceso, es decir, que la idea surja de la copia, se presume que el dato expresivo es falsificante y la idea impura. Platonismo puro y duro. El problema de la música popular es ese justamente: que su expresividad está por encima de su formalización y por eso no es digna de ser valorada, para el musicólogo ella es sólo efecto de una causa más noble que, por otro lado, no está necesariamente bien representada. Con respecto al discurso folclorista, inserto en la discusión maniquea sobre los buenos y los malos fines, la idea de un movimiento corruptor (propiciado por la modulación técnica) generador de alienación que garantiza el control colectivo, parte de la premisa idealista de un escenario en el que las herramientas –pocas y rústicas, preferiblemente- podrían ser manejadas por mejores manos, las cuales serían detentoras de un saber superior, ancestral, no sujeto a la volubilidad emocional de la masa. Esta idea, de los buenos y malos fines, ciertamente ha enmascarado también la crítica cultural, la cual reconoce también algunos “usos” más nobles que otros, en pro del crecimiento intelectual de la sociedad, como ocurre en los casos de Adorno y Horckheimer, e incluso a Bordieu y Debod, quienes en mayor o menor medida, desconocen que el propio saber es instrumento de poder que no implica causalidad lineal, pues puede invertir circunstancialmente la fórmula, determinando que el poder implique al saber, como ocurrió con el intelectualismo nazi durante los años 30.

A pesar de su condición masiva, la música popular (la cultura popular en general), y en el caso que nos ocupa, el chucu-chucu, ha estado atrapado entre dos estructuras discursivas poderosas: el eugenetismo folclórico y el intelectualismo academicista. Cada una a su manera han logrado suprimir discursivamente esta manifestación musical de ámbitos investigativos, orientando la discusión a dialécticas generalmente maniqueas. Nos parece interesante, por tanto, resaltar un concepto que los filósofos Gilles Deleuze y Felix Guattari retoman de Franz Kafka³, cuando este defendía la producción de “literaturas menores”, explicando lo siguiente:

3 Ver: Deleuze, G. & Guattari, F. (2001). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.

La memoria de una nación pequeña no es menor que la memoria de una grande, por lo tanto puede digerir más a fondo el material transmitido. Es verdad que requerirá menos expertos en historia literaria, pero la literatura tiene menos que ver con la historia de la literatura que con el pueblo, y gracias a él se conserva con seguridad, aunque no con tanta pureza. Porque el conjunto de las exigencias de la conciencia nacional de un pueblo pequeño sobre sus miembros aislados incluye la de estar preparado para conocer esa parte de la literatura que le ha sido transmitida, para mantenerla, y en todo caso para defenderla, aunque no la conozca ni la mantenga. (Franz Kafka, Diarios. Diciembre 25 de 1911)

Si parafraseáramos esta cita de Kafka en función del chucu-chucu (o la música popular), diríamos que éste requerirá menos expertos en historia musical, pero la música tiene menos que ver con la historia de la música que con el pueblo, y gracias a él se conserva con seguridad, aunque no con tanta pureza. Porque el conjunto de las exigencias de la conciencia nacional de un pueblo pequeño (y, por ende, una estética menor) sobre sus miembros aislados incluye estar preparado para conocer esa parte de la música que le ha sido transmitida, para mantenerla, y en todo caso, para defenderla, aunque no la conozca ni la mantenga. Es decir, el criterio de “conservación”, ya sea en términos eugenésicos del folclorismo o del esencialismo intelectualista, podría tener mucho menos que ver con la expresión popular de lo que creeríamos a priori. Tal como lo vimos antes, la hegemonía discursiva de estas perspectivas determina la sensación general de “carencia”, tanto cultural como artística, en el chucu-chucu, con respecto a perspectivas patrimoniales y estéticas, y esto explica su condición de “minoría” que parece requerir constantemente de aprobación por instancias “superiores” de expresividad artística, más allá del consumo masivo, el cual da a entender un tipo de expresividad no ponderativa o reverencial con los lazos genitivos o con la tradición esencialista (espiritualista) de la historiografía. Precisamente el movimiento tropical bailable de la cumbia urbana o chucu-chucu se gestó no propiamente como una “evolución” de la cumbia, sino como una revolución al interior del género, que requirió de adecuaciones intestinas tanto en términos organológicos como expresivos e interpretativos que, a la postre, tuvieron consecuencias directas en las técnicas del baile y el movimiento general de los cuerpos.

CONCLUSIÓN

Así, si ha de contarse una “historia de la cumbia” habrá que considerar que el valor de verdad implicado en los discursos que la relatan parte de premisas específicas según intereses definidos, casi siempre de orden teórico, que evaden el caos de la expresividad fáctica. El Chucu-Chucu fue una manifestación espontánea de jóvenes ciudadanos que buscaron fusionar rítmicas contemporáneas sin rigores academicistas o folcloristas, y cuyo impacto evidentemente no afectaba las aulas de

los conservatorios sino al público común reunido en espacios de fruición social, por un lado, y por otro a individuos o colectivos que consumían productos registrados en soportes sonoros, según estrategias comerciales de las disqueras. De allí se planearon formas de producción, distribución y consumo a gran escala que terminaron por construir el gusto “común” según adopciones y adaptaciones senso-motrices. Es interesante, por tanto, revisar no sólo los valores musicales sino las implicaciones culturales que evaden los dictámenes tanto de la crítica como del juicio académico.

REFERENCIAS

- Apuleyo, P., & Forero, E. (1967). *Cuarenta años de música costeña*. Recuperado el septiembre de 2013, de mixcloud: <http://www.mixcloud.com/ebiruojaba/40-anos-de->
- Burgos, A. (2001). *Antioquia bailaba así*. Medellín: Lealon.
- Caicedo, A. (2008). *¡Que Viva la música!*. Bogotá: Norma
- Candela, M. (2003). *Nación y música costeña, algunas tensiones en el siglo XX*. *Huellas* (67-68), 12-17.
- Convers, L., & Ochoa, J. S. (2007). *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*. Bogotá: Editorial Javeriana.
- Cortés Polanía, J. (2004) *La música nacional popular colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2001). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Fernández, H., & Vila, P. (2013). *Cumbia!: scenes of a migrant Latin American music genre*. Durham: Duke University Press.
- Fortich, W. (1994). *Con bombos y platillos: origen del porro, aproximación al fandango sinuano y las bandas pelayeras*. Montería: Domus Libri.
- Foucault, M. (2010). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI
- List, G. (1994). *Música y poesía en un pueblo colombiano. Una herencia tricultural*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas – Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- Nieves Oviedo, J. (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: semiósis nómadas en el Caribe*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Ochoa, F. (2013). *El libro de las gaitas largas. Tradición de los Montes de María*. Bogotá: Editorial Javeriana.
- Parra Valencia, J. D. (2014) *Arqueología del Chucu-Chucu. La revolución sonora tropical urbana antioqueña. Medellín, años 60 y 70*. Medellín: Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín
- Peláez, O. (1996). *Colombia musical. Una historia, una empresa*. Medellín: Discos Fuentes
- Semán, P., & Vila, P. C. (2011). *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla.

Ulloa, A. (1986). *La salsa en Cali*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana

Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia-Departamento.

Zapata Olivella, D. (1962) *La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana, reseña histórica y coreográfica*. Revista de folklore (Bogotá). No. 7, 2a. época (1962). p. 188-204.

Internet:

Parra, J.D (investigación y reportaje)(2014). Cuando el chucu-chucu se vistió de frac. Video-reportaje. <https://www.youtube.com/watch?v=TrLCEN4XHho>

A MÚSICA EM CAXIAS: UM PROLÍFICO CENTRO MUSICAL NO SERTÃO MARANHENSE

Data de submissão: 07/07/2020

Data de aceite: 24/08/2020

Daniel Lemos Cerqueira

Universidade Federal do Maranhão,

Departamento de Música

São Luís - MA

<http://orcid.org/0000-0001-7438-3436>

RESUMO: estudo acerca da produção musical ligada à cidade de Caxias, no Maranhão, dos tempos pré-Colombianos ao início do século XX. São apresentados um estudo historiográfico sobre personagens e contextos de prática musical locais, sucedido da indicação de arquivos que contêm documentos musicais físicos e virtuais relacionados à localidade em pauta. Conclusões apontam para a difusão do repertório caxiense e o aprofundamento das informações por pesquisas futuras.

PALAVRAS-CHAVE: Musicologia histórica. Documentos musicais. Caxias. Maranhão.

MUSIC PRACTICES IN CAXIAS, MARANHÃO, BRAZIL: A PROLIFIC MUSICAL CENTER IN MARANHÃO'S HINTERLAND

ABSTRACT: study regarding the musical production related to Caxias, Maranhão, Brazil, from pre-Columbian era until the dawn of Twentieth Century. The study has an historiographical approach towards people and musical practice contexts, succeeded by music documental sources related to Caxias. Conclusions point to the need of perform the encountered repertoire and deeper academic studies.

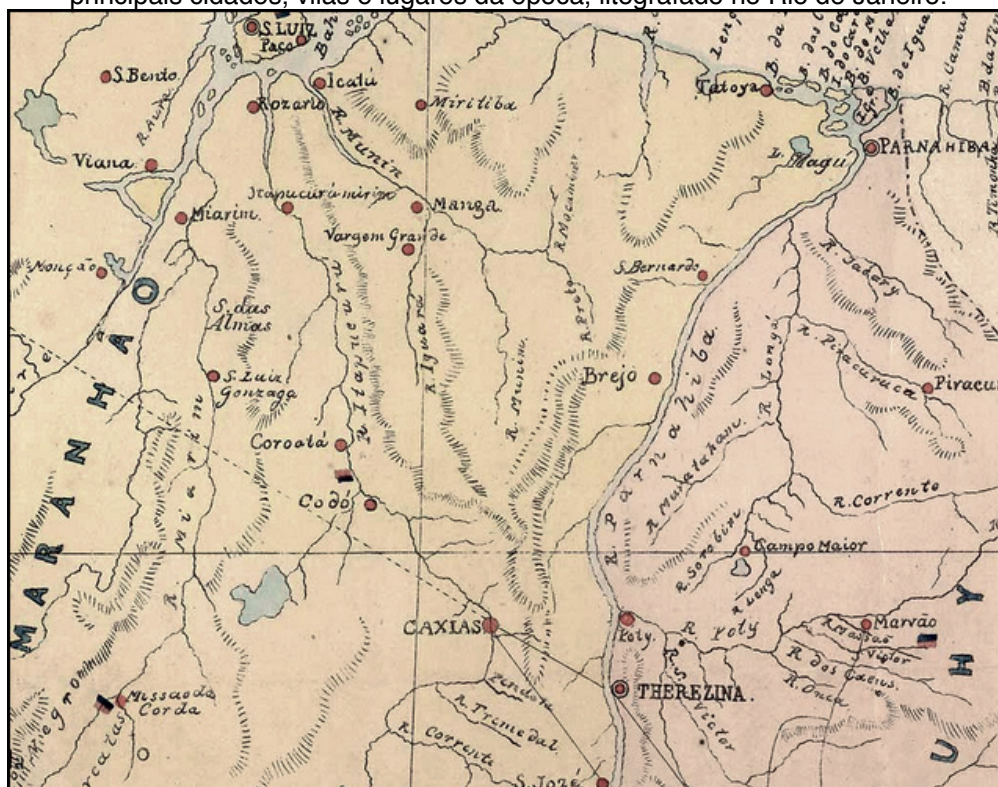
KEYWORDS: Historical Musicology. Musical Documents. Caxias. Maranhão.

1 . INTRODUÇÃO

Localizada na mesorregião do Leste Maranhense a 362 km da capital São Luís e a 71 km de Teresina, capital do Piauí (Figura 1), Caxias possui um destacado legado histórico, patrimonial e cultural. Ocupada por aldeias indígenas nos tempos pré-Colombianos, seu espaço geográfico foi denominado “São José das Aldeias Altas” no século XVII pelo

movimento de Entradas e Bandeiras no interior do Maranhão (CARVALHO, 2019). Mesmo com a oposição jesuítica, muitos dos indígenas locais foram vendidos como escravos para a capital São Luís.

Figura 1. Extrato do Mapa das províncias do Maranhão e Piauí em 1855 com a localização das principais cidades, vilas e lugares da época, litografado no Rio de Janeiro.



Fonte: ANÔNIMO, 1855. Coleção Pimenta Bueno da Biblioteca Nacional do Brasil.

A ascensão comercial da cidade, inicialmente como produtora de bens primários para exportação – em particular o algodão – iniciou-se no final do século XVIII, após a fundação da Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão (PESSOA, 2007). Beneficiada pela mão-de-obra decorrente do tráfico negreiro, a localidade se tornou o principal polo econômico do interior do Maranhão e Piauí – na época unidos em uma mesma Capitania – nos últimos anos do período colonial, tornando-se oficialmente a vila de Caxias das Aldeias Altas, em 31 de outubro de 1811.

Sua elevação a município só ocorreria no Império, através da Lei Provincial do Maranhão n.º 24, de 5 de julho de 1836. Três anos após esse acontecimento, a região vivenciou uma das insurreições mais severas do Brasil Imperial: a Balaiada. Sua interpretação não é consensual entre historiadores, que a qualificam como partidária, separatista e/ou até mesmo abolicionista. O fato é que este movimento foi visto como uma ameaça à unidade do território de uma nação com apenas dezesseis anos de existência – cabe lembrar que o Maranhão, assim como Piauí e Grão-Pará, reconheceram tardiamente a Independência do Brasil, já sendo por si só uma afronta ao poder do Império:

Durante o século XIX, intelectuais procuraram explicar o nascimento do Estado nacional brasileiro, empenhando-se em atribuir às instituições do novo país independente um caráter constitucional, renovador e civilizado. Tudo que fugisse a esse próspero modelo era rechaçado, considerado um desvio. Nessa medida, os movimentos contestatórios, entre eles a Balaiada, foram julgados como anomalias, manifestações da barbárie contra a civilização, representada pela ordem monárquica (JANOTTI, 2005, p. 42).

O palco final da revolta foi justamente Caxias, para a qual o governo Imperial enviou militares comandados por Luís Alves de Lima e Silva (1803-1880) – que viria a receber o título de “Duque de Caxias” em virtude de sua intervenção na cidade homônima. O massacre promovido pelas forças Imperiais afetou sensivelmente a localidade, considerada na época a segunda mais importante da Província.

Possuidora de uma elite econômica local que se voltou inicialmente à exportação de matéria-prima e no final do século XIX à indústria têxtil, Caxias teve casarões e sobrados construídos com fachadas características da arquitetura lusitana sob um planejamento urbano de logradouros com ruas, largos, praças e becos similares aos de São Luís – que, por sua vez, foram construídos à imagem dos de Lisboa. Segue uma fotografia do início do século XX da rua Afonso Pena, atualmente tombada como patrimônio urbanístico local (Figura 2):

Figura 2. Rua Afonso Pena, no centro de Caxias.



Fonte: ROLIM, 2019.

Assim como na capital maranhense, os filhos das famílias abastadas de Caxias eram enviados para estudar Direito ou Medicina em centros nacionais ou estrangeiros – cursos que até hoje trazem o *status* de ter seus profissionais chamados de “doutores” em referência ao título de graduação. Como resultado da estadia em um centro artístico e cultural, muitos destes estudantes se dedicaram à Literatura, fato que levou o Maranhão a ser conhecido pelo epíteto de “Atenas Brasileira” devido aos escritores e poetas que floresceram nesse contexto. Dentre os “homens de letras”¹

1 Termo ainda utilizado no Maranhão em referência aos literatos, cuja maioria são do sexo masculino.

caxienses, destacam-se Antônio Gonçalves Dias (1823-1864), Teófilo Odorico Dias (1854-1889), Raimundo Teixeira Mendes (1855-1927), Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934) e Joaquim Vespasiano Ramos (1884-1916).

Conforme apontam os musicólogos João Berchmans de Carvalho Sobrinho (2011) e Alberto Dantas Filho (2013), São Luís foi um polo de produção musical relevante no Norte do Brasil durante o século XIX, chegando a receber companhias líricas e dramáticas nacionais e estrangeiras no então Teatro São Luiz – atual bicentenário Teatro Arthur Azevedo. E por apresentar diversas características semelhantes às da capital da Província, Caxias – chamada de “Princesa do Sertão” e, após a industrialização têxtil, de “Manchester Maranhense”, pelo potencial econômico (PESSOA, 2007) – foi palco de um significativo movimento musical, presente no cotidiano de todas as classes sociais.

Possivelmente por uma questão de desconhecimento acerca dos diversos tipos de prática artística e cultural de sua região, os maranhenses tendem a valorizar somente a Literatura, deixando de lado os homens e mulheres dos quadros, das esculturas, das interpretações cênicas e das melodias. Nesse sentido, esse estudo pretende reaver informações sobre práticas e personagens da música caxiense do século XIX e primeira metade do século XX, na perspectiva de que no futuro haja o reconhecimento deste valioso patrimônio cultural.

2. HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA: considerações sobre a construção da narrativa

Uma característica intrínseca à historiografia – ou seja: a criação de uma narrativa histórica a partir de métodos científicos – é a interpretação dos dados, provenientes de fontes primárias ou secundárias nos mais variados tipos de suporte – documentos particulares ou institucionais, estudos acadêmicos, oralidade ou registros sonoros, por exemplo. O ato de interpretar sempre traz consigo as concepções do autor, seja de maneira planejada ou não.

Ao tratar das bases da Musicologia, o musicólogo Paulo Castagna (2008a) oferece alguns exemplos de concepções que subsidiaram estudos musicológicos ao longo do tempo:

Joseph Kerman observa que, no século XIX e primeira metade do século XX, a ideologia nacionalista e religiosa moveu boa parte dos estudos sobre música, em uma clara manifestação positivista. Assim, os ingleses pesquisavam a música inglesa, os católicos a música católica e assim por diante. No início do século XX, em virtude da crise do modernismo, os musicólogos voltaram suas atenções para tempos cada vez mais longínquos, sobretudo para a polifonia medieval e renascentista, mas com o final da reação antirromântica no pós-guerra, os musicólogos retornaram ao estudo da música do século XIX (CASTAGNA, 2008a, p. 12).

Em outro artigo, Castagna observa que os estudos musicológicos de Francisco Curt Lange (1903-1997) pretendiam equiparar a produção musical brasileira com o repertório canônico da música de concerto europeia. Para isso, o autor fez uso de uma “historiografia positivista, evolucionista e eurocêntrica” (CASTAGNA, 2008b, p. 37), buscando atribuir uma “qualidade” à música brasileira para justificar sua relevância. Castagna (2008b) acrescenta que esta perspectiva foi superada somente após a década de 1990, no movimento intitulado “Nova Musicologia” pela musicóloga Maria Alice Volpe (2007). Na continuação:

Autores engajados com a Nova Musicologia afirmam que os pensamentos pós-estruturalista e pós-moderno podem transformar a musicologia num estudo contestador, numa teoria e prática de subjetividades musicais, no qual o trabalho positivista ou analítico adquire sentido somente se relacionado a um tipo de ação humana historicamente situada (VOLPE, 2007, p. 112-113).

Assim, compreende-se a relevância de uma determinada produção musical com base em seu contexto, ao invés de buscar uma afirmação junto a um cânone estabelecido e, supostamente, universal. Já o musicólogo Renato Borges (2019) aponta outro problema: o “sufocamento” da Musicologia por outras áreas do conhecimento. No estudo que aqui se apresenta, o termo “historiografia da música” foi preterido em relação a “musicologia histórica”, pois torna mais claro o fato de que se trata da importação de um método científico característico da História para a área de Música. Ao focar na produção dos Programas de Pós-Graduação (PPGs) em Música brasileiros, Borges observa que:

Considerar essas relações como ‘sufocamento’ deriva do fato de que há uma pluralidade de PPGs, eventos e periódicos destinados a estudos históricos, matemáticos, sociológicos, educacionais, antropológicos, etc., e mesmo assim muito do desenvolvido especificamente nos PPGs de Música têm se dado dessa maneira. [...] A pós-graduação e pesquisa em Música no Brasil se concretizou, na prática, como a pós-graduação e pesquisa em Musicologia no Brasil – e, mais recentemente, tem se tornado a pós-graduação e pesquisa *sobre* Música, com a predominância de repertórios metodológicos oriundos de outras áreas de conhecimento (BORGES, 2019, p. 308-309).

Como reflexo da situação ilustrada, observa-se na produção acadêmica recente da área de Música a ocorrência de fundamentações teóricas e temáticas em voga nas Ciências Sociais e Humanas, como os exemplos atuais do feminismo, racismo e da cultura LGBTQI+. Apesar deste diálogo ser desejável e oportuno, é uma via de mão única: estudos que não se alinharem aos temas sob o debate recorrente não recebem a devida atenção.

Por fim, acrescenta-se que as abordagens nas Ciências Sociais e Humanas tendem a conceber a obra de arte apenas como o produto de um contexto histórico-cultural. Isso é óbvio, no entanto, falham ao não compreender que esta produção não se limita apenas a seu contexto de criação: ela transcende gerações, adquire novos significados e se insere em diferentes realidades. A obra de arte também pode

ser um elemento capaz de gerar mudanças políticas, sociais e culturais profundas. A musicóloga e educadora Vanda Freire, ao abordar o método desenvolvido em seu estudo acerca da ópera no Rio de Janeiro oitocentista, traz à luz essa questão:

Um de seus pressupostos é o de que a arte é um dos elementos articuladores da sociedade, e não apenas reflexo dessa sociedade – a arte, e, muito especialmente a música, é um ‘processador’ de significados atuais, residuais e latentes, e, como tal, jamais pode ser enfocada como mera ‘consequência’ ou reflexo da sociedade, mas como elemento constitutivo da mesma (FREIRE, 2014, p. 9).

Considerando esse debate, as informações serão organizadas por uma narrativa voltada a personagens, entidades e contextos de prática musical na localidade proposta para estudo, destacando os desafios do trânsito dos músicos em todas as classes sociais com o devido diálogo com as produções acadêmicas de outras áreas do conhecimento. Tendo em mente os demais aspectos já mencionados, sucede-se a interpretação dos dados.

3 . PRÁTICAS MUSICAIS EM CAXIAS

Os primeiros ocupantes do território correspondente à atual Caxias foram tribos timbiras e gamelas, indígenas que falam as línguas do tronco macro-jê. Por não compreenderem o tupi-guarani, tais comunidades foram vulgarmente denominadas “tapuias” pelos portugueses no período colonial. O principal estudo voltado às suas manifestações sonoras, focando no território do sul do Maranhão, norte de Tocantins e leste do Pará, foi iniciado em 1995 pela compositora e etnomusicóloga Kilza Setti Lima, baseando-se principalmente no intercâmbio de canções entre sete tribos timbiras, sendo que os próprios indígenas fazem o registro sonoro. Diversas produções resultantes deste projeto foram publicadas, como o álbum “Amjêkĩn – Música dos Povos Timbira” (POVOS DAS COMUNIDADES TIMBIRAS *et al*, 2004), com apoio do Centro de Trabalho Indigenista (CTI).

Com a invasão portuguesa, a região foi inicialmente utilizada como entreposto para o tráfico escravo indígena, conforme mencionado anteriormente. Em 1735, foi construída a Igreja matriz de Nossa Senhora de Nazaré, atual Diocese de Caxias. Conforme já difundido em diversos estudos sobre a música brasileira, a Igreja Católica teve papel fundamental na difusão de práticas musicais no período colonial, seja através da liturgia (o repertório considerado oficial) ou por iniciativa popular – novenas, procissões e festejos. Há registros de que o cabido de São Luís funcionava desde o século XVII de maneira voluntária, vindo a ser oficialmente instalado pela Igreja somente em 1745 (CARVALHO SOBRINHO, 2010, p. 43). Souza (2015, p. 1) afirma que em 1822, o Seminário próximo à Igreja de São Benedito de Caxias (Figura 3) recebeu um clavicórdio, evidência do ensino e prática musical eclesiástica na época.

Em sua autobiografia, o compositor caxiense Elpídio de Britto Pereira (1872-1961) – possuidor de relevante carreira musical em seu tempo, cuja trajetória foi contemplada nos estudos do musicólogo Márcio Páscoa (1997) e do cantor lírico Ciro de Castro (2015) – narra seus tempos de criança, encenando no quintal de sua casa os ofícios e procissões religiosas “fazendo as vêzes, ora de padre, ora de orquestra e cantores, ora de sino, terminando com os foguetes. Após o ofício já com meu quibano, saía, então, a percorrer o quintal imitando a banda, entre bandeiras plantadas...” (PEREIRA, 1957, p. 16)

Figura 3. Igreja e Largo de São Benedito (atual praça Vespasiano Ramos), em fotografia de meados do século XX.



Fonte: BIBLIOTECA VIRTUAL DO IBGE, 2020.

Fora dos templos, a população promovia os eventos religiosos, quase sempre com acompanhamento de uma ou mais bandas de sopros e percussão. Essas últimas também atuavam em eventos políticos, militares e particulares, inserindo-se na vida social local e funcionando como o principal centro difusor de conhecimentos e habilidades musicais, em paralelo à atuação dos professores de música em colégios ou por meio de aulas particulares.

O indício mais antigo da atuação de grupos musicais na região recua ao final do século XVIII e início do próximo. Na então vila de Parnaíba, próxima ao Delta das Américas, viveu o fazendeiro e coronel Simplício Dias da Silva (1773-1829), mestiço oriundo de uma família abastada e que recebia viajantes em suas propriedades. Dois deles, Henry Koster, filho de ingleses nascido em Portugal, e o francês Louis François de Tollenare, registraram que Simplício vivia em um “luxo asiático” com cerca de 1.800 escravos, dos quais dezenas deles estudaram música no Rio de Janeiro ou em Lisboa para tocar durante as festas particulares da família (TOLLENARE, 1906, p. 162-164; KOSTER, 1942, p. 237). Este é um exemplo da condição socialmente inferior à qual os músicos estavam subjulgados na época. A violinista e pesquisadora Dawn Elizabeth Bennett complementa que na Idade Média, músicos eram menos valorizados que mordomos e cozinheiros na hierarquia dos servos da nobreza, tendo a função de apenas prover entretenimento (BENNETT,

2008, p. 37)². A autora acrescenta, no entanto, que músicos autônomos poderiam ter maiores chances de mobilidade social. Um apontamento de 1860, feito no Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Maranhão deste ano, apresenta a relação nominal de mendigos em Caxias, pontuando que:

Os cegos Antonio Reverdosa e José Pereira não vivem puramente de esmolas: o primeiro com a sua rabeca e o segundo com a viola tocam e cantam diversas modinhas brasileiras, recebendo por isso pequenas pagas, com as quaes vão remindo suas necessidades (MATTOS, 1860, p. 350).

Retomando a discussão sobre as bandas, elas eram entidades respeitadas pela sociedade. Na ausência de profissões voltadas diretamente à prática musical – integrantes do cabido da Igreja Católica, músicos das Forças Armadas ou professores de música, por exemplo – os participantes das bandas possuíam outros ofícios, dedicando-se aos ensaios durante a vacância profissional. Em geral, o maestro – referência usual ao regente e professor da banda – era o único a se dedicar “apenas” à música. Em um contexto onde a experiência musical da população se dava apenas através da presença em eventos ou pelo aprendizado de cantar e/ou tocar um instrumento, as bandas constituíam o alicerce desta vivência.

Uma das menções mais antigas a conjuntos musicais em Caxias faz referência a uma banda de propriedade do então juiz de direito da cidade, Thomé Fernandes Madeira de Castro, no final dos anos 1850 (A IMPRENSA, 1857). Na década seguinte, o supracitado Almanak apresentou duas bandas locais. Uma delas era dirigida por Francisco Joaquim de Seixas Dourado, possuindo 28 instrumentistas de rabeca, clarineta, clarim, requinta, “clave-corne”³, flauta, flautim, oficlíde, piston, trombone, trompa, tambor⁴, zabumba, triângulo, pratos, campainhas e serpentão. A segunda atuava sob a coordenação de Matheus Pinheiro d’Oliveira, contando com 23 músicos de clarineta, requinta, flauta, flautim, oficlíde, piston, trombone, trompa, tambor, zabumba, triângulo, pratos, campainhas e violão. Havia também 11 cantores classificados como baixo, tenor, contralto ou “tiple” – soprano (MATTOS, 1860, p. 327-328).

A banda civil mais longeva do século XIX no Maranhão era de Caxias. Fundada por um padre no dia 16 de novembro de 1848 (O IMPARCIAL, 1929), a Euterpe Cariman (Figura 4) teve vários músicos de relevante atuação na região, excursionando em municípios maranhenses e piauienses durante seus 93 anos de atividade. O alfaiate e músico Antonio Marcellino Rodrigues Cariman Junior (ca. 1845-1907), natural de São Luís e que atuava na banda dirigida por Francisco Dourado, reestruturou a Euterpe Cariman, que passou então a levar seu nome. Nos anos seguintes, dirigiu-a ao lado do clarinetista Antonio de Souza Coutinho, falecido em 1890. A partir de 1907, a regência da Euterpe Cariman foi passada a Antonio Marcellino Cariman

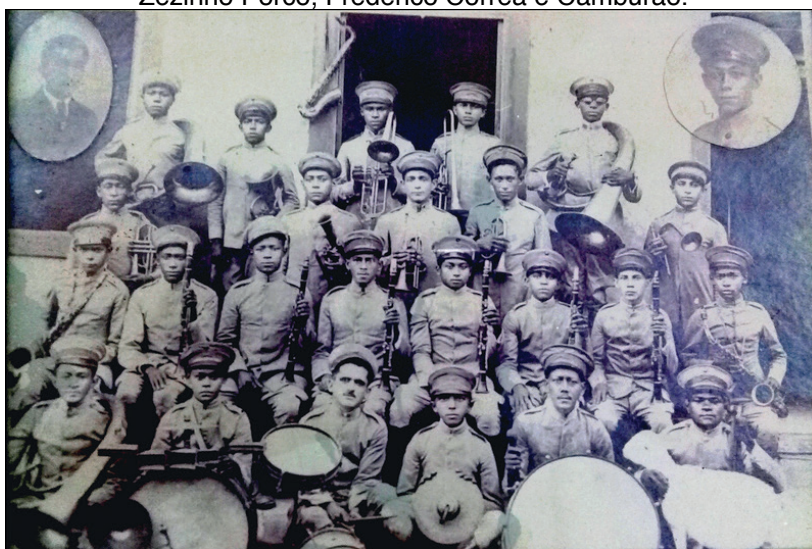
2 Infelizmente, ainda hoje ocorrem situações que perpetuam esta visão sobre o músico e sua produção.

3 Não foram encontradas referências à denominação deste instrumento musical.

4 Possivelmente uma referência ao tarol ou caixa clara.

Afilhado, que faleceu seis anos depois. Por aclamação dos músicos do momento, assumiu a regência o trombonista Alfredo Belleza (ca.1874-1937), um dos membros fundadores da União Artística e Operária Caxiense – em atividade desde 1915 – e progenitor da família dos músicos Durval, Mário, José Alfredo e o saxofonista Josias Chaves Belleza (1898-ca.1980). Este último dirigiu a banda até sua extinção em 1941, quando então foi em definitivo para o Rio de Janeiro buscar um ambiente musical mais propício a sua carreira.

Figura 4. A Euterpe Cariman – “Goiabada” – em 1928. Músicos da esquerda para a direita e de cima para baixo: Alfredo Belleza e Josias Belleza (nos medalhões); Antonio Pereira da Silva, Neca Fraz, Casimiro Corrêa, João Calú e Raimundo Ewerton; José Alfredo, Raimundo Rita, Pedro Bijoca, Benedito Vanja e Jonas Barroso; Saul, Luiz Aguiar, Camario, Feliciano Frazão, José Maria, Riba, Domingos Sena e Chico Sousa; Germano, Nerval Corrêa, Chico Bijoca, Zezinho Porco, Frederico Correa e Camburão.



Fonte: ACERVO DO IHGC, 1928 – Instituto Histórico e Geográfico de Caxias.

Elpídio Pereira relata em suas memórias que, por volta de 1879, Caxias possuía duas bandas:

Da melhor delas saíam os elementos possíveis para a orquestra dos ofícios religiosos e dos saraus dansantes, aos quais se juntavam o único violino que existia, na pessoa do Agente dos Correios, o Sr. Antônio Cariman, um contra-baixo de cordas e um par de tímpanos, também únicos (PEREIRA, 1957, p. 16).

Segundo o padre João Mohana, a outra banda seria a “Reação” (MOHANA, 1974, p. 98). Mesmo com o protagonismo da Euterpe Cariman, Caxias possuía outras bandas, como a “Lyra do Comercio”, regida pelo filho de Francisco Dourado, Augusto de Seixas Dourado (ca.1863-1904); a banda “5 de Agosto”, dirigida por Pedro de Alcântara Filho; e a “orquestra”⁵ de propriedade do empresário e regente Raimundo Ferreira Villa Nova⁶, todas atuantes nos últimos anos do século XIX e início do seguinte.

5 O termo “orquestra” de jornais locais se refere, até os dias atuais, a grupos musicais com muitos participantes (por volta de oito ou mais músicos). Não corresponde, portanto, ao conceito da área de Música, que se refere a cerca de trinta ou mais intérpretes dos quatro naipes instrumentais – cordas, madeiras, metais e percussão.

6 Falecido no dia 17 de outubro de 1922 na cidade de Teresina (PACOTILHA, 1922).

Com relação à música de concerto, Caxias apresenta um histórico interessante. Na década de 1840, foram criadas duas associações para promoção de espetáculos teatrais e concertos: a Sociedade Harmonia, organizada por Clemente de Araujo Lima; e a Sociedade Dramática Caxiense, fundada em 29 de março de 1844⁷ e dirigida pelo médico José Antonio Teixeira Pinto. Houve, inclusive, a construção de um teatro, cujas informações se apresentam no Almanak de 1860:

THEATRO HARMONIA

Largo de San'Benedicto.

Foi construido em 1843 em uma casa terrea de propriedade do Snr. Manoel José Fernandes Bastos por uma sociedade particular, que representou por muitos annos, sendo actores até alguns negociantes respeitaveis. Depois entrou a decahir, até que foi abandonado, e hoje em dia serve para companhias ambulantes e incompletas, que veem da capital, ou da Theresina, para dar alli representações. O theatro tem 32 camarotes em duas ordens, 8 de cada lado em cada uma das ordens e no centro a tribuna da primeira authoridade. Ha na platea 120 lugares mui folgados. O palco tem 27 palmos de largura, 17 de altura e 40 de fundo; e a platea 43 de comprimento sobre 26 de largura. O scenario e o guarda roupa estão mui arruinados, e parecem antes andrajos; a casa tambem carece de reparos (MATTOS, 1860, p. 330).

Dos poucos programas restantes, há menções a peças teatrais cômicas e ligeiras, intercaladas com árias de óperas famosas, a exemplo de um dueto do Barbeiro de Sevilha de Gioachino Rossini (1792-1868) que teve como cantores Eleuterio Francisco Dornelles e a madame Barbara Woitchesquy em 1848 (O TELEGRAPHO, 1848b). Com base no estudo de Carvalho Sobrinho (2010), nota-se que o repertório preferencial da sociedade caxiense de então era semelhante ao que circulava em São Luís.

Porém, uma crítica publicada em 1848 transparece a falta de músicos aptos para atuar nesse momento, destacando os esforços da tentativa de prover acompanhamento musical aos eventos do teatro:

A Sociedade Dramatica Caxiense nunca deve uma Musica que preenchesse os desejos do respeitavel Publico, o Sr. Alferes Almeida de bom grado de incumbio de organizar uma das melhores que se pode obter nesta Cidade, sendo o seo instructor e Diretor, já tem aparecido alguma cousa a que se possa dar o nome de Musica, porem zoilos, mal intencionados tem querido deprimir o conceito que a Sociedade e o Publico sensato tributa a este melhoramento prestado pelo Sr. Alferes Almeida, pedimos ao mesmo Sr. Que deixando essas quimeras nos continue a prestar o seo valioso préstimo que é de todos conhecido (O TELEGRAPHO, 1848c).

Quase meio século depois, já no período da industrialização têxtil de Caxias, a necessidade de contemplar este tipo de prática artístico-cultural levou à criação da Sociedade Fenix Dramáticas, na década de 1880. A mesma se incumbiu de construir um novo teatro, inaugurado no dia 29 de setembro de 1882 próximo à atual rua Aarão Reis n.º 937, cuja orquestra ficou a cargo dos maestros Antonio Cariman Junior e Antonio Coutinho. Com essa infraestrutura, Caxias entrou no trajeto das companhias líricas e dramáticas que circulavam no Norte e Nordeste do Brasil, passando a

7 Data de aprovação de seu Estatuto (O TELEGRAPHO, 1849).

receber eventos teatrais e musicais esporadicamente. Em 1893, Elpídio Pereira, após retornar de sua primeira estadia de estudos musicais em Paris, promoveu um concerto no Teatro Fenix, no qual reencontrou seus antigos professores. Em 1936, o teatro foi incorporado ao recém-criado Colégio Caxiense⁸ como auditório em anexo, recebendo uma remodelação na década de 1960 que renovou seu teto e suas 600 poltronas, contando com o trabalho do artista visual Raimundo Santos (MEDEIROS, 1967). Em 2014, o Colégio Caxiense devolveu o prédio do auditório à administração da Prefeitura de Caxias, no entanto, somente a fachada principal deste imóvel histórico (Figura 5) permanece de pé (SABÁ, 2020):

Figura 5. Fachada do antigo Teatro Fenix, em fotografia de Cláudio Sabá.



Fonte: SABÁ, 2020.

Outra semelhança com a São Luís da época eram os saraus familiares, também denominados *soirées* por serem realizados no início da noite. A historiadora Jordania Pessoa relata a notícia de um sarau realizado na residência do empresário José Antonio Lopes Pastor, natural de Portugal e um dos diretores da Companhia União Caxiense, com suas sobrinhas Estephania e Henriqueta ao piano (PESSOA, 2007, p. 124-125). Ambas eram filhas da pianista, compositora e professora Estephania de Freitas Pastor (1843-1913), natural de São Luís e educada na França, formada pelo Conservatório de Paris (PACOTILHA, 1916). É tida como uma das primeiras compositoras brasileiras, constando no estudo de Schubert (1980, p. 37), e foi uma prolífica professora de piano na capital maranhense e em Fortaleza durante a segunda metade do século XIX. Segue um comentário do pianista português Arthur Napoleão (1843-1925), um dos nomes centrais do piano brasileiro, sobre a musicista após um concerto no qual ambos tomaram parte em São Luís:

Roubamos à Deos um dos seus belos momentos, e a par de todos esses encantos, ouvimos por mais de uma vez – sons divinaes – arrancados do piano pelos dedos do insigne Athur e pelos de sua mimosa companheira na arte – D. Estephania de Freitas; a qual, depois de haver findado uma de suas peças predilectas – recebeu do nobre artista a coroa de primeira pianista do Brasil, senão da America – como se exprimira o mesmo artista!! (O PAIZ, 1864)

⁸ O saxofonista Josias Chaves Belleza fez parte do primeiro corpo docente deste colégio, segundo a historiadora Elizete Santos (2018, p. 107-109).

No museu Memorial da Balaiada, inaugurado em 2004, está presente um piano de armário alemão Frederick Dorner & Sohn que pertenceu ao político, empresário e coronel caxiense Cesário Fernandes Lima. Trata-se de um instrumento centenário, com suporte para velas que permitiam ler partituras à noite (Figura 6):

Figura 6. Piano de armário em exposição no Memorial da Balaiada.



Fonte: Acervo do autor, em 2018.

Em entrevista à historiadora Eliane Almeida, o desembargador Arthur Almada Lima afirmou que Caxias possuía na primeira metade do século XX mais de oito pianos em residências particulares, sendo adquiridos e transportados da Europa para São Luís e, posteriormente, por navios a vapor que subiam o rio Itapecuru (LIMA FILHO In: ALMEIDA, 2009, p. 34).

Os *clubs* recreativos, formados por associações, também proporcionavam eventos nos havia música. Datas comemorativas, eventos políticos e festejos carnavalescos – inicialmente como bailes de máscaras ou o entrudo – contavam com conjuntos musicais que contemplavam o repertório de peças “ligeiras” e dançantes. Algumas das agremiações mais ativas em Caxias foram o Centro Artístico Operário Caxiense, fundado em 1910; citada União Artística e Operária Caxiense; e o Casino Caxiense, criado em 1934 (BARROS NETO, 2020). Uma crítica bem-humorada, publicada no Jornal de Caxias em 1846, ilustra o sucesso das danças de salão neste momento:

Revista Medica – Continua a grassar nesta Cidade a epidemica que nella tem reinado a tres mezes, tem-se observado que é ella da natureza das – nevroses – e por isso mais difficil de se conhecer a sua pathogenia e therapeutica; de todos os meios athe hoje empregados inda de nenhum se pode colher resultado satisfatorio: ataca ella em especial a parte do cerebro, que preside a intellectualidade, sendo tambem affectados os nervos destinados ao movimento; a sua forma é, movimentos desordenados dos individuos affectados desta infermidade logo que ouvem tocar em algum instrumento de uma musica intitulado – Polka – cessando este movimento logo que para de tocar o instrumento [...] notasse uma singularidade nesta infermidade, e é a preferencia que dá aos individuos da alta classe da sociedade, e entre estes os do sexo feminino, infelismemente ja se vai ella introduzindo tambem pelas classes inferiores; esperamos que com a mudança da estação va pouco a pouco desaparecendo tão terrivel epedemica; com quanto não seja ella mortal; os mestres d’arte dão-lhe o nome de – Polko-mania (JORNAL CAXIENSE, 1846).

Outra evidência da prolífica atividade musical caxiense da época era o comércio musical, que envolvia instrumentos musicais, manutenção (cordas, bocais, paletas, etc.), equipamentos de som (gramofones, vitrolas, etc.), partituras, livros didáticos – conhecidos na área de Música por “métodos” – e serviços especializados como luthieria, afinação de pianos, aulas de música e cópia de partituras, entre outros. Na década de 1840, há anúncios de venda de instrumentos musicais e “papel de música” – papel pautado – em lojas dedicadas a produtos variados (O TELEGRAPHO, 1848a). Em 1902, é noticiada a estadia temporária do pianista, afinador de pianos e retratista Adolpho Souza em Caxias (JORNAL DE CAXIAS, 1902). O Memorial da Balaiada também conta com um gramofone de 1904, da marca norte-americana Victor Talking Machine, doado pela família Lemos da cidade. Um relevante relato sobre a Festa de Santa Rita desse mesmo ano, que contou com a participação da Euterpe Cariman, indica o novo repertório da banda, “[...] entre os quaes um dobrado, uma marcha e uma polka, peças estas americanas, extrahidas de um grammophone, pelo mesmo maestro [Antonio Cariman Junior], bem como outras francezas, inglesas e alemãs, também de grande effeito” (JORNAL DE CAXIAS, 1904). Trata-se, portanto, da prática de “tocar de ouvido”, amplamente utilizada na atualidade para entendimento e memorização das estruturas musicais de uma peça, por meio de registros sonoros. Porém, na situação descrita, o regente certamente ouviu as peças e escreveu uma adaptação para seu conjunto musical, copiando depois as partes de cada instrumento.

Na década de 1950, o padre João Mohana visitou Caxias em busca de partituras para sua coleção. Além de peças compostas por Alfredo, Josias e Mário Belleza, Antonio Cariman Afilhado, pelo saxofonista Paulo Augusto Almeida (1904-ca.1950)⁹ – que foi diretor do famoso Jazz Alcino Billio, conjunto ludovicense atuante entre 1930 e 1965 – e pelo violinista Josino Frazão¹⁰ – atuante entre as décadas de 1920 e 1970, com seu nome emprestado à Escola de Música Municipal de Caxias, fundada em 1979 – o padre encontrou um caderno com pequenas peças para violão que pertenceu a Benedicta Moraes Rêgo, sendo um registro parcial do repertório que circulava no início do século XX na cidade. Algumas composições têm autoria atribuída a Bernardo Gomes da Silva (ca.1864-1919), professor de violão atuante em Caxias. Há também um hino dedicado à Escola Normal de Caxias, composto pelo pianista e engenheiro Carlos Augusto Barbosa Marques (1876-1936), sobrinho do historiador e médico Cezar Augusto Marques (1826-1900).

Após este breve estudo historiográfico sobre alguns dos personagens e contextos de prática musical ligados a Caxias, torna-se oportuno apresentar fontes de documentos musicais relacionados à localidade em pauta.

9 Utilizava o nome artístico “Paulino Almeida”.

10 Considerado uma das “figuras folclóricas” de Caxias por seus hábitos incomuns, conforme relato de Antônio Augusto Brandão (2020), tinha o apelido de “João Golinha”.

4 . DOCUMENTOS MUSICAIS CAXIENSES

Em primeiro lugar, cabe uma ligeira discussão acerca do conceito de “documento musical”. Com base na pesquisa de Borges (2019), “musical” é o termo referente à dimensão prática da música, ou seja: interpretativa (perceptiva e performativa). Assim, um documento musical é aquele que oferece registros sonoros para reprodução – sons gravados e transformados em ondas sonoras por máquinas – ou interpretação – leitura e compreensão de símbolos que representam sons, podendo existir fisicamente ou internamente (audiação¹¹). Já os documentos musicológicos são aqueles que possuem informações úteis para as pesquisas sobre música, podendo ser fontes primárias (jornais, programas de concerto, entrevistas, relatos de práticas musicais) ou secundárias (artigos, monografias e outros resultados de estudos). É interessante notar que documentos musicais podem se tornar musicológicos – como no caso de estudos de teoria e análise – no entanto, poucos documentos musicológicos são musicais. Em ambos os casos, o conceito de arquivo está envolvido.

A tabela adiante oferece informações sobre os arquivos em que foram encontrados documentos musicais vinculados a Caxias (Tabela 1):

Tabela 1. Informações sobre arquivos que contêm documentos musicais vinculados a Caxias.

<i>Arquivo</i>	<i>Localização</i>	<i>Descrição</i>
Instituto Histórico e Geográfico de Caxias (IHGC)	Caxias/MA	Partituras de Elpídio Pereira; Alfredo Belleza; Josias Chaves Belleza. Partituras para piano solo que pertenceram a Aglai Maria Costa e Silva e Eline Pinto de Barros Murad
Inventário João Mohana do Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM)	São Luís/MA e http://apem.cultura.ma.gov.br	Partituras de Elpídio Pereira; Antonio Cariman Afilhado; Alfredo, Josias e Mário Belleza; Paulo Augusto Almeida; Bernardo Gomes da Silva; Josino Frazão
Biblioteca da Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM)	São Luís/MA	Partituras de Elpídio Pereira
Biblioteca do Instituto de Estudos Superiores do Maranhão (IESMA)	São Luís/MA	Partituras para piano solo e coro que pertenceram a Edith Neves Maya Ramos e Silvandira Kós Guimarães
Coleção Vicente Salles do Museu da Universidade Federal do Pará (UFPA)	Belém/PA	Partitura de “Luar Amazonense”, de Josias Chaves Belleza
Biblioteca de Música do Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro	Manaus/AM	Partitura de “Luar Amazonense”, de Josias Chaves Belleza
Biblioteca Nacional do Brasil (BN)	Rio de Janeiro/RJ	Partituras de Elpídio Pereira

11 Realizar uma ação musical (solfejo interno, imaginar-se tocando o instrumento, por exemplo) corresponde ao nível mais avançado de audiação, sendo esse conceito proposto por Edwin Gordon (2000).

Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)	Rio de Janeiro/RJ	Partituras de Elpídio Pereira
Museu dos Teatros do Rio de Janeiro	Rio de Janeiro/RJ	Partituras de Elpídio Pereira
Acervo Digital da Casa do Choro do Rio de Janeiro	Rio de Janeiro/RJ e http://acervo.casadochoro.com.br	Partituras de Elpídio Pereira, Josias Chaves Belleza e Paulo Augusto Almeida
Bibliothèque Nationale de France (BnF)	Paris, França	Partituras de Elpídio Pereira

Fonte: acervo do autor, em 2020.

Dentre os registros sonoros encontrados e publicados, há os do projeto cultural “Piano Maranhense”, que visa à divulgação da produção musical feita no Maranhão e por maranhenses dos séculos XIX e XX. No programa principal do projeto, foram contemplados dois “Romances sans Paroles” e as “Trois Danses sur des Thèmes Brésilliens” (1. Dolente; 2. Garbosa; 3. Saltitante) de Elpídio Pereira, para piano solo. O projeto levou este repertório, até o momento atual, a onze municípios maranhenses (São Luís, São José de Ribamar, Raposa, Alcântara, Guimarães, Cedral, Mirinzal, Santa Inês, São Bernardo, Coelho Neto e Caxias) e onze Estados brasileiros (Amazonas, Maranhão, Piauí, Ceará, Goiás, Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul). Segue o código de barras bidimensional – “QR Code” – para acesso à gravação das mencionadas peças de Elpídio Pereira (Figura 6):

Figura 6. Código de acesso às gravações de obras para piano solo de Elpídio Pereira.



Fonte: PEREIRA, 2019. Disponível em <<https://youtu.be/o1JO9faLLnI?t=1515>>.

5 . CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espera-se que com a publicação de informações acerca das práticas musicais em Caxias, a população local conhecerá uma parte pouco valorizada de seu patrimônio cultural. Aos musicistas e professores, cabe a missão de retomar o repertório caxiense de outras épocas cujos documentos musicais resistiram ao tempo. Nessa questão, o maior desafio é desenvolver estratégias eficientes para reaver esse repertório em meio à contemporaneidade, cujas relações da sociedade com as práticas musicais

mutaram completamente devido à tecnologia. Este pode ser um dos objetivos dos futuros licenciados em Música de Caxias, polo que atualmente conta com duas turmas no curso de Licenciatura em Música à distância da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Com a continuação da presente pesquisa e adesão de novos pesquisadores, a perspectiva é de que novas descobertas venham a ser feitas sobre a produção musical caxiense para, quem sabe, um dia seus músicos receberem justa homenagem na Praça do Pantheon da cidade, ao lado dos já imortalizados literatos de sua terra.

REFERÊNCIAS

ACERVO DO IHGC. *Banda de Música 'Goiabada'*. Caxias, 1928.

A IMPRENSA, São Luís, p. 1, 4 nov. 1857.

ALMEIDA, E. S. *O Patrimônio Edificado do Centro Histórico de Caxias-MA como Lugar de Memória: entre a materialidade e a imaterialidade*. 2009. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas) – PPGPP, CCHL, UFPI, Teresina.

ANÔNIMO. *Carta Corografica das provincias do Maranhão e Piauhy e parte das do Pará, Goyaz, Bahia, Pernambuco e Ceará*. Rio de Janeiro, 1855.

BARROS NETO, E. *História de nossos carnavais*. Disponível em <<http://raimundoborges.com.br/2019/03/04/historia-de-nossos-carnavais>>. Acesso em <03 jan. 2020>.

BENNETT, D. E. *Understanding the Classical Music Profession: The Past, The Present and Strategies for the Future*. Burlington: Ashgate, 2008.

BIBLIOTECA VIRTUAL DO IBGE. *Praça Vespasiano Ramos: Igreja de São Benedito, Caxias/MA*. Disponível em <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=448987>>. Acesso em <2 jan. 2020>.

BORGES, R. P. T. *Repertório Musicológico: conceituação e aplicações contemporâneas na pesquisa em música do Brasil*. 2019. Tese (Doutorado em Música) – PPGM, CLA, UNIRIO, Rio de Janeiro.

BRANDÃO, A. A. *Crônica da Semana: tipos inesquecíveis*. Disponível em <<http://renatomeneses.blogspot.com/2009/08/cronica-da-semana.html>>. Acesso em <03 jan. 2020>.

CARVALHO, W. *Caxias, 181 anos de emancipação política*. Disponível em <<http://caxias.ma.gov.br/caxias-181-anos-de-emancipacao-politica>>. Acesso em <30 dez. 2019>.

CARVALHO SOBRINHO, J. B. *Músicas e Músicos de São Luís: subsídios para a história da música no Maranhão*. Teresina: EDUFPI, 2010.

CASTAGNA, P. A. A Musicologia enquanto Método Científico. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 1, p. 7-31, 2008a.

CASTAGNA, P. A. Avanços e Perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 1, p. 32-57, 2008b.

CASTRO, C. *Duas Canções de Elpídio Pereira: uma abordagem estilística*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – PPGMUS, EMAC, UFG, Goiânia.

PEREIRA, E. B. [Romances sans Paroles; Trois Danses sur des Thèmes Brésiliens]. In: MIRÓ, A. L.; RAYOL, L. A. R.; PEREIRA, E. B.; NUNES, J. S. R.; CUNHA, I. M.; RAYOL, A. R. *Álbum Piano Maranhense* [2019]. Interpretado por Daniel Lemos. Disponível em <<https://youtu.be/o1JO9faLLnl?t=1515>>.

DANTAS FILHO, A. P. *A Grande Música do Maranhão Imperial*. 4 vols. São Luís/Teresina: Halley, 2013.

FREIRE, V. L. B. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

JANOTTI, M. L. M. Balaiada: construção da memória histórica. *Revista História*, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 41-76, 2005.

JORNAL CAXIENSE, Caxias, p. 4, 30 mai. 1846.

JORNAL DE CAXIAS, Caxias, p. 4, 6 dez. 1902.

JORNAL DE CAXIAS, Caxias, p. 2, 16 jul. 1904.

KOSTER, H. *Viagens ao Nordeste do Brasil*. Traduzido por Luiz da Câmara Cascudo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

MATTOS, B. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial para o anno de 1860: Bissexto*. São Luís: Typographia do Progresso, 1860.

MEDEIROS, F. C. O Teatro Fenix. *O Pioneiro*, Caxias, p. 4, 25 dez. 1967.

MOHANA, J. M. *A Grande Música do Maranhão*. 1 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1974.

O IMPARCIAL, São Luís, p. 4, 27 jul. 1929.

O PAIZ, São Luís, p. 3, 22 mar. 1864.

O TELEGRAPHO, Caxias, p. 4, 15 jan. 1848a.

O TELEGRAPHO, Caxias, p. 4, 12 abr. 1848b.

O TELEGRAPHO, Caxias, p. 4, 24 mai. 1848c.

O TELEGRAPHO, Caxias, p. 3, 16 mai. 1849.

PACOTILHA, São Luís, p. 1, 30 out. 1916.

PACOTILHA, São Luís, p. 1, 18 out. 1922.

PÁSCOA, M. L. F. R. *A Vida Musical em Manaus na época da borracha (1850-1910)*. Manaus: Imprensa Oficial do Amazonas/Funarte, 1997.

PEREIRA, E. B. *A Música, o Consulado e Eu: memórias de Elpídio Pereira*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil, 1957.

PESSOA, J. M. *Entre a Tradição e a Modernidade: a belle époque caxiense*. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – PPGH, CCHL, UFPI, Teresina.

POVOS DAS COMUNIDADES TIMBIRAS CANELA-APÃNIEKRÁ, KRAHÒ, KRIKATI, CANELA-RAMKOKAMEKRÁ, GAVIÃO-PYKOPJÊ E APINAJÊ. *Amjêkĩn - música dos povos Timbira*. Dirigido por Kilza Setti de Castro de Lima, Maria Elisa Ladeira, Renata Amaral e Neuza Vieira. Brasília: CTI/ Associação Wý'Tý/Maracá Estúdio, 2004. 3 discos compactos (3 h. 33 min 41 s.): digital, estéreo.

ROLIM, C. M. *Fotos antigas da cidade de Caxias do Maranhão*. Disponível em <<http://claudiomar-viajando.blogspot.com/2011/07/fotos-antigas-da-cidade-de-caxias-no.html>>. Acesso em <30 dez. 2019>.

SABÁ, C. *Tem algo muito estranho!!!* Colégio Caxiense devolve centenário teatro Fênix à Prefeitura de Caxias e mídia governista não dá 'um pio' sobre o assunto. Disponível em <<http://www.blogdosaba.com.br/2014/08/tem-algo-muito-estranho-colegio.html>>. Acesso em <4 jan. 2020>.

SANTOS, E. *Caminhos Cruzados: o percurso trilhado pelas mulheres caxienses do curso de Ciências Físicas e Naturais da Faculdade de Formação de Professores do Ensino Médio e a Missão Uspiana em Caxias/MA*. 2018. Tese (Doutorado Interinstitucional em História) – PPGH, UNISINOS, São Leopoldo.

SCHUBERT, G. Música sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910. In: COSTA, L. A. S. (org.). *Brasil 1900-1910*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980. p. 11-46.

SOUZA, I. G. *Reminiscências da música em Caxias*. Caxias, 2015.

TOLLENARE, L. F. *Notas Dominicães*. Traduzido por Alfredo de Carvalho. Recife: Empresa do Jornal do Recife, 1906.

VOLPE, M. A. Por uma nova musicologia. *Música em Contexto*, Brasília, n. 1, p. 107-122, set-2007.

O RITMO ALÉM DA REGRA: O CONCEITO DE TIME LINE E RÍTMICA ADITIVA EM GRAMANI

Data de submissão: 23/07/2020

Data de aceite: 24/08/2020

Bianca Thomaz Ribeiro

Universidade de São Paulo, ECA Escola de
Comunicações e Artes
São Paulo – SP
<http://lattes.cnpq.br/1001822366528303>

Luiz Henrique Fiaminghi

Universidade do Estado de Santa Catarina,
CEART Centro de Artes
Florianópolis – SC
<http://lattes.cnpq.br/0139950052938367>

RESUMO: Neste trabalho apresentamos os métodos de rítmica de José Eduardo Gramani em uma perspectiva semântica que vai além da métrica e utiliza os ostinatos não como tempo marcado, mas como tempo moldado. As polirritmias de Gramani dialogam com estudos recentes sobre rítmica africana, aproximando-as do conceito de *time line* e rítmica aditiva apresentados por etnomusicólogos como Nketia, Jones, Kubik e Agawu. A hipótese levantada é que o uso de ostinatos como medida de tempo em Gramani se assemelha ao uso das *time lines* comuns na música de origem africana e suas *séries rítmicas*, baseadas em imparidades, nos autorizam a entendê-las como aditivas.

PALAVRAS-CHAVE: Gramani. Time line. Ostinato, Rítmica Aditiva

ABSTRACT: We present the rhythm methods of José Eduardo Gramani in a semantic perspective that goes beyond the metrics and uses ostinato not as time marks, but as time carved. The polyrhythmics of Gramani dialogue with recent studies of African rhythm, approaching them to the time line concept and additive rhythm presented by ethnomusicologists as Nketia, Jones, Kubik and Agawu. The hypothesis is that the use of ostinato as a measure of time in Gramani resembles the use of the African time lines and his *séries rítmicas* based on imparities, authorized us to understand them as additive rhythms.

KEYWORDS: Gramani. Time line. Ostinato, Additive rhythm.

1 . INTRODUÇÃO

José Eduardo Gramani (1944-1998) desenvolveu uma proposta inovadora no campo da rítmica que caracteriza-se por ampliar a esfera da independência de movimentos e considera a polirritmia como um fator central no estudo da rítmica. Sua obra é composta pelos volumes *Rítmica* (1988) e *Rítmica Viva: a consciência musical do ritmo* (1996), contendo exercícios que visam aprimorar a sensibilidade

rítmica e que propõem um novo caminho para a percepção da ideia musical. A rítmica de Gramani já foi objeto de estudos aprofundados em RIBEIRO (2017), COELHO (2011) e RODRIGUES (2001).

Gramani desenvolveu uma imensa quantidade de exercícios rítmicos, a maioria a duas vozes, aproveitando-se de toda a sua experiência como músico, regente, compositor e violinista que abrangia um largo espectro musical, da música medieval à música de tradição oral brasileira, passando pelo repertório orquestral e vários gêneros da música popular brasileira. As derivações da rítmica stravinskiana em seu trabalho é nítida, embora Gramani não tenha deixado de permeá-la com fortes temperos da culinária musical brasileira. Por influência da professora Maria Amália Martins, Gramani começou a pensar no movimento corporal como meio de aperfeiçoamento da consciência rítmica. A partir dos conceitos postulados por Dalcroze no início do séc. XX, os estudos de rítmica de Gramani buscam o despertar da sensibilidade em contrapartida à racionalização, conduzindo o estudante a uma prática investigativa de ordem empírica. O ritmo aqui não é aquele relacionado às divisões métricas, ao compasso, à aritmética, e sim ao ritmo com balanço, expressividade e fraseado que ativam os sentidos durante os gestos e movimentos. Os exercícios rítmicos segundo o próprio Gramani (1996):

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 independente da outra (Gramani, 1996:15).

Em Gramani a rítmica é tratada como um aspecto da música que vai além da leitura, adquirindo uma conotação semântica que a distingue e a coloca em um patamar diferencial em relação à métrica. Esta última estaria ligada à medida do tempo, ao metro, e a relativização das pulsações mínimas dentro de um determinado espectro de tempo, o *tactus*. Neste sentido, poderíamos estabelecer uma relação da métrica com a sintaxe, responsáveis pela organização do discurso, e da rítmica com a semântica, ambas atuando no nível do significado. Por isso, preferimos classificar os exercícios de Gramani como polirrítmicos e não apenas polimétricos. Eles buscam atingir um nível além da notação, além da regra, sobretudo pelo fato de existir um “pulsar musical” que atravessa o conceito de compassos e faz expandir a criatividade do músico. Gramani tangencia este tema ao se referir a *balanço*:

O balanço, a meu ver, é a possibilidade de, mesmo dentro de uma métrica rígida, conseguir fazer fluir uma idéia musical, seja ela de que caráter for, bastando que se consiga interpretar um ritmo não somente como um conjunto de durações, [...] mas sim como uma idéia inteira, com significado possível de ser trocado entre o intérprete e o ouvinte (GRAMANI, 1996:196).

2 . ABERTURAS E DIÁLOGOS TRANSCULTURAIS

O conceito de *time line* é um aspecto pouco explorado na obra de Gramani. Este termo, utilizado pela primeira vez pelo etnomusicólogo Kwabena Nketia em 1963, pode ser sintetizado da seguinte forma: “um ponto de referência constante sobre o qual a estrutura de frase de uma canção assim como a organização métrica linear de frases são guiadas” (AGAWU, 2006:3). Como forma de organização métrica, a *time line* permeia grande parte da música africana e constitui uma das características da musicalidade das diásporas afro-americanas. Nossa hipótese é que os (anti) métodos de rítmica de Gramani configuram-se como veículos potencialmente efetivos para a sensibilização de universos rítmicos organizados fora da simetria euro-centrista. Esse sistema é epistemologicamente estabelecido no pulsar sincrônico do *tactus* e transmitido pela tradição musical ocidental de forma linear por uma teoria rítmica *divisiva*, com tendência à racionalização proporcionada pela escrita. Por outro lado, dentro da perspectiva africana, o conceito de rítmica *aditiva* e as imparidades rítmicas geradas pela alternância de ciclos de dois e três pulsos básicos são a regra, e não o pulsar regular do *tactus*. Gramani não deixou nada escrito sobre *time line*, *imparidades rítmicas* e tampouco sobre *rítmica aditiva*. Estes conceitos só foram estabelecidos pelos etnomusicólogos precursores nos estudos da musicologia africana, como Jones, Nketia, Arom e Kubik a partir dos anos 60 e ganhando mais evidência nos anos 80, na mesma época em que Gramani publicava seu primeiro livro *Rítmica* (1984). Em uma era pré-internet onde a circulação de novas pesquisas exigia um tempo muito maior, Gramani não poderia dispor de elementos teóricos para estabelecer pontes com os conceitos mencionados acima. Entretanto, logrou atingi-los de forma prática. A abertura a um diálogo transcultural com a África, em que a musicalidade do ritmo adquire um relevo patente, permitiu emergir elementos rítmicos identitários presentes tanto na música de lá quanto daqui.

Estes elementos estão significativamente presentes na música popular e de tradição oral brasileira, e este foi um ponto que interessou a Gramani. Para ele, não passou despercebido o fato de que músicos educados informalmente por uma vivência prática dentro da música popular, naturalmente cultivarem a flexibilidade e o completo domínio semântico do ritmo, o que, por outro lado, eram fatores raros de serem observados em músicos egressos da metodologia positivista adotada pelos Conservatórios, calcada na decodificação racional do ritmo e na escrita musical. As aberturas e diálogos estabelecidos por Gramani, porém, não param aí; estendem-se também às culturas europeias pré-modernas, fincadas na Idade Média.

Curt Sachs, de uma maneira pioneira e em uma abordagem culturalista, adverte já em 1953, ano de edição do clássico *Rhythm and Tempo; a study in music history*, sobre a perspectiva *divisiva* e *aditiva* do ritmo, considerando que o sistema mensural

desenvolvido no período gótico expressa em seu cerne esta dualidade: de um lado obedecendo à ordenação divisiva do *tactus*, na qual a prolação ternária era símbolo da perfeição – o *perfectus* como divisão ternária e o *imperfectus* como divisão binária – e por outro lado, a ordenação *aditiva* guiada pela acentuação da linguagem e da versificação. Segundo Sachs:

O ritmo gótico tinha um caráter dual similar àquele da Grécia. Pertencendo ao mundo da Arte aditiva, ele voltou-se para o ideal das unidades de tempo ímpares. Pertencendo ao mundo das línguas e poesias acentuadas assim como de uma nascente harmonia, ele não levou suas unidades ímpares além [da divisão] ternária, a qual era a combinação lógica do ritmo aditivo, métrico, divisivo e acentuado. (SACHS, p. 171, 1953)

A estreita relação de Gramani com a música antiga e com a música de tradição oral brasileira pode ser detectada em elementos rítmicos presentes em seus estudos, cujo cerne se enraízam nos conceitos de assimetria e aditividade. Este é o caso, por exemplo, dos exercícios baseados nas *séries rítmicas*. Tratam-se de estruturas mnemônicas agrupadas aditivamente de forma que sua coerência permite uma rápida apreensão cognitiva. Neste aspecto, remetem tanto aos modos rítmicos medievais quanto aos pés métricos gregos, estruturados em durações de longas e curtas que se alternam nas proporções 2:1 e 3:2 (FIAMINGHI, 2018). Gramani defende a ideia de contraponto rítmico na qual nenhuma frase é subordinada à outra mas apenas coordenada pelo tempo coexistente, gerando polirritmias, e instigando o músico a despertar sua capacidade de concentração. Esta seria potencializada pela divisão da atenção, o que induziria a realização musical consciente e independente. Para Gramani contar é necessário, mas internalizar as durações de forma a despertar a musicalidade para além da notação deve ser seu esforço maior.

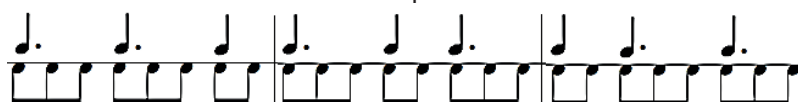
3. TIME LINE

Time line ou *linha guia* é o termo empregado para representar uma linha rítmica curta, distinta, de ciclo simples, executada por palmas ou por um instrumento de percussão de timbre agudo – campânula de metal dupla (agogô) ou simples (gã) - que serve como referência de tempo em meio a outras linhas rítmicas simultâneas. Pode ser chamado também de *bell pattern*, *topos*, *clave*, referência de fraseado ou linha temporal. Há um consenso geral de que esses ostinatos são fundamentais como referências temporais dentro de um grupo musical africano (AGAWU, 2006). Para Lezcano a *time line* mais simples deve consistir em uma alternância de motivos rítmicos binários e ternários criando uma dimensão rítmica assimétrica (LEZCANO, 1991 apud CANÇADO, 1999:20).

Este é o caso, por exemplo, da *time line* chamada de *tresillo* cubano ou *ritmo de habanera*, formada de oito pulsos básicos agrupados em (3 + 3 + 2) ou suas

fórmulas rotacionadas (3 + 2 + 3); (2 + 3 + 3), demonstrada na fig. 1. Sandroni (2001), tomando como premissa os estudos dos etnomusicólogos africanistas já mencionados, propõe chama-lo de *paradigma do tresillo*, descolando-o de uma suposta origem afro-cubana e contextualizando-o em uma epistemologia rítmica de matriz africana que teria permeado as diásporas sul-americanas em geral. Isto se evidencia muito claramente no estudo que Sandroni apresenta sobre a gênese do samba tomando como base o *maxixe*.

Fig.1: *Tresillo* cubano: agrupamentos (3+3+2), (3+2+3) e (2+3+3) sobre 8 pulsos básicos.



Gramani explora esta clave rítmica identitária da música brasileira e emblemática de uma concepção aditiva de ritmo em vários momentos. Destacamos aqui (Fig. 2, 3 e 4) três exemplos que evidenciam a maneira como Gramani adota estes padrões como verdadeiras *time lines* estruturadoras da narrativa polirrítmica:

Fig.2: Exercícios sobre ostinato em estilo bem brasileiro. (GRAMANI, 1988:160)



Fig.3: Estruturas de pulsações 8: 3-3-2. (GRAMANI, 1996:126)

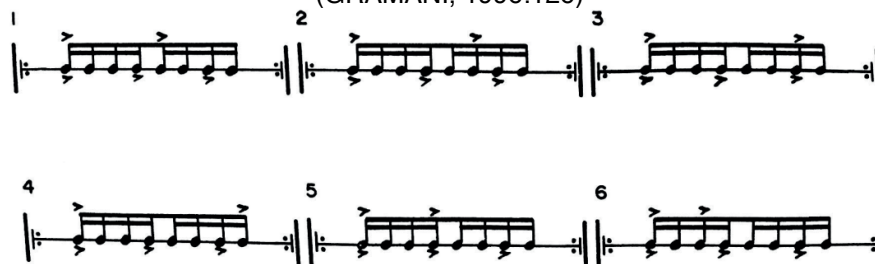
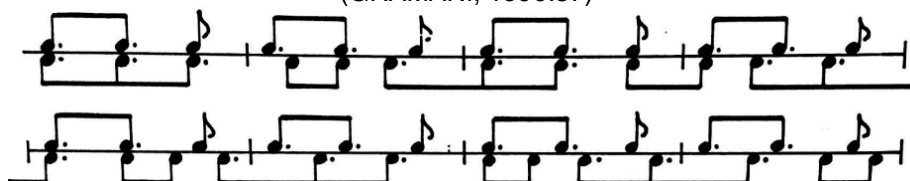


Fig.4: Exercícios a duas vozes – relação 3-2, nº2. (GRAMANI, 1996:87)



3.1 Time Line de 12 pulsos

Conhecido como *standard pattern* o ostinato (Fig. 5) ocorre ao longo da região Oeste e Central da África assim como em parte da diáspora africana. No Brasil, esta clave ou toque de 12 pulsos *básicos*, é conhecida na tradição musical do candomblé *ketu-nago* como *vassi*, e é identitária da cultura *iorubá*, proveniente da mesma região do Oeste africano e do golfo de Benin. Transita pelas cantigas dedicadas a diversos orixás, como Exú e Ogum, por exemplo.

Fig.5: Padrão rítmico conhecido como *standard pattern*.
(AGAWU, 2006:1)

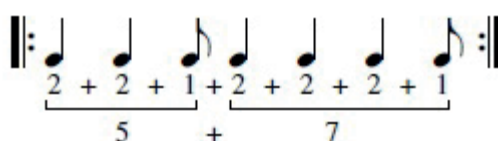


Sua estrutura rítmica deriva-se de um padrão mais curto formado por cinco golpes sobre doze pulsos em proporções 2:3 onde 2 refere-se a um som curto e 3 a um som longo em uma sequência 23223. O *standard pattern* é um desdobramento deste, formado por sete pontos de ataque e construído sobre doze pulsos elementares, agrupando-se entre longas e curtas em proporção 2:1 (as longas com 3 pulsos são aqui agrupadas em 2 + 1). Ele não admite variações, mas pode aparecer rotacionado, ou seja, o ciclo pode ser iniciado em qualquer ponto. Uma vez iniciado o ciclo, ele se repete imutável ao longo da peça. Tal característica é uma das razões pela qual alguns estudos fazem uma analogia entre a *time line* como função de metrônomo. Esta analogia, segundo Agawu, não é muito feliz, pois o metrônomo marca o tempo e não ritmo: “enquanto um metrônomo marca o tempo em lugar de moldá-lo, a *time line* utiliza um padrão rítmico esculpido para marcar o tempo” (AGAWU, 2006:7).

Gramani, por sua vez, ao se referir ao uso do metrônomo como um auxiliar nos estudos rítmicos, destaca que é imprescindível abandoná-lo por um momento, para o músico desenvolver o seu “relógio-interior”, para “sentir-se interiormente a regularidade”, e que este é um processo subjetivo: “o nosso relógio interior não vai aprender de ‘ouvido’ com o metrônomo. Quem vai ‘ensinar’ o ouvido interior a manter a regularidade será um conjunto de processos (de concentração, percepção e crítica) que é individual, personalizado” (GRAMANI, 1996:55). Por essa razão, desaconselha o uso irrestrito do metrônomo, pois esse meio mecânico “não se deixa influenciar por uma dominante, por uma conclusão de frase ou por um clímax rítmico” (idem, p. 55) é um fator limitador da sensibilidade musical. Ou seja, a relação de tempo marcado e tempo moldado utilizada por Agawu para diferenciar a *time line* da marcação ordinária do metrônomo, é também o pressuposto da regularidade como um formato subjetivo, conforme expresso por Gramani. Em ambos os casos, trata-se da marcação do tempo como uma questão semântica e não sintática.

O contraste entre as durações curtas e longas desempenha um papel importante ao se estabelecer o caráter fundamental desse padrão e seu potencial expressivo. A colcheia (curta) interrompe a sequência estável de semínimas (longas) por duas vezes introduzindo um elemento de desestabilidade e contrametricidade à *time line*. Como se trata de um ciclo que se repete constantemente, as situações de tensão e resolução que os fragmentos ímpares da *time line* provocam causam dinamismo e movimento musical. Sachs (1953) já escrevia que a essência de toda a expressão musical se encontra na percepção do movimento orgânico através do ritmo. Para ele não se trata apenas de divisão do tempo, mas também da geração de novas expectativas por meio das resoluções das situações de tensão.

Fig.6: *Standard pattern como uma estrutura aditiva.*
(AGAWU, 2006:8)



Segundo Agawu, a representação da *time line* como 2+2+1+2+2+2+1 envolve uma concepção mais aditiva que divisiva quando se parte de uma análise estrutural. A formação de dois grupos irregulares (7 + 5) gera imparidades rítmicas que são responsáveis pela dualidade fundamental na construção de muitas formas expressivas africanas. Funcionam com aspecto de complementação, como pergunta e resposta e demonstram a força desse ostinato. Gramani explora em suas *Séries* rítmicas proporções semelhantes baseadas também em imparidades. São geradas por pequenas combinações formadas por adições gradativas de longas e curtas. Cada ideia musical se compõe de estruturas diferentes entre si mas com caráter próprio: as longas representam os apoios, enfatizados pela maior duração. As figuras 7 e 8 demonstram a proporção 2+1 (colcheia + semicolcheia) da primeira *Série* apresentada em *Rítmica*:

Fig.7: *Série 2-1, n 1 de Rítmica.*
(GRAMANI, 1988:19)

[2 + 1] [2 + 1+1] [2 +1+1 +1] [2+1+1+1+1]



Fig.8: *Série 2-1, n 2 de Rítmica.*
(GRAMANI, 1988:19)

[2+1] [2 + 2 + 1] [2+2+2+1]



Para as culturas orais, como é o caso da africana, metros podem ter diferentes significados dependendo das convenções estilísticas que guiam sua utilização. A percepção de uma determinada métrica nem sempre é clara para cada indivíduo e os padrões ocidentais acabam impondo suas convenções. O *standard pattern* surge dentro de um contexto de dança com modos específicos de expressar som e movimento. Desse modo, a dinâmica gestual e a métrica estão imbricadas em sua origem. O deslocamento dos pés é um componente essencial quando se pensa em articulação métrica. Para o dançarino o ritmo guia a realização do gesto produzindo um significado que é o propósito final, e não o meio de sua produção. Agawu aponta que em danças da etnia Ewe pesquisadas por ele no Sul de Ghana, os pontos de apoio dos pés na dança ocorrem sobre semínimas pontuadas no ciclo de 12 pulsos sugerindo 4 apoios a cada 3 pulsos básicos. Desse modo a *time line* característica da rítmica africana poderia ser reescrita em compasso composto. Observe que a regularidade da linha dos pés não deve interferir (produzir sincopas) na linha superior da *clave* :

Fig.9: *Standard pattern interpretado metricamente.*
(AGAWU, 2006:20)



Gramani desenvolve e explora o potencial desta nova perspectiva que as séries aditivas fundamentadas em imparidades adquirem, quando sobrepostas a ostinatos regulares e realizadas a duas vozes. O resultado musical tem um novo sentido, e esse é o motivo da escrita em compassos desiguais, sem fórmulas de compasso. A *Série* exposta na fig. 10 contém uma combinação de três novas figuras onde a colcheia pontuada nada mais é que a soma de uma longa (colcheia) e uma curta (semicolcheia):

Fig.10: *Série 2-1, n 3 de Rítmica* (GRAMANI, 1988:19).



Nos exercícios *Alternando 9/16 e 2/4* (GRAMANI, 1996) uma nova perspectiva é explorada: a linha inferior, dividida em graves e agudos, tem estrutura semelhante ao *standard pattern*, porém não em 12 pulsos, mas em 9. Um ciclo de 3 pulsos é subtraído. Os nove pulsos são agrupados de várias formas em 5+4 (nos exemplos abaixo, 2+2+2+3, e 3+2+2+2) - aproximando-se também aqui de um dos princípios básicos da *time line*, que é sua possibilidade de rotação - e intercalados com um

compasso binário. A linha superior repete uma sequência que obedece às acentuações do compasso, gerando uma deliciosa distorção polirrítmica:

Fig.11: Alternando 9/16 e 2/4, combinação 2+2+2+3.
(GRAMANI, 1996:130)



Fig.12: Alternando 9/16 e 2/4, combinação 3+2+2+2.
(GRAMANI, 1996:133)



Fig.13: Leitura em 9/16, nº 3.
(GRAMANI, 1996:202)



As claves de 16 pulsos básicos, características da cultura *bantu*, e que estão imbricadas na gênese do samba (SANDRONI, 2001; LIVRAMENTO, 2017; OLIVEIRA PINTO, 2001) , cuja clave (2 + 2 + [1+2] + 2 + 2 + [1+2] + 2) talvez sejam o exemplo mais conhecido de *time line* implícito nas práticas musicais afro-brasileiras, também foi explorado por Gramani, mas não diretamente. Gramani “sequestra” alguns pulsos básicos da clave, compondo “sambas” com 13 (16 – 3) ou 14 (16 – 2) pulsos. Estas questões foram estudadas por nós em outros artigos: Do Tempo Sentido ao Tempo Medido (RIBEIRO; FIAMINGHI,2019), *Divertimentos* de Gramani (RIBEIRO; FIAMINGHI,2017) e A Rítmica de Gramani em uma Perspectiva Africanista (RIBEIRO; FIAMINGHI,2016).

4 . CONSIDERAÇÕES FINAIS

A abordagem dos estudos rítmicos de Gramani dentro das perspectivas abertas pela musicologia africana e pelas teorias rítmicas medievais, mostra-se promissora e permite desdobramentos ligados à performance e à criação musical. Está claro que Gramani não utilizou referências diretamente da tradição oral: sua obra é construída por substratos de combinação de imparidades rítmicas e ostinatos, fixos ou variados. Nesses estudos há inúmeros exemplos que podem remeter a uma determinada *time line* como o universal 3 + 3 + 2 e suas rotações. Ao estudarmos a rítmica de Gramani levando em consideração esta perspectiva, saímos mais facilmente do campo da abstração e da zona de conforto a que o aprendizado da leitura musical induz. Adentramos no âmbito do discurso musical, e talvez nos aproximamos mais do que o autor dizia: “É muito fácil tomar os exercícios deste livro como um caminho que conduza a uma técnica virtuosística de leitura rítmica.[...] Porém, será um virtuosismo vazio, puro exibicionismo que não traz nenhum resultado que indique algum crescimento. [...] Se você encarar estes exercícios como desafios musicais e não métricos, resultará em crescimento” (GRAMANI, 1996:196).

REFERÊNCIAS

AGAWU, Kofi. **Structural analysis or cultural Analysis? competing perspectives on the “standard pattern” of West African rhythm**, Journal of the American Musicological Society, vol 59, nº1, pp. 1-46, 2006.

CANÇADO, Tânia Mara Lopes. **An investigation of West African and Haitian rhythms on the development of syncopation in Cuban habanera, Brazilian tango/choro and American ragtime (1791-1900)**. 1999. 233p. Tese. Conservatory, Winchester, 1999.

COELHO, Marcelo. **Laboratório de composição e improvisação a partir da rítmica de José Eduardo Gramani: um relato dos processos metodológicos**. In: Revista Espaço Intermediário, ano II, n. IV, p. 104-121, São Paulo, 2011.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. **O (Anti-) método de rítmica de José Eduardo Gramani: uma proposta para o equilíbrio entre o sensorial e o racional**. Revista Eletrônica da Anppom, Vol. 24, n. 3, 2018.

GRAMANI, J. Eduardo. **Rítmica**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. **Rítmica Viva: a consciência musical do ritmo**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.

KUBIK, Gerard. **Angolan traits in black music, games and dances in Brazil: a study of African cultural extensions overseas**. Lisboa, Junta de investigações científicas do ultramar, 1979.

LIVRAMENTO, Natália dos Santos. **O violão no samba: um estudo etnográfico em Florianópolis**. Dissertação de mestrado (156 pp). UDESC, Universidade do Estado de Santa Catarina, SC, 2007.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira**. In África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP. São Paulo, 1999-2001.

RIBEIRO, B. G. T.; FIAMINGHI, L. H. . **Divertimentos de Gramani**: uma visão a partir do conceito de timeline, pulso elementar e da rítmica de matriz afro brasileira. In: Congresso da ANPPOM, 2017, Campinas. Caderno de Resumo e Anais - Teoria e Análise Musical, 2017.

RIBEIRO, B. G. T.; FIAMINGHI, L. H.. **A Rítmica de Gramani em uma Perspectiva Africanista**. In: VII Simpósio Internacional de Musicologia, 2016, Rio de Janeiro. VII Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, 2016.

RIBEIRO, B. G. T.; FIAMINGHI, L. H. . **Do tempo medido ao tempo sentido**: os ostinatos de Gramani em uma perspectiva africanista. REVISTA VÓRTEX, v. 7, p. 1-29, 2019.

RODRIGUES, Indioney. **O gesto pensante**: a proposta de educação rítmica polimétrica de José Eduardo Gramani . São Paulo, 2001. Dissertação (mestrado) –ECA, USP, 2001.

SACHS, Curt. **Rhythm and tempo: a study in music history**. NewYork: W. W. Norton and Co, 1953. Acessado em 15/11/2015 : <http://jrm.sagepub.com/content/1/2/143.full.pdf>

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar – ed. UFRJ, 2001.

ILÉ ÀSÉ ÌYÁ OGUNTÉ: A LITURGIA DO XIRÊ DE IEMANJÁ

Data de submissão: 04/07/2020

Data de aceite: 24/08/2020

Jefferson José Oliveira Chagas de Souza

Instituto Federal de Educação do Pará – Campus
Rural
Marabá – PARÁ
Lattes: http://lattes.cnpq.br/1966454_407201739

Natália Fernandes da Paixão

Instituto Federal de Educação do Pará – Campus
Industrial
Marabá – PARÁ
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7477892865030554>

RESUMO: Objetiva-se com este trabalho, descrever o rito litúrgico do *Xirê* de *Iemanjá* da casa de Candomblé da nação *Ketu*, *Ilé Àsé Ìyá Ogunté*, que se situa no Conjunto Júlia Seffer, cidade de Ananindeua no Estado do Pará, Brasil. Trata-se de um estudo de caso que utilizou a pesquisa etnográfica com o apoio dos procedimentos de análise de conteúdo com base em Laurence Bardin (1977). Como categorias de análise foram utilizadas as músicas do “repertório litúrgico” - representadas pelas marcações rítmicas – os atores sociais envolvidos no fazer musical, dentre eles, os instrumentistas, bem como a presença metafísica dos *Orixás* e

suas funções no *Xirê*. Também foram utilizados os conceitos de memória coletiva de Maurice Halbwachs (1990) e as ideias de padrão cultural, explicitadas por Clifford Geertz (1989), para tentarmos entender como é resgatado e transmitido este conhecimento. A coleta de dados deu-se através de conversas informais, análises de documentos produzidos no próprio *Ilé* e principalmente do diário de bordo.

PALAVRAS-CHAVE: Música. Liturgia. Candomblé. Alabê.

ILÉ ÀSÉ ÌYÁ OGUNTÉ: THE LITURGY OF XIRÊ OF IEMANJÁ

ABSTRACT: The objective of this work is to describe the liturgical rite of *Xirê* de *Iemanjá* from the house of Candomblé of the *Ketu* nation, *Ilé Àsé Ìyá Ogunté*. It is a case study that used ethnographic research with the support of content analysis procedures based on Laurence Bardin (1977). As categories of analysis were used the songs of the “liturgical repertoire” - represented by the rhythmic markings - the social actors involved in the musical making, among them, the instrumentalists, as well as the metaphysical presence of the *Orixás* and their functions in *Xirê*. We also used the concepts of collective memory by Maurice Halbwachs (1990) and the ideas of

cultural pattern, as explained by Clifford Geertz (1989), to try to understand how this knowledge is rescued and transmitted. The data collection took place through informal conversations, analyzes of documents produced in Ilé itself and mainly of the logbook.

KEYWORDS: Music. Liturgy. Candomblé. Alabê

1 . A RELAÇÃO DA MÚSICA E O CAMDOMBLÉ

O candomblé é o termo genérico que geralmente é utilizado para definir as religiões brasileiras de matriz africana que cultuam os *Orixás* (CARDOSO. 2006, p. 1 e OPIPARI. 2010, p. 48. O contexto relevante desta pesquisa, está inserido no momento do *Xirê* de *Iemanjá*, que possui extrema importância simbólica para os afros religiosos pertencentes a esta religião. Trata-se da festa pública para os *Orixás*, onde todos eles são homenageados, porém, um ou mais, dão o nome à festa, caracterizando-se como “início das cerimônias festivas do terreiro onde são tocadas, cantadas e dançadas as invocações aos *Orixás*” (SALLES. 2007, p. 349).

Todos os participantes do culto sejam eles filhos, pais de santo do *Ilé*, religiosos visitantes de outras casas de Candomblé ou de outras religiões podem e/ou devem cantar, pois desta forma é possível conectar-se com o metafísico. Neste caso, a música não se apresenta apenas como algo alegórico (CARDOSO. 2006, p. 1, pelo contrário, é fundamental que a música seja bem executada e que os músicos estejam bem ensaiados, dentro é claro de um padrão estético dos próprios autôctes.

Neste contexto, cabe ressaltar que o aprendizado musical é diário, e repassado oralmente por todos os participantes do grupo religioso. No entanto é responsabilidade dos *Alabês* e/ou *Ogãs* entoar as cantigas na ordem correta e com a marcação rítmica daquele determinado *Orixá*, assim como cabe aos participantes do *Xirê* responder de forma adequada às cantigas entoadas, visto que, para estes, “a música é o Candomblé” (PAIXÃO. 2016, p. 70).

O centro da fé religiosa é o contato, sempre renovado, com os antepassados, tanto com entidades divinas, quanto com os ancestrais, espíritos de seres humanos. Para CHADA (2012, p. 3) “a música é extremamente importante nesse processo, pois cabe a ela a comunicação entre homens e o sobrenatural”. Inseridos neste contexto, não existe o ritual do candomblé sem música, sem dança ou sem a indumentária apropriada aos *Orixás* que estão sendo cultuados, de alguma forma, estes elementos estão presentes em todos os momentos sagrados do culto.

O contexto da aprendizagem musical também é fator de extrema importância, já que a música se apresenta como fio condutor ao *Orum*, portanto, todos precisam fazer parte do coletivo e baseia-se na oralidade, trazendo para o ensino dos instrumentos musicais o caráter de formação do sujeito. Segundo Chada,

Os processos de aquisição e aprendizagem de música, de conhecimento e de desenvolvimento da percepção musical acontecem socialmente neste contexto, por meio da participação nos rituais, através da interação e da ação conjunta entre os sujeitos envolvidos na construção coletiva, além da coordenação de ações individuais na distribuição e compartilhamento da cognição social. O contexto, de fundamental importância, modela a prática musical, ao mesmo tempo em que é modelado por ela. (CHADA, 2012, p.1).

Portanto, a relevância desta pesquisa caracteriza-se pela importância simbólica do momento do *Xirê* de *Iemanjá* para a comunidade do *Ilé Àsé Ìyá Ogunté*, pois é desta forma que os candomblecistas se comunicam com os *orixás* e mantêm viva a memória e as tradições do Candomblé da nação Ketu no Pará.

2 . OBJETIVOS E PERCURSO METODOLÓGICO

Objetiva-se com este trabalho, descrever a relação existente entre repertório litúrgico, os atores sociais envolvidos na prática musical e os personagens metafísicos – *Orixás* – homenageados no momento do *Xirê* de *Iemanjá* da casa de Candomblé da nação *Ketu*, *Ilé Àsé Ìyá Ogunté*. Como categorias de análise foram utilizadas as músicas do “repertório litúrgico” - representadas pelas marcações rítmicas – os atores sociais envolvidos no fazer musical, dentre eles, os instrumentos e os instrumentistas, bem como a presença metafísica dos *Orixás* e suas funções no *Xirê*, materializada através das cantigas – no que refere-se à funcionalidade e representação.

Esta pesquisa trata-se de um estudo de caso, fundamentado na pesquisa etnográfica sobretudo, pela necessidade de identificar os atores em seu contexto sociocultural, além de conhecer e registrar as perspectivas próprias deles, sobre as questões pertinentes a pesquisa, em vez de filtrar as informações apenas a partir de modelos preestabelecidos em pesquisas existentes ou de pesquisas pautadas em comunidades similares.

Foi realizada uma pesquisa bibliográfica em textos fundamentais como Halbwachs (1990) que trata da memória coletiva e em Geertz (1989) no que se refere aos padrões culturais e transmissão da cultura. Para efetivar a análise neste estudo de caso, foi utilizada a análise de conteúdo de Bardin (1977) onde serão analisados os conjuntos dos diversos tipos de discursos e em diferentes linguagens: escrita, oral e gestual, e para auxiliar na análise interpretativa deste material, as teses de Ângelo Cardoso (2006) e Ângela Lühning (1990) serão a base teórica fundamental, por tratarem intimamente dos instrumentos, dos músicos, das marcações coreográficas e das cantigas.

Para estabelecer as particularidades do *Ilé* e sua atuação musical, a coleta de dados se deu através de conversas informais e da observação participante, desta forma, identificando e analisando a função dos instrumentos musicais utilizados no

momento do *Xirê* de *Iemanjá* e realizando a transcrição e a editoração das músicas executadas pelos *Alabês* dos *Ilés*, foi possível traçar um perfil musical no *Ilé Àsé Ìyá Ogunté*.

A pesquisa foi realizada no *Ilé Àsé Ìyá Ogunté* que se encontra “assentada” nos *Orixás Iemanjá, Ogun e Oyá*, liderada e administrada pela *Iyalorixá Ejité* (Mãe Rita). A casa localiza-se no Conjunto Júlia Seffer, Rua 09, casa 26, no bairro das Águas Lindas, Ananindeua-PA, possui entre cem a duzentos “clientes”, ou melhor dizendo, simpatizantes e/ou iniciados em outras casas ou que professam diferentes religiões de origem Africana.

3. O XIRÊ

Toda a fé do candomblé fundamenta-se na ancestralidade e no contato com a mesma, encontra-se no processo de reconstrução de um passado vivido por um grupo (HALBWACHS. 1990, p. 71) e neste contexto, o *Xirê*, é o evento dentro do Candomblé Ketu que permite a presença desta ancestralidade, é o momento de resgate da memória onde o passado encontra-se com o presente. (HALBWACHS. 1990, p. 72).

Segundo Prandi (2000) todo *Ilé* de Candomblé, é um *compound*, onde ocorre o culto de diversos *Orixás* que têm seu pertencimento ao pai e à mãe daquele *Ilé*, e esses *Orixás* determinam a estrutura física do lugar que deverá ter um espaço individual para o seu culto.

Suas cores devem ser lembradas, os símbolos do *Ilé* são a fusão de seus diferentes símbolos, com os quais são realizadas festas em honra dos seus *Orixás*. O *Ilé Àsé Ìyá Ogunté* está “assentado” sobre o *axé* de três *Orixás: Iemanjá, Ogum e Oyá*.

No *Ilé Àsé Ìyá Ogunté*, existem sete grandes festas durante o ano, e sempre após uma grande obrigação, como a saída de uma *iaô* ou a comemoração de uma obrigação por anos no Candomblé. No entanto, é comum que essas obrigações sejam realizadas durante o período de uma das festas do calendário do *Ilé*. As festas também seguem o modelo *compound*, pois agrupam diversos *Orixás*, este agrupamento resulta de diversos motivos, dentre eles o fator financeiro, o que nos remete a Prandi (1991), segundo o qual sem dinheiro não há *axé*.

Opipari (2009), em seu livro sobre os Candomblés de São Paulo, aponta o enorme número de *iaôs* no Candomblé motivado pela impossibilidade dos filhos se ausentarem de suas atividades, pois uma obrigação demora cerca de vinte e um dias, e esses afro religiosos devem ficar “confinados” no *Ilé*, com uma série de restrições em relação ao comportamento, à alimentação, à vestimenta, entre outros.

Lühning (1990) informa que, no início do século XX, era mais fácil realizar as obrigações, destacando que o Candomblé vem sofrendo modificações devido ao modo de vida de seus seguidores. Acrescenta que no início do movimento, a maioria dos afros religiosos era autônoma, no caso específico da Bahia, eram vendedoras de acarajé, lavadeiras, contudo, hoje, com o fortalecimento da religião, a maioria dos seus seguidores tem comprometimento com o trabalho de cunho não religioso.

No *Ilé Àsé Ìyá Ogunté* o evento ocorre no salão principal do terreiro onde localizam-se os elementos sagrados relacionados aos *Orixás Iemanjá, Ogum e Oxum*. Nas laterais do terreiro localizam-se os quartos de alguns *Orixás*, e no centro do terreiro encontra-se assentado o “axé do terreiro” que configura-se no símbolo do *Orixá* protetor da casa, a cisterna que é uma espécie de reservatório de água enterrado no meio do terreiro e a “cumeeira sagrada” que trata-se da parte mais elevada do telhado de um terreiro, na interseção das duas águas-mestras onde, em seu entorno, ocorrem todas as danças do ritual. No fundo do grande salão localizam-se os instrumentos sagrados que serão utilizados durante todos os *Xirês*.

Outra principal característica do *Xirê*, é o fato de ser um evento aberto ao público, sendo possível qualquer pessoa participar da festa. Se for “filho se santo” e não “rodante”, pode sentar-se nas cadeiras das autoridades, bem como, pode participar da dança no círculo central, se for apenas um “cliente” ou um curioso, deve ficar em um espaço reservado para a plateia.

Trata-se do momento máximo da preservação do padrão cultural. Geertz (1989) conceitua como modelo cultural,

(...) o termo “modelo” tem dois sentidos, um sentido “de” e um sentido “para” e, embora estes sejam dois aspectos de um mesmo conceito básico, vale a pena diferenciá-los para propósitos analíticos. No primeiro caso, o que se enfatiza é a manipulação das estruturas simbólicas de forma a colocá-las, mais ou menos próximas, num paralelo como sistema não simbólico pré-estabelecido (...). No segundo caso, o que se enfatiza é a manipulação dos sistemas não simbólicos, em termos das relações expressas no simbólico (...) os padrões culturais têm um aspecto duplo, intrínseco, eles dão significado, isto é, uma forma conceptual objetiva, à realidade social e psicológica, modelando e em conformidade a ela e ao mesmo tempo modelando-a a eles mesmos (GEERTZ, 1989, p. 70).


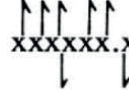
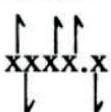
A partir da consideração de Geertz, acerca dos padrões culturais, podemos afirmar que para o povo de santo e, para os frequentadores ocasionais do *Xirê*, as festas de Candomblé modelam o próprio candomblé, assim como este é modelado pelas festas. Esses eventos sempre seguem uma padronização, em que ocorre uma homenagem a cada um dos *Orixás* masculinos no primeiro momento, ocorre também a invocação ao *Orixá* homenageado, seguido de um pequeno intervalo. No segundo momento, ocorre a continuação do *Xirê* com homenagens aos *Orixás* femininos, seguido pelo *Rum* do *Orixá* homenageado, finalizando com o canto ao *Orixá Oxalá*.

O fato da música ser considerada uma forma de oração para os candomblecistas, não existe nenhum momento do Xirê sem música, ela está sempre presente, sendo conduzida pelo Alabê. No caso do *Ilé Àsé Ìyá Ogunté*, geralmente o encarregado desta função é o *Babalorixá Ágaro Nilé* (Pai Walmir), que é acompanhado pelos *ogãs* do *Ilé*. As músicas são cantadas e dançadas pelos filhos da casa, que respondem a cantiga entoada.

3.1 As marcações rítmicas

Existem quatro marcações rítmicas básicas para acompanhar as cantigas de *Xirê* (LÜHNING. 1990, p. 120), estes toques, bem como sua forma de execução, narrarão através de seu ritmo, a personalidade do *orixá* (ver exemplo 1 logo abaixo).

Exemplo 1: Marcações Rítmicas presentes nos Xirês

A)	agogô	x.x.xx.xxx.x	B)	agogô	xxx.xx..
	atabaque			atabaque	
C)	agogô	x.xx..	D)	agogô	x.x.x.x.xx.x.xx.
	atabaque			lê	x...x.x.x...x.x.
				rumpi	x..xx.x.x..xx.x.

3.2 Instrumentos

Os instrumentos encontrados e utilizados no *Xirê* de *Iemanjá* são três atabaques de tamanhos diferenciados e um agogô:

→ *Rum*: s.m. O Maior dos atabaques usados no batuque paraense. Em geral, usam-se três: lé, rum e rumpi, como indica Bruno de Menezes no Volume Batuque, Belém, 1966, p. 41. (SALLES. 2007, p 292).

→ *Rumpi*: s.m. Tambor ou atabaque médio, entre o rum e o lé, usado nos batuques paraenses e também em outros cultos afro-brasileiros. Citado por Bruno de Menezes no livro de poemas Batuque, belém, ed. príncipe 1931. (SALLES. 2007, p. 292).

→ *Lé*: s.m. Atabaque pequeno. Usado nos rituais de macumba, ou no batuque de Belém. Bruno de Menezes, no poema *Toiá Verequête* diz que são tocados, no terreiro de Mãe Ambrosina, três tambores: lé, rum e rumpi. (SALLES. 2007, p. 177).

→ *Gã ou agogô*: s.m. Instrumento musical idiofone, de metal, usado no batuque. Compõe-se de duas campânulas de tamanhos diferentes, unidas por uma base de metal. Com outra haste de metal bate-se nas campânulas, que emitem dois sons distintos e variáveis de acordo com a confecção do instrumento. Também está presente nos ranchos e nas escolas de samba no carnaval de rua e é básico no afoxé. (Etim.: do ior. Agogô). (SALLES. 2007, p.18).

3.3 Instrumentistas

Os instrumentistas são uma grande preocupação dentro deste contexto pois, cabe a eles a condução de todo o ritual do *Xirê*. É comum o posto de *Alabê* ser delegado ao Babalorixá da casa. Esta é uma função restrita aos que não rodantes e aos homens do *Ilé*. Segundo Mãe Rita, a escassez de músicos deve-se ao fato de a educação musical ser pouco presente no ensino básico, tornando assim, o aprendizado dos toques e das cantigas muito mais difícil para o *Ogã*.

Como em uma família, todos que já são filhos de santo (iniciados) participam como instrutores dos que ainda são iniciantes na religião. Este aprendizado não possui uma sistematização positivista cartesiana, qualquer momento é de aprendizado, qualquer gesto, qualquer conversa. Depende muito mais da disponibilidade dos professores do que dos alunos. É neste contexto que são ensinados os toques e as cantigas, formas de tocar e as funções, gestos e ornamentações, histórias e mitologia, de forma holística.

3.4 Cantigas

As cantigas que são a música cantada que referenciam o mito a ser narrado, que será descrito minuciosamente através dos movimentos coreográficos da dança conjuntamente a dança, narrando um mito específico de cada *orixá*. A maioria das cantigas trata-se de narrativas mitológicas e possuem funções específicas em cada momento do *Xirê*. Na tabela 1 é possível perceber a função e o que representa cada cantiga entoada durante os *Xirês*.

CANTIGAS DE XIRÊ	FUNÇÃO E REPRESENTAÇÃO
Cantigas de fundamento	É a cantiga responsável pela comunicação com o metafísico, evocando os <i>orixás</i> em suas narrativas. É acompanhada de um toque de fundamento, tornando possível a manifestação do <i>orixá</i> . <i>Iyá Ejité</i> relatou que estas canções são sagradas e têm o poder de fazer o filho ou mãe de santo virar em seu <i>orixá</i> ao ouvi-la. “São particulares.”
Cantigas do primeiro rum	É a cantiga de fundamento do <i>orixá</i> homenageado na festa, ela é responsável pela “presença” deste na cerimônia; é nomeada de primeiro <i>rum</i> porque este atabaque determina o tipo de marcação que tornará possível a comunicação com o <i>orixá</i> . Durante o <i>rum</i> de fundamento o rodante vira no <i>orixá</i> , este por sua vez é recolhido para o <i>ronco</i> , onde é ornamentado com a indumentária do <i>orixá</i> .
Cantigas de saudação	Após o primeiro <i>rum</i> , os <i>orixás</i> já manifestados são recolhidos para serem ornamentados de acordo com sua narrativa simbólica, com suas cores e indumentária adequada, e ao retornarem ao terreiro são saudados por essas cantigas específicas que honram sua presença.

Cantiga do rum	Com o <i>orixá</i> já manifestado, sua cantiga de fundamento é novamente executada, assim como as demais cantigas que possam narrar, através da música e da dança, a história daquele <i>orixá</i> . Esse é o momento máximo do culto, é através desta narrativa musical e corporal que reatualiza o mito, se perpetua a memória do povo de santo, reiterando ensinamentos, aprendizados e sentimentos.
Cantiga de maló	Após o <i>orixá</i> dar o seu <i>rum</i> , é executada uma nova série de cantigas para a sua despedida. No <i>Ilé Àsé Ìyá Ogunté</i> neste momento também ocorre uma homenagem ao <i>orixá Oxalá</i> .

Tabela 1: Cantigas de Xirê – função e representação Fonte: PAIXÃO. 2016, p. 88

Em todos os *Xirês* ocorrem esse padrão de canções, no entanto, segundo as pesquisas de Lühning (1990), reafirmadas pelos relatos de *Ìyá Ejité*, existem cantigas que não ocorrem em todos os *Xirês*, só em momentos especiais, em ritos específicos e como funerais, entre outros singulares ao *Ilê*. Todas as cantigas deverão ser acompanhadas por marcações rítmicas denominadas pelos povos de santo de “toques”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que motivou esta pesquisa, foi a importância do momento do *Xirê* para os candomblecistas pois, é quando há um maior envolvimento de toda a comunidade do terreiro e de terreiros amigos, é quando há a comunicação com o mundo espiritual e por conseguinte com os *orixás*, e neste contexto a música, que constitui-se em elemento de fundamental importância, pois, configura-se como mecanismo facilitador desta comunicação.

Vimos que cada momento do *Xirê* é único e possui uma cantiga e uma marcação rítmica diferente. Cada *orixá* possui uma ritualística diferente e com diversos níveis de exigência. No caso do *orixá Iemanjá*, que foi escolhido para esta pesquisa, foi possível visualizar com mais clareza os caminhos que levam ao ápice da festa e por conseguinte ao *rum* de *Iemanjá*. Assim, esperamos dar continuidade a esta pesquisa, já que esta metodologia se mostra viável e aplicável em relação as categorias de análise aqui selecionadas.

REFERÊNCIAS

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa, Portugal: Edições 70, LDA, 1977.

CARDOSO, Ângelo. **A Linguagem dos Tambores**. Tese Doutorado. UFBA, 2006.

CHADA, Sônia. **O canto dos caboclos nos Candomblés**. II Jornada de Pós-graduação. FIBRA, 2012.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: ZTC, 1989.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. SP: Revista dos Tribunais LTDA., 1990.

LÜHNING, Ângela. **A música no candomblé nagô-ketu**: Estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia. Hanburgo, 1990. Verlag der Musikalienhandlung, Karl Dieter Wagner.

OPIPARI, Carmen. **O Candomblé**: Imagens em movimento. SP: Edusp, 2010.

PAIXÃO, Natália. **Ilé Àsé Ìyá Ogunté**: a música e o sagrado no candomblé ketu. Dissertação de Mestrado. UNAMA, 2016.

PRANDI, Reginaldo. **De africano a afro religioso**: de etnia, identidade e religião. Revista USP. São Paulo, N° 46, p.52-65, jun/ago/2000.

_____. **Os candomblés de São Paulo**: a velha magia na metrópole nova. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1991.

SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. Belém: SECULT/SEDUC/AMU-PA, 2007, 2ª ed.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda**: Caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2005.

BANDA DE MÚSICA E IDENTIDADE CULTURAL

Data de submissão: 26/06/2020

Data de aceite: 24/08/2020

Fernando Vieira da Cruz

Universidade Estadual de Campinas – Instituto de
Artes
Campinas - SP
<https://orcid.org/0000-0002-6985-1095>
<http://lattes.cnpq.br/0139390653237177>
fvccruz@hotmail.com

RESUMO: O presente texto traz uma discussão sobre a contínua e histórica reconstrução de identidade das bandas de música brasileiras. As reflexões apresentadas são desdobramentos de pesquisa de mestrado realizada nos anos de 2017 - 2018 e corrente pesquisa de doutorado no ano de 2020. Os episódios das observações empíricas foram postos em diálogos com relatos da bibliografia de banda de diferentes regiões do Brasil e de diferentes períodos da história. São apresentadas e discutidas as características dinâmicas e ao mesmo tempo constantes da histórica reconstrução identitária das bandas frente as transformações sociais vivenciadas por elas. Sua atuação diversificada, intensa interação com diferentes grupos sociais e reposicionamento diante das novas demandas sociais são os pontos característicos de maior destaque.

PALAVRAS-CHAVE: Banda de Música. Identidade Cultural. Transformações Sociais.

BAND OF MUSIC AND CULTURAL IDENTITY

ABSTRACT: This text discusses the continuous and historical reconstruction of the identity of Brazilian bands of music. The reflections of the empirical analyzes were posted in dialogues with reports from the bibliography of bands from different regions of Brazil and from different periods of history. They are included and discussed as dynamic characteristics and, at the same time, constant in the historical reconstruction of the identity of the front bands as social transformations experienced by them. Its diverse performance, intense interaction with different social groups and repositioning in the face of new social demands are the most important characteristic points.

KEYWORDS: Band of Music. Cultural Identity. Social Transformation.

1. INTRODUÇÃO

As bandas de música têm participação histórica e ativa no cotidiano da sociedade brasileira. Sua identificação e senso de pertencimento com as comunidades interioranas

vêm sendo construídas ao longo da história a partir de sua atuação em festas religiosas, desfiles cívicos, eventos esportivos, solenidades promovidas pelas autoridades políticas, festas populares e é claro nas tradicionais retretas em praças e coretos (DUPRAT, 2009; LANGE, 1998). Vale ainda citar as relações de representação identitária de poder e costumes atrelados às bandas militares (REILY, 2009) que também foram incorporados historicamente pelas bandas civis em suas atuações (BINDER, 2006). Uma profusão ainda maior entre as bandas e as comunidades fica evidente pelo envolvimento das corporações com o ensino de música. Este envolvimento vem conferindo às bandas brasileiras um papel de espaço de formação musical (BENEDITO, 2011; PEREIRA, 1999).

A relação entre o pertencimento social e a identificação comunitária das bandas com a sua manutenção e desenvolvimento musical foi tema da pesquisa de mestrado “A (Re)Construção da Banda de Música: Repertório e Ensino” (CRUZ, 2019), da qual este texto apresenta breve recorte. Além de discutir a relação dialética entre o pertencimento social e o desenvolvimento musical das bandas, pude averiguar uma série de condições nas quais as bandas de música vêm atuando que pareceram impulsionar seu papel enquanto espaço de ensino de música. Essas potencialidades foram observadas tanto nas “*relações externas*” ocorridas entre a banda e diferentes grupos sociais quanto nas “*relações internas*” entre os componentes da banda no espaço de convivência, ensaios e aulas. Apesar de já estar discutindo os desdobramentos destas potencialidades enquanto possibilidades pedagógicas em aulas e ensaios (em corrente pesquisa de doutorado), considero de grande relevância a constante retomada das discussões das bases destas potencialidades que vêm impulsionando o movimento de bandas brasileiro. Para os temas educacionais sugiro as leituras (CRUZ, 2012; CRUZ; CRUZ, 2018; CRUZ; JUSTO, 2012).

Neste texto, me proponho a uma exposição e breve discussão desta dinâmica de resistência, manutenção e desenvolvimento musical da banda, enquanto manifestação cultural, ligados às condições históricas de atuação destes grupos. Condições estas ligadas diretamente às relações estabelecidas com diferentes grupos sociais em diferentes momentos. Os episódios a serem discutidos serão selecionados tanto do trabalho de campo da pesquisa realizada quanto de relatos da bibliografia consultada. Pretendo com isto, demonstrar a constância de algumas características das condições de atuação das bandas de música brasileiras enquanto determinante de uma frequente reconstrução identitária dos grupos. Tais constâncias se mostraram vivas em períodos de maior e menor intensidade de atuação do movimento de bandas que também se vinculam a esta dinâmica de constantes mudanças como determinantes da reorganização identitária dos grupos.

2 . A BANDA EM TODOS OS LUGARES

A discussão que segue passará pelos salões de festas, igrejas, palácios, fazendas, quartéis militares, ruas, praças, coretos e outros diferentes espaços nos quais as bandas de música construíram sua identificação com a sociedade brasileira.

Em 1808 chega em solo brasileiro a Banda da Armada Real Portuguesa junto da comitiva real de D. João VI, que regressou a Portugal em 1821 (MARINHA PORTUGUESA, 2017). As discussões da relevância deste período para o movimento de bandas brasileiras começam na própria solenidade de recepção de D. João VI no Brasil. O episódio da chegada da comitiva se deu com música certamente, em ambiente aberto de livre convivência da população, e, à beira do porto onde os navios atracavam. Não há consenso entre os registros históricos de ter havido ou não uma banda de música brasileira tocando e recepcionando a comitiva de D. João VI. Segundo Tinhorão (2005) é possível afirmar que não havia uma banda brasileira nesta solenidade por não haver citação às bandas nos registros do colunista Luís Gonçalves dos Santos (conhecido como Padre Perereca). Os registros de (SANTOS, 1943 p. 21) citam “*sons dos tambores e dos instrumentos músicos*”. Considerando as afirmações de (BINDER, 2006) que o termo banda de música passa a ser usado com maior frequência após 1820, é possível que uma banda de música estivesse presente na ocasião por referência destes outros termos citados na crônica do Padre Perereca como defende o próprio Fernando Binder (2006). Por certo, esta indefinição sobre o episódio da chegada da corte portuguesa no Brasil não diminui os avanços que o movimento de bandas brasileiro passaria a experimentar a partir do mesmo. A própria existência da discussão sobre este episódio evidencia a relevância histórica e cultural da participação das bandas de músicas nas atividades coletivas das cidades brasileiras de modo intenso. É esta participação que seguimos discutindo enquanto dinâmica característica da contínua reconstrução identitária das bandas com a sociedade.

Este momento evidencia, na verdade, dois pontos relevantes da identificação histórica dos grupos. Ele é um impulso na organização instrumental dos grupos e popularização do movimento. Com relação à formação instrumental é partir deste período que se observa o início de uma formação mais organizada das bandas, sobretudo das bandas militares. Desta data Pereira (1999) cita os chamados “terços” ou “ternos” que eram formações musicais que incluíam charamelas, pífanos (ou gaitas) e pancadaria, como se chamava o naipe dos instrumentos de percussão sendo eles “*bombo*” e caixa. Desde 1802 a formação musical militar contava com 12 integrantes entre tambores, pífanos e clarins (DUPRAT, 1985). Já em 1810 o grupo passa de 12 para 16 instrumentos de sopro. Neste início de século as formações militares sofreram várias alterações em sua formação, estas mudanças foram influenciadas pela legislação portuguesa, que acabava por vigorar também no Brasil. Segundo Pereira (1999) uma portaria de 16/12/1815 regulamenta a banda de música em cada

regimento com: mestre, duas trompas, duas clarinetas, um clarim, um fagote, um trombão ou serpentão, um bombo, uma caixa de rufo além de quatro aprendizes, podendo o grupo chegar a um máximo de 16 componentes.

Com a crescente organização de bandas nos Regimentos de Infantaria, Regimentos de Primeira Linha, bandas de música da Guarda Nacional e tantas outras organizações militares (além das organizações não militares) ficou aparente a falta de músicos instrumentistas para compor os grupos. Isto levou a uma prática que se tornaria comum durante aquele período em que instrumentistas civis passaram a integrar as bandas militares como músicos contratados. A posição de músico viria a ser vista com certo privilégio dentro das organizações militares, pois aos músicos se dispensava os serviços militares e desculpava inclusive infrações graves (TINHORÃO, 2005). Além disso, os regimentos recebiam pessoas comuns do povo (sem treinamento militar) para o serviço da música. As bandas da Guarda Nacional que surgiram após 1831 foram as primeiras corporações militares a incluir música clássica e popular em seu repertório, para além das marchas e dobrados que já lhes eram comuns. Esta ação passou a ampliar a possibilidade de entretenimento nas solenidades cívicas e festas religiosas diversas até então animadas exclusivamente pelas “*bandas de negros brasileiros*” segundo Tinhorão (2005).

Para além das interações entre as bandas militares e a população civil, havia atividade musical intensa de bandas em tantos outros grupos sociais e situações coletivas. As já citadas bandas formadas por pessoas escravizadas conferiam, às fazendas nas quais eram organizadas, um grau de superioridade. Segundo Duprat (2009) as cidades pequenas e fazendas inclusive já rivalizavam pela qualidade de suas bandas. Estes músicos atuavam tanto nas fazendas quanto em espetáculos dramáticos em teatros. Porém, era nas festas populares das fazendas que essas bandas tinham atuação mais intensa do ponto de vista do pertencimento identitário com seus integrantes. Um exemplo era a festa para a Nossa Senhora do Rosário, padroeira dos negros. Festas estas promovidas, organizadas e custeadas pelos próprios escravizados das fazendas, porém, frequentadas por pessoas de diferentes grupos sociais.

Nestes exemplos vemos claramente o intercâmbio entre cultura popular e prática religiosa envolvendo pessoas de diferentes matrizes sociais. Mas, estas bandas não tinham suas atividades restritas as festas populares religiosas e espetáculos dramáticos dos teatros reservados á elite.

Nas estadas dos novos imperadores na fazenda, a banda apresentava-se a eles todos os dias, e os músicos eram constantemente convocados para tocar em São Cristóvão, em solenidades e recepções. Quando solicitado, e depois de receber a devida autorização do administrador da fazenda, o grupo percorria todos os cantos da província, tocando em solenidades, festas, bailes. Em 1856, participou dos festejos do Divino Espírito Santo, em Itaguaí, tocando por dez dias. Esteve em Valença, Campo Grande, Marapicu, Realengo, São Pedro e São Paulo, Maxambomba e outras localidades (SCHWARCZ, 1999 p. 348).

O trecho acima refere-se a Banda de Música da Imperial Fazenda (fazenda de Santa Cruz) fundada originalmente em 1818 e reorganizada após 1831. Assim as bandas de música cumpriram papel de grande versatilidade de atuação desde o final do século XVIII e todo o século XIX. A este período é apontado o período de maior fomento das atividades das bandas que foram se espalhando em território brasileiro como “*veículo de comunicação sonora dominante*” (DUPRAT, 2009). As bandas civis de modo geral também tiveram as praças como principais palcos desta construção identitária histórica, incluindo, é claro, os coretos nelas construídos, geralmente, em frente à igreja católica matriz.

Existe larga literatura acerca desta relação entre as praças e coretos com a banda de música. Conseqüentemente este espaço também é palco da interação da banda com a igreja católica e suas festas que tem suas matrizes construídas nas praças centrais da maioria das cidades brasileiras. Adicionalmente à relação de manutenção financeira, oferta de espaço para aulas e ensaios, contratação de mestre de banda e, até de encomenda de formação de grupo especialmente para suprir alguma demanda de festividade religiosa como foi o caso estudado em recente pesquisa de mestrado na cidade de Itu/SP (CRUZ,2019). Esta interação religiosa está inclusive numa das citações mais antigas sobre a atividade de banda de música em território brasileiro. Uma crônica de Couto Magalhães foi citada por Vincenzo Cernicchiaro (1926) e transcrita por Pereira (1999).

O padre Manuel da Paiva (que deveria ser um homem de mente extraordinária, usando para o bem a arte musical) recebia em Santos a visita do padre Nunes (Nunes), vindo de São Paulo. Depois do jantar o padre Nunes, maravilhado, escuta uma serenata na vizinhança do convento. Eram os trovadores portugueses e indígenas que mesclavam os próprios cantos com o dos indígenas (sic), com boa e civil harmonia.” “A orquestra já organizada pelo Padre Paiva era um atrativo para os jovens bárbaros, que tinham revelado rara aptidão para a música. São brasis (sic)os vossos músicos? Alguns, porém esperamos ter em breve uma banda completa dos nacionais (CERNICCHIARO, 1996 *apud* PEREIRA, 1999 p. 18).

O episódio ocorreu por volta do ano de 1550, vale destacar o intercâmbio dos termos “orquestra” e “banda” para determinar o mesmo grupo na conversa. Segundo Pereira (1999) este intercâmbio ocorria algumas vezes nos documentos da época que faziam referências a práticas musicais que envolviam instrumentos de sopro e percussão. O documento não dá clareza de onde, exatamente, vinha o som da “vizinhança”, mas, apresenta o termo banda e a relação de formação do grupo pela igreja católica. Pereira (1999) acrescenta ainda que o padre Leonardo Nunes (visitante no referido episódio) havia ensinado música aos “meninos órfãos e aborígenes” antes de 1550 em uma espécie de seminário criado por ele em São Vicente.

Para adiante deste episódio longínquo e isolado a atuação das bandas nas praças e festas religiosas tornou-se intensa. A construção da identidade da banda

frente à comunidade tem em suas retretas realizadas nas praças um momento único de significações como discute (PÁTEO, 1997).

Entretanto nada mais atrativo para o jardim público do que as bandas de música. Os dias em que se apresentavam a “concorrência fervilhava”, como dizia-se na época. Elas eram ao mesmo tempo pretexto e contexto para se ir ao jardim. Mais do que incentivo, era visto como o seu próprio termômetro de frequência. “...” Em dias em que elas excepcionalmente não se apresentavam, associava-se a falta de público a falta de música (PÁTEO, 1997 p. 153).

Neste trecho a autora está se referindo ao ano de 1880 na cidade de Campinas interior do estado de São Paulo. De modo mais específico quanto aos coretos, era comum que fossem construídos especificamente nas épocas das festas católicas nas quais as bandas deveriam tocar, muitas vezes ficando esta construção ainda a cargo do próprio mestre da banda (LANGE, 1968 p. 16). Tais informações foram averiguadas pelo pesquisador Francisco Curt Lange que teve acesso a diversos documentos financeiros de igrejas católicas do interior do estado de Minas Gerais nos quais verificou o registro de recibos que indicavam os pagamentos pelas realizações das festas e construções dos coretos.

Por fim desta sessão, o marco histórico da vinda da corte portuguesa em 1808, apesar de não representar um momento inicial, põe em relevo importantes rumos organizacionais quanto a formação instrumental, além disso, mostra a banda mediando a interação entre a sociedade civil e os regimentos militares. As discussões dos “capítulos” seguintes da atuação das bandas de música parecem se voltar com certa ênfase para sua recolocação frente as novas tecnologias, sobretudo, aquelas ligadas à comunicação. Discussões acerca da manutenção das tradições e da renovação da dinâmica de atuação dos grupos parecem ganhar espaço no início do século XX. Do mesmo período parece haver um certo direcionamento (não generalizado) das discussões a atuação do movimento de bandas em resistência quanto à continuidade de suas atividades. Estes são os temas dos quais seguiremos discutindo na busca de melhor iluminar a dinâmica de constante construção identitária dos grupos frente à sociedade.

3 . TRADIÇÃO E INOVAÇÃO: A BANDA SE RECONSTRUINDO

Dizer que o início do século XX tenha sido um marco de novas perspectivas humanas e transformações sociais pode parecer redundância. Porém, este é um bom ponto de partida para discutirmos o que segue na construção de identidade nas bandas brasileiras. As discussões seguem, sobretudo, acerca da interação da banda com as novas tecnologias. Porém, para entender as relações deste momento histórico enquanto dinâmica de reconstrução identitária do grupo lançarei mão de exemplos de períodos anteriores e posteriores a ele. Antes, porém, cabe ainda um interlúdio do contexto das décadas que se seguiram século XX adentro.

Após o impulso na história das bandas de música do Brasil ocorrido no século XIX, outros movimentos e bandas surgem no estado de Minas Gerais e São Paulo, e seguem em pleno desenvolvimento até o século XX. Segundo Pereira (1999) no estado de São Paulo destacam-se as cidades de São Paulo, Campinas, Sorocaba, Pindamonhangaba e Itu, locais em que também se registra o nome de muitos mestres de bandas e compositores brasileiros que se dedicam a compor para banda de música. Só em Campinas entre 1840 e 1900 o autor catalogou a existência de cerca de trinta e três bandas de música. Segundo os registros da FUNARTE, apresentados por ele, os registros de bandas de música no Brasil passaram de 742 em 1975 para 1302 bandas em 1999, o que indica o movimento de bandas crescente até o final do século XX. Em contrapartida, da mesma época já havia bibliografias com indicadores das dificuldades da manutenção do movimento de bandas brasileiras como, por exemplo Lima (2000). Este autor dedica sua pesquisa aos desafios vivenciados pelas bandas de música com relação à manutenção de suas atividades. Os temas que aparecem em relevo são as dificuldades financeiras e a consequente atuação polivalente do mestre de banda. Pessoalmente, tenho visto e vivenciado situações similares as apresentadas por Lima (2000). Corporações musicais com sérias dificuldades financeiras para se manterem não são casos isolados ou de exceções. No ano de 2016 tive a experiência de ver o fim das atividades de três bandas de músicas com as quais eu mantinha vínculo de atividades pedagógicas. Da mesma época houve ainda um caso de maior notoriedade dada pela divulgação nos meios de comunicação em massa, jornais impressos e telejornais, ocorrido no início do ano de 2017, foram descontinuadas as atividades da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, grupo que se dedicou à execução do repertório de música erudita durante 27 anos e era mantido pelo Governo do Estado de São Paulo. Os motivos apresentados para a finalização das atividades também foram relacionados à manutenção financeira.

Os exemplos antagônicos dados nos servirão de ponto inicial da apresentação desta discussão frente aos motivos que levam a discussão sobre o enfraquecimento ou não do movimento de bandas. Alguns exemplos mostrarão estas movimentações (sobretudo a de declínio) ainda relacionadas ao surgimento de novas demandas na sociedade. Mais especificamente, relacionadas a novas opções de vivências musicais que outrora pareciam ser de privilégio das bandas de música.

Duprat (2009) parece prenciar estas relações quando aponta que a banda foi o principal veículo de comunicação sonora que antecedeu a chegada do disco (1888), do rádio (1923) e da televisão (1951) no Brasil. Frente as estas, então, novas tecnologias é fato que Banda passaria a interagir com elas em diferentes tensões. Seguimos com um exemplo da cidade de Teresina/PI que trata do ano de 1951.

Com a instalação das amplificadoras nas mediações da Praça Pedro II, a presença dos alto-falantes provocou certa modificação na regularidade das retretas da Banda da Polícia na praça, visto que devido à concorrência sonora entre o som emitido pelas amplificadoras e aquele produzido pelos instrumentos da Banda, esta perdia a sua intensidade, não podendo mais ser ouvida como antes. Assim, as retretas, que aconteciam às quintas e aos domingos, foram perdendo sua regularidade... (LIMA, 2011 p. 12).

Durante os anos de 2013 e 2015 experimentei uma situação similar quando lecionei em uma banda de uma cidade do interior do estado de São Paulo. As aulas ocorriam num prédio da praça central da cidade, a praça possuía uma rádio comunitária com alto-falantes espalhados em sua volta. Não distante, durante as aulas era necessário lidar com os sons da rádio que entravam em sala de aula sem pedir licença. Além do repertório da banda que estava sendo estudado convivíamos com as músicas tocadas na rádio, propagandas comerciais, avisos de utilidade pública promovidos pela prefeitura e etc. Curiosamente, havia auto falantes mesmo em volta do próprio coreto de uma segunda praça há aproximadamente 300 metros daquela primeira, os coretos eram os palcos historicamente dedicados às bandas de música das cidades interioranas, agora tomados pelos alto-falantes da rádio comunitária.

Nos exemplos acima, fica clara uma relação de tensão no principal espaço de atuação das bandas frente às tecnologias e uma nova opção da vivência musical para a sociedade. Se por um lado as bandas eram os principais veículos de comunicação sonora até o fim do século XIX com diz Duprat (2009), as rádios instaladas nas praças durante o século XX pareciam cumprir nova demanda, que além de tocar música podiam informar, apresentar propagandas comerciais, avisos de utilidade pública e etc.

Fazendo referência ao cinema e industrialização Lange (1998) narra outras mudanças no dia a dia da banda de música no interior do estado de Minas Gerais também na década de 1950.

A aparição do cinema provocou a primeira ferida no tradicional ensaio aos sábados, o prelúdio da performance no domingo. Alguns dos jovens membros estavam desaparecidos porque eles estavam indo com sua namorada para ver um filme. Com a crescente industrialização de várias regiões, até então predominantemente agrárias, muitos membros da banda se ausentavam durante o dia para trabalharem numa fábrica distante e só voltavam cansados à noite. Alguns deixavam de frequentar a banda durante toda a semana. (LANGE, 1998. p. 06).

Este episódio chama a atenção para uma mudança que vai além dos horários de retretas e apresentações gerais das bandas, e atingem o cotidiano de aulas e ensaios dos grupos. Ou seja, não mais frente ao seu público apenas, mas as mudanças passaram a ocorrer nas relações internas de funcionamento da banda. Ainda outra experiência pessoal vivida entre os anos de 2011 e 2012 em outra cidade do interior do estado de São Paulo se aproxima deste exemplo. Neste caso eu lecionava em um

prédio dedicado as aulas da banda de música que ficava em frente à igreja católica matriz na praça central da cidade. Havia uma corneta instalada no alto da igreja que era utilizada para avisos de utilidade pública. O aviso mais comum que ocorria era o anúncio dos falecidos e dos procedimentos de velório e sepultamento. Assim, antes de anunciar as informações tocava um trecho da música “Ave Maria” ao som de violino e em seguida a narrativa das informações. Estes avisos ocorriam durante o dia todo a cada 30 minutos aproximadamente, interrompendo as aulas e ensaios.

Em contraponto aos exemplos dados acima trarei outros relatos de interação da banda com as tecnologias para dar outra perspectiva destas tensões na caracterização de sua identificação com a sociedade. Partiremos do início das interações da banda com as primeiras gravações mecânicas em território brasileiro.

...a disseminação da música européia aconteceu, também, por força de um outro agente local importantíssimo – as bandas de música –, que desempenharam um papel relevante como “divulgadoras dos primeiros gêneros populares tipicamente nacionais — ou nacionalizados”...(SOUZA, 2009 p. 44) “...” Embora os grupos instrumentais tenham tido participação efetiva no processo inicial das gravações em disco no Brasil, coube às bandas de música uma posição de destaque, tanto pela quantidade quanto pela variedade de gêneros musicais gravados. Entre eles, a valsa, a polca e o dobrado foram, sem dúvida, os principais (SOUZA, 2009 p. 46).

O autor David Pereira de Souza apresenta em sua tese de doutorado um estudo sobre o período de gravações mecânicas no Brasil (1902-1927). A partir da leitura deste trabalho percebe-se a aproximação da identificação das bandas de música com a valsa e a polca a partir das demandas de mercado neste período de surgimento das gravações. O trabalho também discute as gravações de dobrados, porém, ao propósito empenhado aqui é de se considerar que o dobrado já tenha uma relação histórica de pertencimento com a banda que é anterior a este período, o que não invalida a ampliação da profusão deste pertencimento. O que se coloca em relevo é a percepção já apontada por Duprat (2009) da incorporação da música de apelo popular como reconhecidamente música de banda. Através da leitura de Souza (2009) essa construção identitária parece fortemente persuadida pelas demandas mercadológicas das gravações deste mesmo período. Ou seja, ainda em primórdios do surgimento das novas tecnologias de comunicação já se percebe uma interação colaborativa delas com o movimento de bandas. Interação esta, inclusive, de forte proximidade à dinâmica de reconstrução identitária das bandas frente a sociedade. Esta interação colaborativa não foi exclusiva daquele período, como pude averiguar também em trabalho de campo.

“...a manifestação do público era ainda mais intensa quando a banda tocava as músicas “Tema da vitória” de Eduardo Souto, e “Get Lucky” da dupla francesa de música eletrônica, Daft Punk. Nestes momentos de manifestação do público os componentes da banda também demonstravam clara animação, ao perceber a manifestação do público como uma forma de “aprovação”, por vezes o maestro da banda decidia tocar a mesma música novamente...” (CRUZ, 2019 p. 73 e 74).

O episódio acima é um relato do trabalho de campo de pesquisa de mestrado durante o desfile de 7 de setembro de 2017 na cidade de Itu interior de São Paulo. Trago uma discussão intensa a partir do reconhecimento que o público tem do repertório que estava sendo tocado pela banda durante o desfile. No caso do “tema da vitória” uma clara interação da banda com a televisão a partir da incorporação desta música ao repertório. Haja vista a veiculação em massa da música em redes de televisão nas décadas de 1980 e 1990 em cobertura de um evento automobilístico. A música era tocada sempre que o piloto Ayrton Senna terminava vencedor de uma das provas. Já a música “Get Lucky” chega ao repertório da banda observada em trabalho de campo perpassando diversas interações da banda com a televisão e internet. Para uma averiguação deste processo de incorporação de repertório sugiro a leitura do trabalho citado (CRUZ, 2019).

Em suma, para a discussão aqui presente evidencio que a incorporação do repertório da música de conhecimento popular se deu pela interação com os meios de comunicação mais modernos (TV e Internet nestes casos). Em comparação aos exemplos anteriores a interação da banda com as novas tecnologias se deu, aqui, de modo mais colaborativo. Nos momentos anteriores, a própria banda figurou como principal meio de comunicação sonora desde o final do século XVIII até meados do século XIX. Nesta época os grupos interagem com a comunidade a partir da incorporação e execução do repertório da música de conhecimento popular que mais tarde viria a ser reconhecido como música de banda. Era o caso da polca, maxixe, do choro etc. (DUPRAT, 2009). Evidentemente, a banda deixa de figurar como principal meio de comunicação sonora nas comunidades e através de interações de diferentes tensões, tem também uma relação de readaptação do seu posicionamento frente a sociedade. Ao invés de ser ela o principal meio de comunicação, cede e começa a dividir espaço incorporando repertórios advindos de outros meios de comunicação como a música tema de programas televisivos e a música eletrônica. Ou seja, sua identidade vai se reconstruindo conforme vai se adaptando as novas realidades sociais.

4 . CONSIDERAÇÕES FINAIS

O lapso temporal entre os casos discutidos reforça que é possível ver com clareza a existência de uma constante de reorganização social da qual a banda participa. Tal dinâmica de reorganização e reposicionamento das bandas desvela o processo histórico de construção identitária dos grupos. Dentre eles pudemos discutir, ainda que de modo rápido, as influências dos costumes militares, o intercâmbio das bandas militares com músicos civis, a aproximação e interação constante com as

festividades religiosas, as demandas do ócio e entretenimento popular, relações de poder e identificação local como, por exemplo, nos casos das antigas bandas das fazendas e cidades interioranas até os dias atuais, o envolvimento com o repertório de massa, a interação com as novas tecnologias e dinâmicas de organizações sociais de cada época, etc.

A respeito das novas organizações pelas demandas das novas tecnologias, considero que as bandas não estiveram e não estão aquém da necessidade de um reposicionamento. As mesmas novidades tecnológicas que passaram a dividir espaço com a banda diante da sociedade, tiveram seus momentos colaborativos. Não ficando estas interações reduzidas a uma disputa de espaço, mas, tiveram elas diferentes níveis de tensões. A esse respeito, consideraremos ainda o advento da internet, principalmente pela interação das bandas com esses meios durante o processo de incorporação de novos repertórios nos casos observados em trabalho de campo. Além do fato de que as bandas assumiram um novo papel nessas interações, deixando de representar o principal meio de comunicação sonora, como fora entre os séculos XVIII e XIX (DUPRAT, 2009) para interagir e incorporar repertório advindos de outros meios que aparecem com maior destaque em interações colaborativas.

Deste modo, o que fica claro é que a identidade das bandas de música enquanto manifestações culturais é dinâmica e mantém em contínua reconstrução. Estas dinâmicas têm desdobramentos ainda no desenvolvimento musical e nas propostas educacionais dedicadas as bandas de música. Estes desdobramentos têm sido espesso conteúdo das investigações e publicações em andamento.

REFERÊNCIAS

BENEDITO, Celso José Rodrigues. **O MESTRE DE FILARMÔNICA DA BAHIA: UM EDUCADOR MUSICAL**. 2011. Universidade Federal da Bahia, [S. l.], 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9101>.

BINDER, Fernando. **Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889**. 2006. Universidade Estadual Paulista, [S. l.], 2006.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostril giorni**. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CRUZ, Fernando Vieira Da. A AVALIAÇÃO EM MÚSICA E SUA INFLUÊNCIA NO PROCESSO DE APRENDIZAGEM MUSICAL. **Colloquium Humanarum**, Brasil, v. 9, n. especial, p. 177–1182, 2012. Disponível em: <http://www.unoeste.br/site/enepe/2012/suplementos/area/Humanarum/Linguistica, Letras e Artes/Artes/A AVALIAÇÃO EM MÚSICA E SUA INFLUÊNCIA NO PROCESSO DE APRENDIZAGEM MUSICAL.pdf>.

CRUZ, Fernando Vieira Da. **A (Re)Construção da Banda de Música: Repertório e Ensino**. 2019. Universidade Estadual de Campinas, [S. l.], 2019. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/333950/1/Cruz_FernandoVieiraDa_M.pdf

CRUZ, Fernando Vieira Da; CRUZ, Dayana Aparecida Marques de Oliveira. Reflexões da prática pedagógica voltada à criação musical. **Reflexão e Ação**, BR, v. 26, n. 2, p. 267–282, 2018. DOI: 10.17058/rea.v26i2.4852. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/4852/pdf>.

CRUZ, Fernando Vieira Da; JUSTO, Joana Sanches. O JAZZ E A EDUCAÇÃO MUSICAL DO SÉCULO XX. **Colloquium Humanarum**, BR, v. 9, n. 26, p. 1122–1128, 2012. Disponível em: <http://www.unoeste.br/site/enepe/2012/suplementos/area/Humanarum/Linguistica, Letras e Artes/Artes/O JAZZ E A EDUCAÇÃO MUSICAL DO SÉCULO XX.pdf>.

DUPRAT, Régis. **Garimpo Musical**. São Paulo/SP: Novas Metas, 1985.

DUPRAT, Régis. Uma pesquisa sobre a Música Popular Brasileira do século XIX. *In:* (Mary Angela Biason, Org.) ANAIS DO I SEMINÁRIO DE MÚSICA DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA: BANDAS DE MÚSICA NO BRASIL. 2009, Ouro Preto/MG. **Anais [...]**. Ouro Preto/MG: Museu da Inconfidência, 2009. p. 32–39.

LANGE, Francisco Curt. Pesquisas esporádicas de musicologia no Rio de Janeiro. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros - USP**, São Paul, n. 4, p. 99–142, 1968. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i4p99-142>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/45696>.

LANGE, Francisco Curt. Las bandas de música en el Brasil. **Revista musical chilena**, [S. l.], v. 51, n. 187, p. 27–36, 1998. DOI: 10.4067/s0716-27901997018700003. Disponível em: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13049>.

LIMA, Marcos Aurelio De. **A banda e seus desafios: levantamento e análise das táticas que a mantem em cena**. 2000. Universidade Estadual de Campinas, [S. l.], 2000.

LIMA, Niilsângela Cardoso. IMAGENS DE TERESINA (PI) DO SÉCULO XIX-XX: SENTIMENTOS, DESEJOS, TRAMAS URBANAS E PRÁTICAS JORNALÍSTICAS. *In:* ANAIS DO XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH 2011, São Paulo/SP. **Anais [...]**. São Paulo/SP p. 1–15.

PÁTEO, Maria Luisa de Freitas Duarte. **Bandas de Música e Cotidiano Urbano**. 1997. Universidade Estadual de Campinas, [S. l.], 1997.

PEREIRA, JOSÉ ANTONIO. **A BANDA DE MÚSICA: RETRATOS SONOROS BRASILEIROS**. 1999. Universidade Estadual Paulista, [S. l.], 1999.

PORTUGUESA, Marinha. **A Banda**. 2017. Disponível em: <http://banda.marinha.pt/pt/abanda/abanda/Paginas/default.aspx> 06/04/2017. Acesso em: 6 abr. 2017.

REILY, Suzel Ana. Bandas de sopro - um diálogo transcultural. *In:* ANAIS DO I SEMINÁRIO DE MÚSICA DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA: BANDAS DE MÚSICA NO BRASIL. 2009, Ouro Preto/MG. **Anais [...]**. Ouro Preto/MG: Museu da Inconfidência, 2009. p. 23–32.

SANTOS, Luís Gonçalves. **Memórias para servir à história do Reino do Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro/RJ: Zélio Valverde, 1943.

SCHWARCZ, Liliam Moritz. **As Barbas do imperador, D. Pedro II: um Monarca dos Trópicos**. 2. ed. São Paulo/SP: EDITORA SCHWARCZ, 1999.

SOUZA, DAVID PEREIRA DE. **AS GRAVAÇÕES HISTÓRICAS DA BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS DO RIO DE JANEIRO (1902-1927): VALSAS, POLCAS E DOBRADOS**. 2009. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, [S. l.], 2009.

TINHORÃO, José Ramos. **Os Sons Que Vêm da Rua**. São Paulo/SP: EDITORA 34, 2005.

SOBRE O ORGANIZADOR

Having marveled at the music of great film composers, **Javier Albornoz** began to study the clarinet and saxophone as well as experimenting with recording and MIDI technology at nine years of age. He found the enjoyment of creating music so fulfilling that it sparked the desire in him to pursue a career in the music field early on.

Javier has a bachelor's degree from Berklee College of Music and a Master's degree from the University of Miami and has worked in audio post-production for over a decade. He is also a proud member of The Alhambra Orchestra in Coral Gables, serving as assistant principal clarinetist and writing commissioned orchestral works premiered in 2015 and 2016.

In recent years, Javier has contributed dozens of works to a production music library, while also working with several Malaysian animation studios in the production of television pilots that have been featured at the Asian Animation Summit, MIPCOM, and other international conferences and markets.

Also versed in audio post-production and sound design, Javier has taught in the graduate music technology department at the University of Miami's Frost School of Music and works with students in the Animation and Game Development department and composition students at New World School of the Arts and Miami Dade College.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Absurdity 1, 2, 3, 4, 5, 15, 16, 17, 18
Alabê 150, 151, 155, 156
Algazarra Coral 62, 63, 67
Almeida Prado 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76
América Latina 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 104, 105, 106
Análise 20, 23, 32, 41, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 134, 145, 149, 150, 152, 157
Audiovisual composition 1, 6

B

Baixo-Contínuo 77, 83
Banda de Música 136, 159, 160, 161, 163, 165, 166, 167, 169, 170
Brasil 22, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 38, 44, 52, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 122, 124, 125, 130, 131, 134, 136, 137, 138, 144, 150, 159, 161, 165, 167, 169, 170
Brasil: anos 1970 29
Bruno Mantovani 46, 47, 49, 53

C

Camus 1, 3, 4, 15, 16, 17, 18, 19
Candomblé 144, 150, 151, 152, 153, 154, 158
Canto coral 62, 63, 64, 65, 67, 68
Catálogo de obras 20
Caxias 121, 122, 123, 124, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138
Chucu-Chucu 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120
Cumbia 108, 109, 110, 115, 117, 118, 119, 120

D

Digital oratorio 1, 2, 9, 13, 16, 18
Ditadura militar 1, 29, 31, 36, 43
Documentos musicais 121, 133, 134, 135

E

Eletroacústica mista para voz e eletrônica 20, 23
Erotização das relações de gênero 29, 31
Escuta 20, 22, 23, 25, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 163

F

Feminismo 30, 46, 50, 52, 125

Fernanda Aoki Navarro 46, 47, 49, 52

Folclor 108, 110

Francesco Geminiani 77, 79, 86, 89

G

Gosto 35, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 97

Gramani 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149

Guia de escuta 20, 23, 25

I

Identidade Cultural 159

Inclusão Social 62, 63, 64

Intermedia 1, 5, 6, 11, 12, 14, 18

J

Jazz 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 111, 133, 170

Jazz band 94, 95, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105

L

Liturgia 126, 150

M

Maranhão 121, 122, 123, 126, 128, 134, 135, 136, 137, 138

Mídias portáteis 54, 55, 56, 58, 59, 60

Mulheres e políticas do corpo 29

Música 1, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 60, 61, 62, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 148, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170

Música brasileira 20, 23, 24, 64, 68, 69, 102, 125, 126, 143, 161

Música brasileira contemporânea 20, 23, 24

Música colombiana 108

Música eletrovocal 20, 23, 26, 27, 28

Música popular 29, 30, 31, 32, 34, 37, 38, 40, 43, 44, 94, 95, 106, 108, 117, 118, 140, 141, 170

Música popular brasileira 29, 30, 32, 34, 40, 43, 106, 140, 170

Música pós-tonal 69, 70, 75

Musicologia Feminista 46

Musicologia histórica 121, 125, 136

O

Ostinato 71, 72, 73, 139, 143, 144, 145

R

Repertório da viola 87

Rítmica Aditiva 139, 141

S

Sarcasmo 46, 50, 52

Sisyphus 1, 15, 16, 17, 18

Smartphones 54, 55, 58, 59

Solidão 54, 58, 59

T

Tecnologia 1, 21, 23, 27, 44, 54, 58, 136

Teoria 30, 42, 69, 70, 71, 76, 125, 134, 141, 149

Time line 139, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148

Torture 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18

Transatlântico 94, 95, 98, 105

Transformações Sociais 159, 164

Tratadística 77

V

Viola 2, 12, 22, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 128

Voz como modelo 87



**EDITORIA
ARTEMIS
2020**