Música, Memória: tramas em trânsito



14 a 16 de Setembro de 2011 – Escola de Comunicação e Artes Universidade de São Paulo ISBN: 978-85-62959-19-6

APRESENTAÇÃO TEXTOS COMPLETOS RESUMOS E PROGRAMAÇÃO CRÉDITOS

O 7º Encontro Internacional de Música e Mídia, promovido pelo Centro de Estudos de Música e Mídia – MusiMid, realiza-se nos dias 14, 15 e 16 de setembro, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, com o apoio da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Nesta edição, o evento tem como núcleo de discussão a memória em suas relações com a música.

A introdução das mídias é o que distancia o século XX drasticamente de todos que o precederam, trazendo consigo consequências nas formas de recepção e de criação artística e uma maior complexidade nas linguagens. No caso da música, obras inteiras ultrapassaram o registro da partitura e a verbalização dos memorialistas. A fixação das obras nas mídias facilitou tanto o armazenamento como o descarte. Diante disso, como determinar o que deve permanecer e o que deve ser expurgado? Que métodos escolher para a preservação física? Como proceder para conservação?

No terceiro milênio as formas de utilização do tempo livre - atividades culturais e de entretenimento - geralmente incluem a linguagem musical, de algum modo que, por sua vez, se manifesta através de mediações tecnológicas. A música está presente na trilha sonora de cinema, nas séries televisivas, telenovelas, noticiários, spot, e jingles, videogames, canções no rádio (AM, FM, on-line). Trata-se de algo que se fixa na memória (o que é motivado por eventos singulares, pessoais ou coletivos), e que também depende dela (responsável pela extração individual de cruzamentos sociais).

A memória é formada por muitos componentes: físicos, neurobiológicos, psicológicos, emocionais, sociais... Ela carrega e reelabora muitas informações, percepções e sensibilidades. Em meio a tudo isso, a música ocupa um espaço vibrante, que pode ser apreciado de variadas maneiras. A memória individual muitas vezes ancora-se na experiência sonora... A memória cultural dá-se pela música, com a música... Ela imprime, também, na música, a marca do seu tempo. E algumas dessas músicas tornam-se memoráveis...

Música, Memória: tramas em trânsito



14 a 16 de Setembro de 2011 – Escola de Comunicação e Artes

Universidade de São Paulo ISBN: 978-85-62959-19-6

APRESENTAÇÃO

TEXTOS COMPLETOS

RESUMOS E PROGRAMAÇÃO

CRÉDITOS

PALESTRAS

MESAS REDONDAS SESSÕES TEMÁTICAS

Palestras

David Dunaway

Folk Music, Politics, and the Urge Sing Out

Juan Pablo González

Música e imagem em movimento: Motion Picture Moods e a memória do cinema mudo chileno

Mesas Redondas

Márcia Ramos

A música popular brasileira como personagem: considerações sobre o documentário musical e a memória associada

Olga Rodrigues de Moraes von Simson O

samba paulista e suas histórias: Textos, depoimentos orais, músicas e imagens na reconstrução da trajetória de uma manifestação da cultura popular paulista

Pedro Paulo Salles

Paisagem sonora, memória e história: um ensaio sobre sons familiares

Sessão MusiMid

Síntese dos projetos de pesquisa desenvolvidos no período 2010-2011

Música, Memória: tramas em trânsito

14 a 16 de Setembro de 2011 – Escola de Comunicação e Artes

Universidade de São Paulo ISBN: 978-85-62959-19-6

APRESENTAÇÃO TEXTOS COMPLETOS

RESUMOS E PROGRAMAÇÃO CRÉI

Centro de Estudos

em Música e Mídia

CRÉDITOS

PAI FSTRAS

MESAS REDONDAS SESSÕES TEMÁTICAS

Sessões Temáticas

Adriana Gomes Ribeiro, Pedro de Albuquerque Araujo - A educação musical como lugar de foriar memórias e esauecimentos

Antonio Herci Ferreira Jr. -Retórica, estética e persuasão -Aristóteles, Hume & Schoenberg: Crenca e convencimento do belo

Cintya Fernanda M. Soares - A memória da música: Do concreto ao abstrato midiático

Cláudia Azevedo, Raphael Freitas

- Preservação da noção de genealogia e de etos entre fãs de subgêneros de metal: Estudo do festival Metal Jam no Rio de Janeiro

Danielle Denny - O festival SWU: Entre a proposta socioambiental e a prática do eco-marketing Deivison M. C. de Campos - Da roda ao disco: a afetação da religião afro-gaúcha pela midiatização

Duana Castro Soares - A Música na Publicidade: dos pregões à indústria fonográfica

Eliana Monteiro da Silva, Amilcar Zani Netto - Compositores Latinoamericanos: A série brasileira de CDs que registrou 100 anos de música erudita para piano na América Latina

Eliza Bachega Casadei -Reconhecimento, traço e

memória nas músicas utilizadas em propagandas brasileiras

Guilherme CampianiMaximiano-Música em animação: o mickeymousing está morto? Jaqueline Esther Schiavoni -O papel da música na construção da identidade audiovisual

Joêzer de S. Mendonça -Arthur Azevedo e Catulo da Paixão: Dois perdidos numa música "suja"

Leopoldo de Macedo Barbosa

- Sentimentos do blues fortalezense: Compreensão da cena blues em Fortaleza 1988-1998

Liliana Harb Bollos - Johnny Alf e as novas perspectivas musicais para a música popular brasileira

Marcos Júlio Sergl -Paisagens Sonoras na cidade de Santos

Mónica Vermes - As mulheres como eixo de difusão musical no Rio de Janeiro da Belle Époque Reginaldo Gil Braga - Memória e patrimônio musical do choro de Porto Alegre Tensões e intenções entre tradição e modernidade

Rafael Duarte Oliveira Venancio

- Ennio Morricone, Spaghetti Western e o Velho Oeste: Música cinematográfica enquanto lembrança linguística de um passado violento

Sabrina Dinola - "Passados presentes": Documentários ressignificando trajetórias da música brasileira

Tati Lourenço da Costa - A música como memória na trajetória histórica da centenária Banda da Lapa de Florianópolis-SC

Thaíse Valentim Madeira -Bagad: entre resistência e transgressão

Música, Memória: tramas em trânsito



14 a 16 de Setembro de 2011 – Escola de Comunicação e Artes Universidade de São Paulo ISBN: 978-85-62959-19-6

APRESENTAÇÃO TEXTOS COMPLETOS RESUMOS E PROGRAMAÇÃO CRÉDITOS



Música, Memória: tramas em trânsito



14 a 16 de Setembro de 2011 – Escola de Comunicação e Artes Universidade de São Paulo ISBN: 978-85-62959-19-6

APRESENTAÇÃO TEXTOS COMPLETOS RESUMOS E PROGRAMAÇÃO CRÉDITOS

Promoção

Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid)

Apoio

FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo Bonini e Bonini Assessoria Pedagógica

Comissão organizadora

Heloísa de Araújo Duarte Valente (CMU-ECA-USP/UMC) Juliana Coli (Cons. Musical Dr. Carlos de Campos) Mônica Rebecca Ferrari Nunes (FAAP/Unifai) Ricardo Santhiago (FFLCH-USP) Márcia Ramos de Oliveira (LIS/UDESC)

Criação e editoração deste caderno

Duana Castro

Comitê Científico e de leitura

Christian Spencer (Universidade Complutense de Madri - Espanha)

Juliana Coli (Cons. Musical Dr. Carlos de Campos)

Juan Pablo González (Universidade Católica - Chile)

Marcos Júlio Sergl (UniSantos)

Mariana Cañardo (Escola de Altos Estudos Sociais Argentina / França)

Maria do Rosário Pestana (Universidade de Aveiro -Portugal)

Maria Mercedes Liska (CONICET/ IIGG - Argentina)

Marita Fornaro (Escola Universitária de Música – Uruguai)

Marta de Oliveira Fonterrada (MusiMid)

Mônica Rebecca Ferrari Nunes (FAAP/Unifai)

Rubén López-Cano (Escola Superior de Música da Catalúnia - Espanha)

Simone Luci Pereira (Fecap)

Valéria Barbosa de Magalhães (EACH-USP)

A educação musical como lugar de forjar memórias e esquecimentos

Adriana Gomes Ribeiro*

Pedro de Albuquerque Araujo**

RESUMO: Os discursos constituintes de projetos de educação musical podem estar impregnados de propostas de repertório e práticas musicais considerados ideais. Essas propostas pretendem forjar memórias e comportamentos. Esse foi o caso do programa de ação da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), a cargo de Villa-Lobos a partir de 1932, que previa uma seleção musical a serviço de um sentimento de brasilidade. Aqui, uma memória é erigida como ideal e se propõe o esquecimento de outras referências que não coincidiriam com as subjetividades almejadas.

Em agosto de 2011, por determinação da lei 11.769, publicada em 2008, a educação musical torna-se obrigatória para as escolas do ensino básico brasileiro. Trabalhando como contraponto projetos e discursos que determinam uma memória a ser impressa, este artigo pretende especular sobre a possibilidade de uma educação musical que atue em função do esquecimento – não entendido como recusa de uma memória, mas como a possibilidade de uma produção entre-memórias, viva e pulsante. Para pensar esse contraponto conceitos como "descodificação" e "devir" (Deleuze e Guattari), propostas como a de "limpeza de ouvidos" (Schafer) e métodos como o préfigurativo (Koellreuter) são convocados. Aqui se trata de pensar como memórias podem ser articuladas nos espaços educativos; pensar *blocos de esquecimento* e as multiplicidades de devires de alunos e professores, sendo esse o material que será trabalhado em sala de aula.

Palavras-chave: educação musical; memória; esquecimento.

ABSTRACT: The speeches that constitute music education projects may be impregnated with proposals for repertoire and musical practices considered optimal. These proposals aims to forge memories and behaviors. This was the case of the action program of the Superintendency of Artistic and Musical Education (SEMA), in charge of Villa-Lobos from 1932, wich provided a musical selection in the service of a sense of brazilianness. Here, a memory is built as an ideal and there are proposals of oblivion of other references that do not coincide with the desire subjectivities.

In August 2011, as determined by the Law 11.769, published in 2008, music education becomes compulsory for primary schools in Brazil. Working as a counterpoint projects and discurses that determine a memory to be printed, this paper aims to speculate on the possibility of a musical education that operates according to oblivion – not understood as a refusal to a memory, but as the possibility of a memory-production between, alive and kicking.

To think this counterpoint concepts as "decoding" and "becoming" (Deleuze e Guattari), as the proposed "clearing the ears" (Schafer) and methods such as pré-figurative (Koellreuter) are called. Here it comes to thinking about how memories can be articulate in educational spaces; thinking *blocks of oblivion* and the mutiplies of becomings form students and teachers and this is the stuff that will be worked in the classroom

Keywords: music education, memory, oblivion.

^{*} doutoranda do programa de Pós-Gradução em Educação da PUC - Rio. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF) da UERJ. Graduada em Comunicação Social pela ECO-UFRJ.

^{**}graduado em Educação Artística, Licenciatura Habilidade Música, pela UNIRIO. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

O objetivo desta comunicação é pensar a educação musical como processo cultural responsável por erigir memórias e sugerir esquecimento – entendido como negação de uma memória específica ou como estratégia para a criação de novos conteúdos e formas. Selecionamos alguns discursos e propostas de educação musical, principalmente, mas não exclusivamente, ligados ao espaço escolar. Nossa intenção ao procurar analisar esses discursos é que essa observação auxilie a reflexão sobre estratégias de ação contemporâneas em relação à educação a partir da escuta e da prática musical.

O debate sobre essa temática está ligado a propostas de pesquisa e ação de alguns projetos do Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF), núcleo da Universidade Estadual do Rio de Janeiro situado no município de Duque de Caxias. Parte das reflexões se origina na linha de pesquisa "A ideia de Cultura Brasileira", do professor Maurício Rocha, que buscava levantar e debater interpretações sobre a formação da cultura brasileira, em suas variadas abordagens e pontos de vista, além de pensar uma concepção de formação docente vinculada a processos de produção, criação e recepção de cultura. Outra linha de pesquisa determinante para a promoção dos debates sobre educação musical, ou educação pela escuta, é a proposta pelo professor Mauro José Sá Rego Costa, intitulada "Por um outro rádio na educação, na arte e no desenvolvimento comunitário", que, desde de 2002, conta com um laboratório de produção de rádio, recentemente reforçado por um estúdio de gravação. Nesse espaço, que funciona junto a um curso de formação professores, procuramos discutir e produzir conhecimento e recursos em áudio, pensados a partir da perspectiva da educação pela escuta (seja utilizando a linguagem radiofônica, musical ou suas interseções). O assunto abordado nessa comunicação é, portanto, uma das questões pertinentes a esse grupo de pesquisa e produção.

Não é propósito desta comunicação, pelo espaço que lhe cabe, aprofundar a análise de nenhum dos discursos que serão mencionados, mas sim, tendo como horizonte a legislação que determina o retorno da obrigatoriedade da educação musical nas escolas, chamar a atenção para as armadilhas que certas concepções podem oferecer a um programa de ensino.

Optamos por apresentar as propostas e discursos seguindo uma ordem cronológica. Também procuramos apresentar as diferentes expectativas desses discursos em relação à potência da instituição escola frente às outras instituições formadoras (família, igreja, meios de comunicação etc.). Assim dividimos os discursos em dois blocos temáticos, que, em linhas gerais, apresentam, de um lado, uma compreensão de educação escolar como lugar de formação cultural de massas e, de outro, como espaço para interlocução em relação à cultura de massas¹.

Entendemos que a primeira perspectiva se dá, aproximadamente, do início a meados do século XX – aqui há a compreensão de que a cultura do século XX será de massas, e a intenção de, a partir da educação, conformar o pensamento, o espírito, a alma das massas. Nesses discursos e projetos a educação musical é ferramenta de memória e há a imposição do esquecimento de conteúdos indesejáveis, aprendidos através das outras instituições. Já na segunda perspectiva, não haveria mais uma compreensão da educação formal como *locus* privilegiado de formação. Aqui as propostas de educação musical passam a lançar mão de estratégias de esquecimento.

Educação musical e formação das massas – memórias erigidas

Nossa análise se concentra em projetos e discursos do século XX, mas cabe aqui, como preâmbulo, lembrar que a importância dada à educação musical é milenar. Platão, n'A República, texto que data aproximadamente do século V antes de Cristo, já propunha que "a música é a parte principal da educação – sabido que cadência e harmonia têm, no mais alto grau, a tendência de se insinuarem na alma, dominando-a (...)"(PLATÃO, 1956, p.122). Em sua República ideal, o autor grego sugeria que as "harmonias" jônica e lídia não traziam benefício algum à formação do guerreiro, sendo as melhores para tal fim a dórica e a frígia, capazes de expressar (e conformar) o "homem corajoso e sábio na boa e na má fortuna" (idem, p.118).

No Brasil a utilização da música como processo de formação se dá desde as primeiras escolas dos jesuítas (ainda no século XVI), voltadas à catequese do indígena. No século XIX, no Brasil Império, nossa primeira constituição e leis sobre educação são escritas. A partir de meados do século a música começa a figurar como conteúdo sugerido para as escolas de ensino primário e secundário. Segundo indicam os manuais utilizados para formação dos

¹ Segundo Strelow (2010), o conceito de *massa* que é usado para designar uma cultura e para caracterizar meios de comunicação data do século XIX. "A comunicação de massa é o modo particular da comunicação moderna que permite ao autor da mensagem dirigir-se, simultaneamente, a um grande número de destinatários (...)".

professores de então, o canto coral e melodias francesas e alemães eram o modo e repertório privilegiados. Com toda certeza, a educação musical dos filhos de famílias da elite brasileira, dada por preceptoras alemãs ou francesas, era composta por esse repertório (RITZKAT, 2007)².

Com a proclamação da República, o debate em torno da importância da educação escolar se intensifica. A escola será, então, pensada como lugar privilegiado para formar os futuros cidadãos e a futura nação. É nesse cenário que começam a surgir, em São Paulo, trabalhos "significativos no campo do ensino do canto orfeônico (...) graças aos projetos de João Gomes Júnior e Fabiano Lozano" (CONTIER, 1998, p.11). Segundo Contier (idem, p.11) "O ensino do canto coral prendia-se, desde o início do século XX, a uma diretriz romântica de conotações cívico patrióticas, que visava a despertar, nas crianças, o amor à Pátria (...)".

Com essa finalidade um repertório é apresentado em trabalhos como Alegria nas Escolas e Biblioteca Orfeônica Escolar, ambos de Fabiano Lozano. Nessas publicações, figuravam, ao lado das canções cívicas – como "*Dia da Pátria* (texto de Thiers Cardoso); *Terra de Santa Cruz; Meu Brasil* (Ó terra do Brasil, terra colossal, de belezas mil...); *Viva o Brasil; Amo-te, Brasil*" (CONTIER, 1998, p.15) –, peças de Beethoven e Mendelssohn e músicas baseadas em temas folclóricos³.

Cantos cívicos, peças românticas e temas do folclore brasileiro serão também o repertório privilegiado da proposta de educação musical escolar que se tornou referência e modelo no Brasil: os orfeões multiplicados e difundidos por Villa-Lobos a partir da criação da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), em 1932.

Souza (1992) destaca falas de Villa-Lobos sobre os motivos da escolha do repertório folclórico. Segundo a autora, para o compositor:

as canções folclóricas tem grande significação, porque elas armazenam as 'características psicológicas raciais' e são 'cantos cheios de ressonâncias ancestrais' e por isso rapidamente assimiladas e repetidas pelas crianças. Isso facilita o desenvolvimento contínuo do povo brasileiro para a formação de uma futura nação'. (SOUZA, 1992, p.15)

² Para Alencastro (1997), após a chegada da família real, a cultura dos salões e, por conta dela, o aumento de importações de pianos a partir de 1850, promove uma "virada na música e nas danças imperiais", que traz à tona o repertório europeu em contraposição aos ritmos afro-brasileiros. (Alencastro, 1997, p.45).

³ "El término folklore fue propuesto em 1846 por W.S.Thoms para reemplazar la expresión "antigüedades populares" utilizada hasta entonces. (...) significa "saber del pueblo" (...), estando este saber formado por las creencias, costumbres, supersticiones, tradiciones, rituales, literaturas orales". (BELMONT, 1991, p. 297)

O SEMA fará imprimir publicações para uso da educação musical escolar, que ficarão conhecidas como *Guia prático para a educação artística e musical*⁴. O repertório apresenta hinos, canções patrióticas, peças litúrgicas, entre outras. Sob a rubrica *recreativo musical* são selecionadas "137 cantigas infantis populares, cantadas pelas crianças brasileiras e cânticos e canções", e na rubrica *folclórico musical* são apresentados "temas ameríndios, mestiços, africanos, americanos e temas populares universais" (VILLA-LOBOS, 2009, p.17). Os arranjos privilegiam as formações vocais. Curioso notar que a maioria dos temas das canções aparece designado no *Guia* como de caráter europeu, o que contrasta com o discurso sobre o folclore como fonte para se chegar à "música autêntica" do Brasil.

Se havia um repertório privilegiado, também havia um rechaçado: a música urbana, ou popular, e a música norte-americana, principalmente o *jazz*. Não só no ensino musical escolar esse repertório era recusado, mas, por conseguinte, nos cursos de formação de professores e na seleção musical das emissoras de rádio mantidas pelo poder público, notadamente a Rádio Escola Municipal do Distrito Federal e a Rádio do Ministério da Educação e Saúde. As duas emissoras iniciaram programas de gravações de discos patrióticos e de composições dos eruditos brasileiros para a formação de 'discotecas nacionais', e distribuição de discos nas escolas (SILVA, 2004).

O discurso afinado e compartilhado pelos compositores que conseguiram posições de prestígio durante o Estado Novo por muito tempo será o que vai pautar a educação musical, praticamente sem divergências. As primeiras dissonâncias mais marcantes sairão das críticas feitas pelos compositores do grupo *Música Viva*, notadamente em sua segunda organização.

Egg (2005) destaca trechos de artigos de Guerra-Peixe escritos no Boletim Música Viva, em 1947, nos quais o compositor defende a música popular. Segundo as análises de Egg, Guerra-Peixe "considerava a atenção dada pelos nacionalistas ao folclore um exagero (...)", e combatia "a ideia de que o jazz era uma influência nociva (...) Se o Brasil já assimilou a influência portuguesa, espanhola e africana, porque repudiaria a norte-americana?". Em relação à música popular, Egg afirma que, para Guerra-Peixe, ela estaria melhor orientada que a erudita nacionalista: "Enquanto os compositores de música popular se esforçam para

_

⁴ O SEMA será responsável pela recolha de algumas canções que figuram no *Guia*, mas a maior parte dos temas procede de trabalhos pioneiros de documentação musical realizados, no Brasil, desde o final do século XIX. Na reedição do *Guia*, feita em 2009, os mais significativos desses trabalhos são mencionados.

produzir boa música, os compositores nacionalistas limitam-se a copiar "uma música popular que já não se faz", com a intenção de dar uma identidade brasileira às suas músicas" (EGG, 2005, p.66).

Apesar da inserção que o grupo *Música Viva* também terá nos veículos de divulgação e difusão do governo brasileiro (terão programas de rádio e farão gravações na Rádio Ministério da Educação, por exemplo), suas críticas não irão repercutir no formato e conteúdos do ensino musical escolar. Fuks (s/d) aponta que a mudança do padrão (e repertório) influenciado pelo SEMA só vai se dar na década de 1970 "época em que foi promulgada a lei nº 5.692/71 oficializando as mudanças que vinham ocorrendo no ensino das artes". Para a autora, o pensamento utópico/libertário pós Segunda Guerra teria promovido mudanças:

na maneira de se ver, ouvir e fazer arte. (...) O ensino musical, cuja palavra de ordem era então experimentar, sintonizava-se com este novo, chamado pela escola de criatividade, e por nós de pró-criatividade, que, ao se opor ao instituído, apregoava o término do canto orfeônico. (FUKS, s/d)

Segundo Fuks (s/d), a pró-criatividade, no lugar de desenvolver um trabalho musical rico e criativo, de fato, se prestava a camuflar a falta de conhecimento específico dos professores. A autora caracterizará esta fase como de 'silêncio musical'. A ação nefasta da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional publicada em 1971 será mencionada em diversos artigos, tais como o de Borges (s/d), que dela diz: "A Lei (...) 5.692/71 assume um caráter tecnicista (...) O ensino polivalente das artes afasta a prática musical das escolas, principalmente das escolas públicas." . Para o autor, somente em 1996, com a publicação de uma nova lei, se verá o ressurgimento da atividade musical nas escolas como componente curricular, ainda assim, disputando espaço com outras linguagens artísticas, e muitas vezes sendo preterida pelo ensino das artes visuais/plásticas (SOBREIRA, 2008).

Recentemente o modelo de educação musical do SEMA voltou a frequentar as discussões suscitadas por outra lei, a 11.769, que determina que a música deverá ser conteúdo obrigatório do componente curricular das escolas brasileiras a partir de agosto de 2011. Um exemplo disso foi a reedição, em 2009, do *Guia Prático*. O retorno da obrigatoriedade do ensino musical revelou uma enorme diversidade de opiniões por parte de professores de música e responsáveis pelas escolas sobre como proceder. Sobreira (2008, p.51) chama atenção para alguns desafíos que a nova legislação aponta, entre eles, o de "evitar que surjam cursos de formação nos moldes implementados pelo Sema.".

Educação musical como interlocução – ferramentas de esquecimento

O único texto oficial que atualmente estabelece uma base para se planejar o ensino musical está nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs). Em sua introdução, o texto dos Parâmetros já deixa claro que não é mais possível entender a escola como o único lugar responsável pela formação dos alunos: "A mídia, a família, a igreja, os amigos, são também fontes de influência educativa que incidem sobre o processo de construção de significado (...)" (BRASIL, 1997:36). A sugestão dada é que a escola considere essas instâncias e as integre ao seu trabalho. No tópico destinado ao ensino musical, novamente a pluralidade de fontes é reconhecida, e procura-se ampliar ao máximo a determinação dos conteúdos a serem ensinados:

Um olhar para toda a produção de música do mundo revela a existência de inúmeros processos e sistemas de composição ou improvisação e todos eles têm sua importância em função das atividades na sala de aula. (BRASIL, 1997:53)

O único trecho onde há alguma filiação a um conteúdo nacional é o que sugere que: "estudar o sistema modal/tonal no Brasil, por meio das culturas locais, regionais, nacionais e internacionais, colabora para conhecer a nossa língua musical materna" (BRASIL, 1997:54).

O que se pode perceber do texto dos PCNs em relação ao repertório do ensino musical, é a sua proposta aberta, que aceita "toda a produção de música do mundo", o que implica em dizer "de toda e qualquer época". Outro aspecto a ser também ressaltado é a indicação de que se deve integrar o trabalho a ser feito em espaço escolar com o saber que o aluno traz de sua formação fora dos muros da escola. Em uma mirada aos artigos publicados nas Revistas da Abem⁵ (Associação Brasileira de Educação Musical), escritos por professores de música, pode-se notar uma forte inclinação de pesquisas e projetos que partem da observação e sondagem do aluno, para, a partir daí, elaborar um conteúdo a ser apresentado-negociado.

É a partir dessas demandas que entendemos que as propostas teóricas e metodológicas de autores e compositores tais como Murray Schafer, Koellreutter, Deleuze e Guattari, são poderosas ferramentas para pensar o trabalho de educação musical a ser feito em espaço escolar.

Um determinante contraponto dessas propostas em relação a qualquer discurso sobre conteúdos adequados para a educação musical é sua recusa em pré-determinar um repertório,

⁵ Disponíveis em http://www.abemeducacaomusical.org.br/revistas.html

ou modelos. O desafio é, portanto, operar sem modelos prévios. Koellreutter (1999) vai dizer "não há coisa errada em arte, o importante é inventar o novo"; Schafer vai centrar diversas de suas aulas-exercícios na improvisação e criação musical na sala de aula; Deleuze e Guattari irão propor *blocos de esquecimento*.

Tais propostas privilegiam a criação, o improviso, trabalham com a perspectiva do novo, do que está por vir. Isso não significa abrir mão do conhecimento técnico, formal, histórico, estético da música do mundo, mas sim apontar um caminho a partir e para além dele.

Nesse sentido, Koellreutter explica:

muitos alunos me perguntam se devem ir para a universidade. Digo: vocês não estudam música para seguir aquilo que a academia ensina, mas para opor-se àquilo que ela quer ensinar. Estudem harmonia para contrariá-la. Esta é minha convicção: têm de aprender as regras da academia para saber como devem mudá-las para a criação de um mundo novo. Se não conhecem as regras, as marcas dos estilos anteriores, não podem criar algo novo. Precisam saber o tradicional para criar algo de novo. É realmente algo, não é tudo novo. (apud TOURINHO, 199, p. 218)

Koellreutter propõe *Modelos de improvisação* como modos de criação (modelos, mas de improvisações), para que façamos explodir as metodologias tradicionais e passemos a produzir outras linhas múltiplas e criativas. Como diz Carlos Kater (KOELLREUTTER, 1997, p. 141) entrevistando Koellreutter: esses modelos de improvisação são para estimular o questionamento e explorar os limites do conhecimento, pois a improvisação põe em prática conceitos até então teóricos e traz, com isso, a ampliação da possibilidade reflexiva de alunos e de professores que se perguntam a todo o momento *o que a música é*.

Sua proposta pedagógica prevê comunicar ao aluno os *conhecimentos musicais sedimentados*, mas, fundamentalmente, tem como propósito estimulá-lo a questionar, pensar, produzir conexões com o meio social em que se encontra. Como diz Koellreutter: "Educar para e/ou pela música é tão fascinante pelo fato de poder descobrir e desenvolver nosso potencial de *escuta* do outro e de nós mesmos." Os métodos tradicionais de ensino musical costumam valer-se de perguntas como: "o que é uma nota? O que é um contraponto? O que é uma partitura?", respondendo-as mediante o que Koellreutter denomina de *conhecimentos musicais sedimentados*. Esse modo de proceder dá conta de apenas uma parte do problema colocado pelo *pré-figurativo*, uma vez que ele próprio não se dá como resposta a perguntas do tipo *o que é?*, pois, metafísica por excelência, a pergunta *o que é* necessita de exemplos que são decalcáveis, fixantes, reguladores, legisladores e não nos levam ao movimento, ao devir como gênese da problemática.

Um vínculo entre o ensino *pré-figurativo* e a filosofía educacional de Schafer é totalmente pertinente. Eles defendem a formação musical como um *processo constante*, um eterno movimento e algo que esteja sempre a satisfazer necessariamente professor e aluno. Nesse sentido, Schafer afirma: "Não planeje uma filosofía de educação para os outros, planeje uma para você mesmo. Alguns outros podem desejar compartilhá-la com você" (SCHAFER, 1991, p. 277). Não haveria mais professores e alunos, somente uma comunidade de aprendizes. Isto é, certamente, uma indução para que os professores continuem a aprender e a se desenvolver com o conjunto de seus alunos. Pensando isso por intermédio do conceito deleuzeano de devir, poderíamos dizer que o professor deveria manter-se no seu *devir-criança*, ou, no caso, num *devir-aprendiz*, com todas as suas sensibilidades, vulnerabilidades e estando sempre aberto a qualquer tipo de mudança e movimento.

Consoante com a ideia de que a improvisação é uma grande ferramenta, Murray Schafer reforça, em sua abordagem, a importância de se aprender fazendo. O compositor considera que só é possível aprender a respeito do som produzindo som:

Os sons produzidos podem ser sem refinamento, forma ou graça, mas eles são nossos. É feito um contato real com o som musical, e isso é mais vital para nós do que o mais perfeito e completo programa de audição que se possa imaginar. As habilidades de improvisação e criatividade, atrofiadas por anos sem uso, são redescobertas, e os alunos aprendem algo muito prático sobre dimensões e formas dos objetos musicais. (SHAFER, 1991, p. 68).

Para iniciar um trabalho musical, Schafer sugere atividades que chama de *limpeza de ouvidos*. A *limpeza de ouvidos*, ou *clariaudiência*, ajudaria ao aluno a "abrir os ouvidos", "notar sons não percebidos" (o compositor propõe em seu trabalho diversos exercícios nesse sentido: anotar os sons do cotidiano, por exemplo). Aqui é necessário abandonar (esquecer) uma conduta de escuta, para descobrir outra, consciente e ativa.

Certos da potência dos trabalhos e propostas pedagógicas de Murray Schafer, devemos, entretanto, estar atentos à algumas 'armadilhas' conceituais que a proposta de "limpeza de ouvidos" pode trazer. Obici (2008), por exemplo, procura discutir um trecho do trabalho de Schafer que soa como uma recusa de um tipo de som. O trecho debatido discute a ideia de ruído apresentada por Schafer, que afirma: "O negativo do som musical é o ruído. Ruído é o som indesejável. Ruído é a estática no telefone ou o desembrulhar balas do celofane durante Beethoven". Obici (idem, p.41) contrapõe: "O pensamento de M. Schafer está relacionado à tentativa de restituir uma relação equilibrada entre homem e ambiente, que, conforme o autor, foi destituída após a revolução industrial". E ainda:

Talvez seja necessário problematizar ainda mais a definição de ruído, assim como a de silêncio.(...) Ruído ou silêncio, atributos do sonoro que, em princípio, não possuem polaridade direta, não são bons ou maus, adorados ou diabolizados. Pensemos para além de tais categorizações para não cairmos em julgamentos que simplifiquem, como em certos momentos o pensamento de Murray Schafer parece se inclinar. (OBICI, 2008, p. 44 - 45).

Também em Obici (2008) encontramos outras reflexões pertinentes a isso que estamos chamando de 'ferramentas de esquecimento'. Trata-se da noção de desterritorialização, emprestada pelo autor da obra de Deleuze e Guattari. O conceito deriva de território:

A noção de território, na obra de Deleuze e Guattari (...) estabelece propriedade, apropriação, posse, domínio e identidade, bem como subjetividades. Um território não existe de antemão, ele se faz, se constrói; suas marcas se dão por atos que se fazem expressivos, componentes do meio tornados qualitativos. (...) Territorializar é delimitar um lugar seguro, como a casa que nos protege do caos. Por outro lado, desterritorializar é sair de um espaço delimitado, romper as barreiras da identidade, do domínio e da casa. (...) "Diferentemente do meio, constituído por codificação e transcodificação o território é formado pela descodificação (OBICI, 2008, p.73)

O autor explica que, diferente de decodificar, que seria reconhecer os códigos, "descodificar é transformar o código (idem, p.74). "Quanto mais descodificação ocorrer nos códigos, maior será o Fator de Territorialização (FT), ou seja, quanto menos codificado, normatizado e regulamentado ele for, mais consistente é o território." (ibidem). Aqui há a ideia de que a potência de compreensão dos/nos códigos será maior na medida em que nós produzirmos transformações e, portanto, *blocos de esquecimentos* a partir de suas codificações anteriores.

Mas o que seriam *blocos de esquecimento*, e como isso pode ser apreendido musicalmente?

É claro que há uma memória musical ligada às coordenadas, e que se exerce nos quadros sociais (levantar, deitar, bater em retirada). Mas a percepção de uma "frase" musical apela menos a uma memória, mesmo do tipo reminiscência, do que a uma extensão ou contração da percepção do tipo de encontro. Seria preciso estudar como cada músico faz funcionar verdadeiros blocos de esquecimento (...). (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 96).

Haverá sempre uma representação, um modo de memória, de *organização pontual* (coordenadas), que nos remete a uma linha horizontal, *curso do tempo* (cinemática), e a outra vertical, *ordem do tempo* (estratigráfica). Este estrato é, sem dúvida, uma representação simples, que vai aparecer como *didática*. Porém, Deleuze e Guattari vão nos dizer que essa memória da representação, é necessária para a sala de aula, mas não para *compositores*,

instrumentistas e ouvintes. Entretanto, perguntamos: não existem compositores, instrumentistas e ouvintes nas salas de aula?

Chamamos os conceitos e métodos apresentados nesse tópico para nos auxiliar como contrapontos a propostas que acreditamos limitadas (de ensino musical circunscrito à ideia de nacionalismo; ou de conceitos sobre certo e errado, belo e feio). Ao questionarmos algumas reflexões desses autores que consideramos potentes pensadores, estamos apenas seguindo o conselho do professor Koellreuter (1999): "não acredite em nada que o professor diz, em nada que você ler e em nada que você pensar; pergunte sempre "por quê?"."

Referências Bibliográficas:

ALENCASTRO, Luiz Felipe. **Vida Privada e Ordem Privada no Brasil**. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe; NOVAIS, Fernando (Org.) História da Vida Privada no Brasil, vol. 2, São Paulo, Companhia das Letras, 1997. p. 11-95.

ARAUJO, Pedro de Albuquerque. **O Pré-Figurativo: diferenciações de um liame musical**. 116 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação nas Periferias Urbanas) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, 2010.

BRASIL. **Lei 11.769**, de 18 de agosto de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11769.htm. Acesso em 11 de junho de 2011.

Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais** : introdução aos parâmetros curriculares nacionais / Secretaria de Educação Fundamental. — Brasília : MEC/SEF, 1997.126p.

Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais** : arte / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília : MEC/SEF, 1997.130p.

BELMONT, Nicole. **Folklore**. In: BONTE, Pierre; IZARD, Michel (orgs.). Diccionario Akal de Etnología y Antropología. Madrid: Akal, 1991.

BORGES, Gilberto André. **Educação Musical e Política Educacional no Brasil**. Disponível em http://www.musicaeeducacao.mus.br/artigos/gilbertoborges_educacaomusicalepolitica educacional.pdf. S/d. Acesso em 2/05/2011.

CONTIER, Arnaldo D. **Passarinhada do Brasil**: canto orfeônico, educação e getulismo. Bauru, SP: EDUSC, 1998.70p.

DELEUZE, Gilles. **Por que nós, não-músicos**. In: LAPOUJADE, David (Org). Deux régimes de fous: Textes et entretiens. 1975-1995. Paris: Minuit, 2003. p. 142-146.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 4. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: 34, 1997.

EGG, André. **O Grupo Música Viva e o nacionalismo musical**. Anais do III Fórum de pesquisa científica em arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005. Disponível em http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/andr_egg.pdf. Acesso em 02/05/2011.

FUKS, Rosa. **Prática Musical da Escola Normal:** uma história não escrita. Disponível em http://www.atravez.org.br/ceem 2 3/pratica escolanormal.htm. S/d. Acesso em 2/05/2011.

KATER, Carlos Elias. **Música Viva e H. J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa, 2001.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Entrevista [1999]. **A revolução de Koellreutter.** Folha de São Paulo. Lições de Vanguarda, especial para Folha Mais. São Paulo, 7 Nov. 1999. Entrevistado por ADRIANO, Carlos & VOROBOW, Bernardo.

_____. **Encontro com H. J. Koellreutter**. Cadernos de Estudo: educação musical, Belo Horizonte, n.6, p.131-144,1997.

OBICI, Giuliano. Condição da Escuta. Mídias e Territórios Sonoros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PLATÃO. A República. São Paulo: Atena Editora. 1956.

RIBEIRO, Adriana Gomes. **Vontade de Educar: entre a ciência e a política**: A PRD5 – Rádio Escola Municipal do Distrito Federal, seu contexto e sua história. 163 f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense – FEBF, UERJ, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, 2009.

RITZKAT, Marly Gonçalves Bicalho. **Preceptoras alemãs no Brasil**. In: In:LOPES, Eliane Marta Teixeira; FILHO, Luciano Mendes Faria; VEIGA, Cynthia Greive (Org.). 500 anos de Educação no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SCHAFER, Murray. O ouvido pensante. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SILVA, Flávio. **Música brasileira** : saneamento e difusão entre 1930 e 1945. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 150p. Segundo lugar no concurso de monografias José Maria Neves, 2004.

SOBREIRA, Silvia. **Reflexões sobre a obrigatoriedade da música nas escolas públicas.** Revista da ABEM, n.20, set.2008. p. 45-52.

SOUZA, Jusamara. Funções e objetivos da aula de música vistos e revistos através da literatura dos anos trinta. Revista da ABEM, n.1, 1992.

STRELOW, Aline. **Massa**. In: Enciclopédia INTERCOM de Comunicação - Volume I - Conceitos. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação Intercom, 2010.

TOURINHO, Irene. **Encontros com Koellreutter**: sobre suas histórias e seus mundos. **Estud. av.**, São Paulo, v. 13, n. 36, Aug. 1999 . Available from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141999000200011&lng=en&nrm=iso. access on 30 Jul. 2011. http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141999000200011.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Guia Prático para a Educação Artística e Musical**: Estudo folclórico musical. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009. 107 p.

Celestial Almeida: um passeio sonoro nas areias do Mont Serrat.

Por Antônio Eduardo

"Éramos como irmãos... nossa amizade era fraternal, antiga."

Gilberto Mendes

As cores multiculturais dos países iberoamericanos, o discurso musical da geração dos anos 60, representado por Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira e outros, fizeram um dos movimentos mais extraordinários de revolução da expressão musical em nosso país e que encontrou ecos numa geração de compositores que abraçou o novo como caminho ao tradicional e dessacralizador na arte.

Foram anos em que a busca por novas expressões musicais não economizou criatividade, buscou-se através da pesquisa, tanto estética quanto tecnológica, recursos que se somassem a esta vontade de romper com o tradicionalismo então reinante.

E Santos participou de tudo isso ativamente, berço de todo esse processo cultural, mantendo-se com o *Festival Música Nova*. Apesar da censura e ditadura dos tristes anos de chumbo, um grupo de compositores seguiu resistindo, mostrando sempre um painel de todas as tendências de expressão musical da época e novos valores agregavam-se ao longo deste percurso.

E no ano de 1968, ano das barricadas parisienses e o Brasil cerceado pelo golpe militar, Santos promovia a *Semana de Música de Vanguarda* e nela o compositor santista José Antonio Almeida Prado passou a integrar a música nova brasileira com a apresentação de sua obra *Cantus Mobilis*, escrita especialmente para *Festival Música Nova de Santos*, dedicada ao pianista Paulo Affonso de Moura e à violinista Valeska Haldelich, marcando assim a adesão de Almeida Prado à estética do Movimento Música Nova. Sobre esse momento, afirmou Gilberto Mendes: "Ele compôs sob influência do Música Nova, que ampliou seus horizontes" (Santos: 2003) agregando novas tendências à sua formação inicialmente ligada a Camargo Guarnieri.



Almeida Prado parte em 1970 para Paris, sua cidade madrinha, para estudar com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen e a partir daí sua musica será diferente. A

Retórica, estética e persuasão

Aristóteles, Hume e Schoenberg: sobre a crença no belo

Antonio Herci Ferreira Júnior*

O que temos por leis são talvez apenas leis que nos permitem compreender, mas não leis que fundamentem a obra de arte.

(SCHOENBERG, 2001, p. 29)

Resumo:

O que existe em comum entre as grandes obras musicais? Alguma essência de beleza? O puro costume, massacrado por interesse comercial ou ideológico?

Para tratar dessa questão, procura-se aqui, na abordagem do belo – como fundamento de valor da obra musical – não identificar uma essência, mas discernir os meios utilizados para a sua persuasão, pública ou privada.

Aristóteles apresenta a Retórica e a Dialética como duas espécies de um mesmo gênero de arte que interpreta a maneira como se dá a produção da prova ou a persuasão no processo discursivo, ou seja, no logos.

Pretende-se situar a Estética nesse mesmo gênero, de forma que se aborde o belo a partir da produção de sua certeza, vale dizer, pela persuasão.

Interpreta-se, ainda, o papel do hábito e do costume nessa certeza de beleza, segundo as concepções humeanas sobre o processo de construção de crença habitual: a relação entre impressões e ideias a partir de um sistema interno à obra, um discurso de convencimento baseado na expectativa de determinados movimentos e a crença habitual na regularidade.

A questão central aqui enfrentada diz respeito ao que se considera ser o maior e mais característico traço da música do Século XX: **a banalização de sua presença no cotidiano** e a perda do referencial de valor essencial do objeto de arte.

Palavras-chave: persuasão; crença estética; hábito.

Bacharel em Filosofia pela Universidade de São Paulo.

Résumé:

Qu'y-a-t-il en commun parmi les grandes oeuvres musicales? Quelque essence de beauté? La pure habitude, massacrée par l'interêt commercial ou idéologique?

Pour traiter cette question, on cherche ici, en abordant le beau—comme fondement de valeur de l'oeuvre musicale—ne pas identifier une essence, mais discerner les moyens utilisés pour sa persuasion, publique ou privée.

Aristote présent la Réthorique et la Dialectique comme deux espèces d'un même genre d'art qu'il interprète la manière de comme succède la production de la preuve ou la persuasion dans le processus discursif, c'est-à-dire, dans le logos.

On prétend situer L'Esthétique dans ce même genre, de façon qu'on aborde le beau à partir de la production de la certitude, ça vaut dire, par la persuasion.

On joue le rôle de l'habitude et du coutume dans cette certitude de beauté, selon les conceptions huméennes sur le processus de construction de croyance habituelle: le rapport entre les impressions et les idées à partir d'un système interne à oeuvre, un discours de persuasion basé sur l'attente de certains mouvements et la croyance habituelle à la régularité.

La question centrale abordée ,ici , concerne à ce qui est considéré être le plus important et le plus caractéristique trace de la musique du XXème siècle: la banalisation de sa présence dans le quotidien et la perte du référentiel de la valeur essentiel de l'objet d'art.

Mots-clé: persuasion; croyance esthétique; habitude.

"Teoria ou sistema expositivo?" é a pergunta que inicia o *Tratado de Harmonia* de Arnold Schoenberg (2001) que, há cem anos, seria um dos responsáveis por ter situado o século XX sob o paradigma da ruptura.

Quando ouvimos uma música ouvimos objetivamente o som que resulta de notas, escalas, técnicas de *harmonias* ou contrapontos e combinações de timbres dos diversos instrumentos. Por qual dos sentidos poderia ser percebido o *belo*, se é que ele existe manifesto ou como expressão da arte?!?

O compositor apontava um esgotamento do centro de referência estético e se colocava contra uma *teoria estética* que se mantinha graças à tradição e o apego a regras pedagógicas rígidas e através do controle e regulamentação profissionais. Segundo seu tradutor, Marden Maluf, suas vociferações contra os teóricos de sua época provinham de disputas que lhe trouxeram dolorosas experiências:

Tais como o haver sido censurada, em Viena, a apresentação de sua "Noite Transfigurada", [...] por conter situações de acordes e progressões harmônicas que não eram consideradas "corretas" e mesmo "legais" pelas regras oficiais de harmonia. (SCHOENBERG, 2001, nota à p. 45)

Isso mostra a *materialidade* da discussão sobre a teoria da arte e o que se podia fazer, em nome da postulação do belo: ultrapassava a questão subjetiva do gosto e impunha uma verdadeira batalha *estética*, onde a manifestação da obra de arte passava pela necessidade do convencimento, por assim dizer, *retórico*. Nesse contexto, era muito provável que se desconfiasse de qualquer argumento baseado em leis naturais ou essencialidades.

Esforços para encontrar leis artísticas, obterão, no máximo, resultados como [...] descobrir como o órgão do sujeito observador se adapta às peculiaridades do objeto observado. [...] Não é possível, hoje, atribuir um valor maior do que este às leis artísticas. O que já é muito. (SCHOENBERG, 2001, p. 46)

Parece não se tratar de negar a existência de essencialidade, mas de lidar com isso *enquanto oficio e arte*, ou seja, enquanto atividade humana criativa de compor. Mas não postular uma teoria que estivesse desligada dessa forma *artesanal* de proceder, justamente porque o que está em jogo não é a procura de uma verdade dogmática, mas efetivamente a afirmação da arte em sua feitura. Por isso dirá que "é mais justo e sincero dizer 'belo' e 'feio' [...] do que dizer 'isto soa bem, ou mal'" (SCHOENBERG, 2001, p. 45).

A forma de enfocar a discussão estética, tirando-a da discussão da substancialidade ou *essencialidade*, estava em plena sintonia com todo o movimento que apontava para um processo de grandes rupturas.

Com efeito, tem-se considerado, desde então, como características marcantes da música do século XX, a ruptura, o arrojo, a multiplicidade, quebra das dualidades, oposições ou paradigmas da tradição. Com isso constituindo o que se configuraria como uma espécie de *tradição de modernidade*:

[...] ao menos enquanto houver a necessidade consumista da absorção ininterrupta de mais e mais vanguardas, que se sucedam dia após dia, hora após hora, numa evidente prova de **imaturidade** de um modo geral no que diz respeito a uma profunda assimilação do repertório cultural a ela até então legado pela história e por suas contradições classistas. (MENEZES FILHO, 2002, p. 385, grifo meu)

Surpreendemo-nos com o grau e profundidade em que operam tais mudanças: a liberação da dissonância, a quebra da estrutura formal; violação dos princípios de contraponto; dodecafonia; integração do ruído; formações inusitadas; *digitalização*!...

No entanto, por mais que levemos tais raciocínios adiante, acabaremos por encontrar outra característica, talvez mais marcante da música do século XX do que a ruptura e a modernidade: a **banalização dela no cotidiano**. Sem que se queira significar por banal algo *ruim* ou *decadente* em si mesmo: apenas *trivial*.

Da origem do homem (se não descendemos de civilizações *Atlantes* ou marcianas, evidentemente) até o século XIX, a audição musical ocorria em lugares próprios, onde se ouvia e se fazia música. Fosse onde fosse – na taberna, casas, igrejas ou palácios – a música era especial diante da vida pelo simples fato de que não a encontrávamos na vida comum do dia a dia. A partir do final do século XX, especial é conseguir *não* ouvir música, já que toda e qualquer atividade cotidiana parece estar acompanhada de uma *trilha sonora*.

Em contraste com essa trivialização e aumento substancial do acesso e difusão da música, que já se anunciava em sua época, *Schoenberg* aparece tentando recuperar, na arte, um sentido originário, que possa estabelecer um marco de validade, um valor *racionalizável* e tratável pelo logos. Que não precise valer-se do dogmatismo nem do naturalismo.

Perda da essencialidade

A tradição crítica e marxista, por outro lado, segue a linha da crítica da perda essencial de parte da significação, ou do processo de significação pela absorção da arte pela esfera produtiva capitalista, sua transformação em mercadoria e pela perda de sua originalidade em função de sua reprodutibilidade técnica.

A teoria da *reificação*, é apresentada por Lukács (2003) e Adorno (1980) formula a teoria da *regressão da audição* e *fetichismo em torno das relações do belo*, da qual a realidade cotidiana seria cada vez mais um modelo e paradigma.

A teoria da *indústria cultural* concebia um modelo de mercantilização estética (transformação da arte em mercadoria) que postulava a possibilidade de manipular o gosto das pessoas de tal forma que todos procurassem satisfazer desejos básicos, paupérrimos simbolicamente. Sob esse rótulo os fetichistas de *Adorno* (1980), assim como seus antepassados – os *fetichistas* de *Des Brosses*¹ (1988) – também guardariam a marca do *embrutecimento*, da *insanidade* e da *infantilidade*: o marcante traço da regressão, normalmente apontado como limite da razão.

Como mercadoria, o objeto estético passa a incorporar-se de um valor fantasmagórico e o *estrelato*, não se sabe como, encarna em jovens desafinadas que passam a mobilizar milhões de corações e mentes: os *fetichistas*. Tais objetos culturais teriam o poder de iludir seus contempladores na compreensão do mundo e da própria arte.

O problema é que supor tal (sobre)determinação do modo de produção no controle do gosto, ou mesmo da *força produtiva* na constituição do *modo de produção* ou *forma de vida*, nos levaria a supô-la também sobre a própria consciência humana, de forma que a produção da mercadoria, da mais valia e da reprodução do capital também seriam *fábricas de consciências*. Ou de esvaziamento de consciência. Mas não é esse o caso do mundo. Como não é o caso de ressuscitar os mortos, mas apenas chorá-los e seguir em frente.

O mito romântico do compositor isolado em seu castelo, acima e aparte da própria história e compondo diretamente da música dos céus parece ter sido substituído pelo do *ouvinte consciente*, acima de seu próprio tempo, que não se corrompe ou cai sob o fetichismo e *reconhece*, livre da *identificação ideológica*, no meio de tanto ruído e

Des Brosses foi quem em 1760, no livro indicado na bibliografía, cunhou o termo *fetichista*, derivando da palavra *fetiço*, segundo sua narrativa derivada de navegadores portugueses, que indicava povos que davam características humanas ou sobre humanas a animais e objetos inanimados, transferindo a eles qualidade maravilhosas.

banalidade, as preciosidades que deve haver – ou a falta do que pode nem haver mais – na arte musical (ADORNO, 2011).

A banalização da música no cotidiano, entretanto, torna-se indecidível para esta teoria: se é um princípio ou fim de movimento, nessa possível causalidade da teleologia da determinação da força produtiva. Por outro lado, sempre restará a dúvida de se é realmente sinal de uma decadência generalizada e sistêmica ou a expressão de outro tipo de valor: a arte pode ser encontrada em qualquer lugar, mesmo onde se supõe que não.

Crença estética

Tomemos aqui outro caminho: o *belo* como um processo de dupla afirmação de sentido que, de alguma forma, *convence* o espectador de sua beleza; mas na medida em que o espectador faz parte de um contexto mais amplo, onde a disputa de sentido busca generalizar tal persuasão.

Uma disputa sobre as formas de *dizer* o mundo, no sentido em que *pronunciar* organiza materialmente a vida: o belo da obra de arte diz algo; reconhecer o belo e pronunciá-lo diz outro algo, que ganha estatuto estético, com numa espécie de "metamovimento" de valoração.

Pronunciar-se sobre a posse de um terreno, a configuração de uma hierarquia e sobre o que é *belo* parecem, nesse sentido, serem formas muito semelhantes de *falar sobre a materialidade das relações*.

Dizer sobre o que é belo é algo que envolve um tratamento do objeto, mas também, ou principalmente, um tratamento do expectador: pela forma de estabelecer uma vinculação ideológica que o insira em um jogo de significados onde a própria observação da beleza seja um valor. A certeza da afirmação do belo é proporcional à certeza de seu reconhecimento e estes dois a garantia de validade.

Segundo o filósofo *Hume* (2001), a *crença* pode ser entendida como uma *verdade habitual* e mesmo uma certeza que extrapola a razão. É parte integrante de nossa forma de vida e nos prepara para situações onde a razão não pode nos ajudar.

O *hábito* é um princípio que "me determina a esperar o mesmo para o futuro"; a experiência outro princípio (idem, p. 297). Aliados e atuando juntos na imaginação levam à formação de certas ideias de forma mais intensa que outras.

Considere-se a obra de arte do ponto de vista da *percepção estética*, como uma forma de *entendimento* que lida com uma relação entre <u>impressões</u> e <u>ideias</u> e que consegue, através de um planejado conjunto de dados oferecidos aos sentidos, transferir vivacidade a algumas delas [das ideias], construindo um sistema interno à obra de *convencimento estético*, que estamos por analogia chamando de *CRENÇA ESTÉTICA*.

As impressões secundárias ou reflexivas são as que procedem de algumas dessas impressões originais, seja imediatamente, seja pela interposição de

suas ideias. Do primeiro tipo são todas as impressões dos sentidos, e todas as dores e prazeres corporais. Do segundo, as paixões e outras emoções semelhantes (HUME, 2001, §1, pg. 309) [...]

"As impressões reflexivas podem ser divididas em dois tipos: as calmas e as violentas. Do primeiro tipo são o sentimento [sense] do belo e do feio nas ações, composições artísticas e objetos externos." (HUME, 2001,§2, pg. 310)

Da coerência desse sistema interno de *CRENÇA* é que decorre, em maior ou menor grau, o *consentimento* do espectador em relação à lógica interna da obra de arte.

Isso nos permite duas perspectivas instrumentais relevantes: (1) Abordar a discussão da *percepção artística* como uma questão não substancial ou essencial, mas enquanto relação entre *impressões* e *ideias*²; (2) Estabelecer uma diferença (essencial) entre *crença* e *costume* que desde logo nos antecipe que o costume, por si só, não bastaria para a construção da crença.³ Faz-se necessário um *algo mais* que dê vivacidade a essa *expectativa* e que estabeleça essa *crença* no discurso estético.

Existe algo, que chamamos de BELO: uma *idéia* provocada pelas **impressões** que nos são apresentadas aos sentidos, através dos diversos meios e sugerida por **relações habituais** já presentes na bagagem *cultural* e que podem causar *impressões reflexivas*, de acordo com a própria organização da vida e provocados através da organização do discurso *estético*. Que satisfaça a determinadas expectativas, tanto *formais* quanto de *desenvolvimento* ou *desenlace*.

Analogamente ao fenômeno da *crença humeana*, essa *crença estética* não é voluntária, no sentido de que acreditamos ou *cremos* no que queremos — antes, "somos levados a crer". Podemos considerar isso como um "sentir da mente" que nos é agregado forçosamente por relações habituais: a certeza que temos da beleza do belo, assim como as certezas dos fatos, não é uma escolha voluntária.

Quando olhamos ou ouvimos, ou sentimos pelo tato, não temos nada além do que os sentidos nos mostram: nada além do que vemos, ouvimos e tocamos normalmente em nosso dia a dia. Mas existe um passo, dado pela mente, que nos força a transcender essas sensações — em temporalidade e contexto — e agregar-lhes um valor que extrapola o próprio entendimento racional, mas que, por outro lado, depende dele e, paradoxalmente, o embasa em certas operações, mesmo do dia a dia.

Assim como sabemos que o pão, semelhante ao que me alimentou ontem, me alimentará amanhã, temos certeza de estarmos fruindo o que consideramos ser a beleza do que é belo. Somos levados para além das impressões presentes e mesmo além da racionalidade habitual e arrastados para esse novo campo.

² Cf. **Tratado**, já citado, I, I, VI – Dos modos e substâncias, onde *Hume* desmonta a busca de substancialidade ou essencialidade.

³ Cf. **Tratado**, I, III, IX - Dos efeitos de outras relações e outros hábitos, nas considerações sobre educação.

Persuasão do belo

Como se dá a certeza individual ou mesmo a certeza coletiva sobre a beleza? Se tomarmos que sua certeza é *habitual*, e que o hábito é algo a mais que o simples costume, este último sozinho não pode persuadir a *idéia do belo*. Ela não é, como vimos, arbitrário, no sentido de que gostamos do que queremos. Antes, "somos levados a reconhecer o belo".

A produção da idéia do belo depende das disposições *harmônicas*, ou seja, técnicas, de contraponto, harmonia propriamente dita etc. e também das disposições que potencializem a vivacidade do *discurso* com o qual nos deparamos na apreciação estética, através da materialidade da rememoração e da expectativa da repetição, no jogo temático [mas não necessariamente "melódico"].

A abordagem no belo como uma *crença habitual no belo* nos permite, ao invés de procurar um fundamento de *valor* da obra musical ou identificar uma essência, discernir os meios utilizados para a sua persuasão, pública ou privada. Por quais meios a obra tornou viva, na imaginação, essa idéia do belo, que extrapola a razão e não tem expressão que o descreva com a mesma força? Ao invés de *procurar um valor* devemos então identificar um mecanismo de *produção de valor*: um mecanismo de persuasão na crença estética.

"Toda espécie de composição, mesmo a mais poética, não é mais do que um encadeamento de proposições e raciocínios, sem dúvida nem sempre os mais rigorosos e exatos, mas ainda assim plausíveis e especiosos, embora disfarçados pelo colorido da imaginação." (HUME, 1980, p. 325)

Pensemos então esse belo como uma das disputas de *como dizer o mundo*. Uma dentre outras tantas, como as formas de dizer a propriedade, a hierarquia e outras. Tais formas de dizer dependem, intrinsecamente, de duas formas de regulação: (1) A do discurso, propriamente dito: para que todos se *entendam* e (2) a da aceitação e concordância sobre o que se conclui ou se decide, bem como a aceitação dos papéis e consequências do que está sendo dito. Por outro lado, a afirmação desse belo dá-se não apenas no sentido da obra para o espectador, mas deste para *outros espectadores*, de forma tal que dar sentido ao belo tornou-se um *ato estético*.

Aristóteles apresenta a *Retórica* e a *Dialética* como duas espécies de um mesmo gênero de *arte* que interpreta a maneira como se dá a produção da *prova* ou a *persuasão* no processo discursivo, ou seja, no *logos*. Pensemos a *Estética* nesse mesmo gênero, de forma que se aborde o *belo* a partir da *produção de sua certeza*.

A retórica é a outra face da dialética, <u>pois</u> ambas se ocupam de questões mais ou menos ligadas ao conhecimento comum e não correspondem a nenhuma ciência em particular. (ARISTÓTELES, 2005, 1354a)

Essas duas *disciplinas*, relacionadas neste fragmento – que inicia a *Retórica* – são normalmente tomadas como muito distintas, já que a **dialética**, através do *silogismo* parece falar de questões seguramente demonstradas e verdadeiras, articulando o

discurso de forma tal que a conclusão seja necessariamente tirada de sua constituição interna. Como no exemplo do famoso silogismo: "todo homem é mortal; Sócrates é homem; logo: Sócrates é mortal!"

Além disso, as *induções*, que além dos silogismos são a outra ferramenta da dialética, faz com que a razão dê passos seguros no entendimento da verdade.

Já a *retórica* é tida como uma espécie de arte da enganação, onde tudo vale para o convencimento do interlocutor. Coisa típica de político, muitos diriam. No entanto, Aristóteles vai mostrar que isso é uma visão superficial da retórica e que os processos a que se prestam as *duas artes ou técnicas* são bastante semelhantes.

A retórica, segundo Aristóteles, não se ocupa de produzir fórmulas de um *discurso de convencimento*, ou uma diversidade de modelos prontos, como se supõe. Isso fazem os manuais que se espalham e que tratam apenas de uma parte superficial, da retórica. "É evidente que ela [a retórica] é útil e que **sua função não é persuadir mas discernir os meios de persuasão** mais pertinentes a cada caso." (1355b, grifo meu)

A diferença entre elas é que a dialética tem que explicitar todas as suas premissas e o silogismo deve levar o interlocutor *necessariamente* à conclusão pretendida, se houver concordâncias com as premissas, que devem ser TODAS apresentadas.

A retórica, entretanto, articula não o discurso sobre o real, mas sobre o verossímil e não precisa apresentar todas as premissas, podendo omiti-las em função de verdades ou conclusões ancoradas no senso comum, vale dizer: na habitualidade. Se retomássemos o exemplo anterior do silogismo, poderíamos analogamente construir uma argumentação retórica da seguinte forma: "A tirania há de ter um fim, pois o imperador é apenas homem!"

Essa forma de argumentar e persuadir por premissas ocultas se chama *entimema*, e é o instrumento *lógico* da retórica, tanto quanto o *silogismo* o é para a dialética. A própria frase apresenta aqui, de Aristóteles, que abre o tratado, é a formulação de um entimema, conforme se observa pela primeira ocorrência de "pois".

Por outro lado, Aristóteles vai relacionar a indução do método dialético à apresentação de *exemplos* e *paradigmas*, no método retórico.

Verdade e persuasão

O interessante a ser notado na relação entre *persuasão* e *demonstração* é que não necessariamente tenham uma relação direta. O exemplo mais notável não precisa ser tirado da Filosofia e pode ser encontrado na vida cotidiana quando sabemos de forma segura, racional e demonstrada que algo nos faz mal e mesmo assim somos persuadidos a fazer justamente o que desaconselha a razão. Exemplos citados por Freud sobre a escolha dos parceiros, ou a escolha de hábitos ou vícios atestam isso.

O mais notável é que, além disso, parece que têm uma relação inversa, ou seja, o que mais se demonstra parece não ser próprio para a persuasão.

A dialética, que tem a necessidade de explicitar todas as suas premissas e demonstrar a cada passo a sequencia que têm entre si é menos persuasiva do que a retórica, que convence do verossímil.

A persuasão estética *arrebata*, em um grau de persuasão maior que o da retórica. Isso porque quem está diante do belo está plenamente convencido e persuadido disso.

A estética apresenta um grau máximo de persuasão, não tem necessidade de premissa alguma e, oposto à dialética, é totalmente avessa à demonstrabilidade.

Por outro lado, o paradigma e o exemplo análogos, na retórica, à inferência lógica da dialética (como condução da mente), no caso da estética tem relação com o *tema*. A crença neste caso manifesta-se diretamente na expectativa da articulação entre as redundâncias e o afastamento dos temas, considerando-se aqui tema em um sentido mais amplo que o aspecto melódico.

Como dirá Pascal: "somos autômato tanto quanto espírito" (252). Talvez venha daí o notável vínculo que a persuasão tenha com o hábito.

O costume torna as nossas provas mais fortes e mais críveis; inclina o autômato, o qual arrasta o espírito sem que este o perceba. Quem demonstrou que amanhã será dia, e que morreremos? E haverá algo em que mais se acredite? E, pois, o costume que nos persuade disso; ele é que faz tantos cristãos, ele é que faz os turcos, os pagãos, os artesãos, os soldados, etc. (PASCAL, 1973)

A "verdadeira" eloquência persuade *pela doçura* e não pela autoridade: "como tirana e não como monarca" (15).

Mata da Juréia, 21 de agosto de 2011

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição in Os pensadores.* São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores), 1980.

. <u>Introdução à Sociologia da Música. Doze preleções teóricas</u> [Einleitung in die Musiksoziologie; Zwölf theoretische Vorlesungen]. Trad. Fernando R de Moraes Barros. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. P. F. A. e A. do nascimento P. e notas de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa e imprensa nacionalcasa da Moeda. v. VIII, tomo I, 2005.

- **DE BROSSES, Charles**. *Du culte des dieux fétiches*. Paris: Fayard, 1988.
- **HUME, David**. <u>Do padrão do gosto</u> [ESSAYS, MORAL, POLITICAL AND LITERARY]. Trad. J. P. G. M. e A. M. D'oliveira. In: **Ensaios morais, políticos e literários**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- . <u>Tratado da Natureza Humana</u> [Trataise]. Trad. trad D. Danowski. São Paulo: UNESP Imprensa Oficial, 2001.
- LUKÁCS, Gyorg. <u>História e consciência de classe estudos sobre a dialética marxista</u>
 [GESCHICHTE UND KLASSENBEWUSSTSEIN]. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- **MENEZES FILHO, Florivaldo**. *Apoteose de Schoenberg : tratado sobre as entidades harmônicas*. Cotia SP: Ateliê Editorial. 2º ed., 2002.
- PASCAL, Blaise. Pensamentos [Pensées]. Trad. S. Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia* [Harmonielehre]. Trad. Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 2001.



14 a 16 de setembro de 2011 Escola de Comunicação e Artes Universidade de São Paulo



7º Encontro Internacional de Música e Mídia *Música, Memória: tramas em trânsito*

Realização

Promoção

Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid)

Apolo

FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo Bonini e Bonini Assessoria Pedagógica

Comissão organizadora

Heloísa de Araújo Duarte Valente (CMU-ECA-USP/UMC) Juliana Coli (Cons. Musical Dr. Carlos de Campos) Mônica Rebecca Ferrari Nunes (FAAP/Unifai) Ricardo Santhiago (FFLCH-USP) Márcia Ramos de Oliveira (LIS/UDESC)

Criação e editoração deste caderno

Duana Castro

Comitê Científico e de leitura

Christian Spencer (Universidade Complutense de Madri - Espanha)

Juliana Coli (Cons. Musical Dr. Carlos de Campos)

Juan Pablo González (Universidade Católica - Chile)

Marcos Júlio Sergl (UniSantos)

Mariana Cañardo (Escola de Altos Estudos Sociais Argentina / França)

Maria do Rosário Pestana (Universidade de Aveiro -Portugal)

Maria Mercedes Liska (CONICET/ IIGG - Argentina)

Marita Fornaro (Escola Universitária de Música - Uruguai)

Marta de Oliveira Fonterrada (MusiMid)

Mônica Rebecca Ferrari Nunes (FAAP/Unifai)

Rubén López-Cano (Escola Superior de Música da Catalúnia - Espanha)

Simone Luci Pereira (Fecap)

Valéria Barbosa de Magalhães (EACH-USP)

Apresentação

O 7º Encontro Internacional de Música e Mídia, promovido pelo Centro de Estudos de Música e Mídia – MusiMid, realiza-se nos dias 14, 15 e 16 de setembro, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, com o apoio da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Nesta edição, o evento tem como núcleo de discussão a memória em suas relações com a música.

A introdução das mídias é o que distancia o século XX drasticamente de todos que o precederam, trazendo consigo consequências nas formas de recepção e de criação artística e uma maior complexidade nas linguagens. No caso da música, obras inteiras ultrapassaram o registro da partitura e a verbalização dos memorialistas. A fixação das obras nas mídias facilitou tanto o armazenamento como o descarte. Diante disso, como determinar o que deve permanecer e o que deve ser expurgado? Que métodos escolher para a preservação física? Como proceder para conservação?

No terceiro milênio as formas de utilização do tempo livre - atividades culturais e de entretenimento - geralmente incluem a linguagem musical, de algum modo que, por sua vez, se manifesta através de mediações tecnológicas. A música está presente na trilha sonora de cinema, nas séries televisivas, telenovelas, noticiários, spot, e jingles, videogames, canções no rádio (AM, FM, on-line). Trata-se de algo que se fixa na memória (o que é motivado por eventos singulares, pessoais ou coletivos), e que também depende dela (responsável pela extração individual de cruzamentos sociais).

A memória é formada por muitos componentes: físicos, neurobiológicos, psicológicos, emocionais, sociais... Ela carrega e reelabora muitas informações, percepções e sensibilidades. Em meio a tudo isso, a música ocupa um espaço vibrante, que pode ser apreciado de variadas maneiras. A memória individual muitas vezes ancora-se na experiência sonora... A memória cultural dá-se pela música, com a música... Ela imprime, também, na música, a marca do seu tempo. E algumas dessas músicas tornam-se memoráveis...

Eixos Temáticos

1- A memória pela música

Devido à sua auto referencialidade, a música deixa-se perpassar pelas várias instâncias do tempo, do espaço, da subjetividade. Torna-se meio privilegiado para intervenções de ordem psicológica, neuronal, dentre outras. De sua parte, a memória extrapola a capacidade humana de gerar e guardar signos: trata-se de um processo sociocultural. Mas, para que ele ocorra, subsistem dados de natureza biológica. Das lembranças aos traumas vinculados a experiências sonoras e musicais, há uma série de processos cuja origem se dá no plano do indivíduo, bem como da coletividade. Em que medida a rememoração pode conduzir a processos de cura ou patologias? Da musicoterapia à tortura psicológica, um amplo espectro de possibilidades passa pela memória pela música. Este eixo temático propõe um debate, incluindo especialistas em ciências cognitivas, neurologia, musicoterapia e áreas afins.

2- A música como memória

O compositor Igor Stravinsky afirmou, certa vez, uma frase de impacto: a música não quer dizer nada além da sua própria linguagem, sua materialidade. Justamente por essa razão, pode ser veículo de qualquer coisa ou ideia: como trilha sonora, catalisa a ação cênica; como spot ou jingle vende produtos e bens, também acompanha atividades prosaicas do dia a dia etc. A música também simboliza: experiências impactantes e inesquecíveis em nível pessoal ou coletivo. Este eixo temático pretende debater as diversas situações em que a música tem o poder de criar, transmitir, preservar a elementos da cultura, a partir de experiências de vida e seus contextos socioculturais, ao longo dos séculos.

3- A música memorável

No imenso conjunto de obras musicais que foram compostas ao longo do tempo, uma parte delas é considerada memorável, ao passo que outras caíram no esquecimento. As razões podem ser encontradas nas complexidades do signo musical e nos signos culturais. Posto que a cultura é o processo de seleção, composto inclusive pelo esquecimento, que determina o que permanece e o que é desprezado, faz-se imperativo analisar: quais os critérios que se impõem, nos diversos períodos da história, e como eles interferem no processo de memorização/esquecimento?

4- A memória da música

A música, na condição de linguagem artística, tem sua história em boa parte possível graças aos meios de registro, sua catalogação, conservação, transmissão e acesso, ao longo do tempo. Contam a história da música as partituras, os discos e fonogramas, mas também os relatos de pessoas contemporâneas ao surgimento das obras. Mais tarde, contam também as leituras e interpretações de todo esse material histórico. Este eixo tem como diretriz discutir: 1) a importância da matriz que fixa o signo musical ("suporte"); 2) os critérios de seleção dos itens a serem arquivados itens a serem arquivados e, por conseguinte, preservados ou descartados; 3) o papel da música nos acervos musicais e discográficos; 4) a memória e a história da música tal qual estudada e apresentada pelos profissionais nela interessados.

Quadro de programação

| 14 de setembro Quarta-felra | 15 de setembro Quinta-feira | 16 de setembro Sexta-felra |
|---|---|---|
| 9h30 - 10h Credenciamento | 9h - 10h45 Sessão temática 2 A memórla pela música: questões teórlcas | 9h - 10h45 Sessão temática 5 Música e memória cultural: saberes e gêneros tradicionals |
| 10h - 10h30 Solenidade de Abertura 10h30 - 12h Palestra de abertura Nicolau Sevcenko: O vórtice cultural do pós-guerra e a reconfiguração dos paradigmas artísticos | 11h - 12h30 Sessão temática 3 Música e memória midiática: Ilnguagens audiovisuals | 11h - 12h30 Sessão temática 6 Música e memória cultural: Gêneros, movimentos e festivals |
| 12h - 14h Intervalo para almoço | 12h30 - 14h Intervalo para almoço | 12h30 - 14h Intervalo para almoço |
| 14h -15h30 Sessão temática 1 Música e músicos memoráveis | 14h - 15h30 Mesa redonda 3 A música como memória | 14h - 15h30 Mesa-redonda 4 A memória pela música |
| 15h30 - 16h Intervalo | 15h30 - 16h Sessão especial 1 Exibição audiovisual | 15h30 - 16h Intervalo |
| 16h - 17h30 Mesa-redonda 1 A memória da música | 16h - 17h45 Sessão temática 4 Música como memória: Instituições e patrimônio | 16h - 17h15 Sessão especial 2 MuslMid – Projetos concluídos e em andamento |
| 17h30 - 17h45 Intervalo | 17h45 - 18h15 Lançamentos de livros | 17h45 - 18h Intervalo |
| 18h - 19h15 Mesa redonda 2 A música memorável | 18h15 - 18h30 Apresentação artística 2 Mini recital | 18h - 19h Palestra de encerramento David K. Dunaway: "Música, polífica e o impulso de cantar" |
| 19h15 - 19h30 Intervalo | 18h30 - 19h30 Palestra Juan Pablo González: "Música | 19h - 19h30 |
| 19h30 - 20h30 Apresentação artística 1 A música memorável de José Antônio de Almelda Prado | e imagem em movimento: <i>Motion Picture Moods</i> e a memória do cinema mudo chileno" | Apresentação artística 3 Memórias do samba |

Palestras

Palestra de abertura - 14 de Setembro, 10h30 às 12h



Nicolau Sevcenko

O Vórtice Cultural do Pós-Guerra e a Reconfiguração dos Paradigmas Artísticos

As décadas de 1950. 60 e 70 assistiram a transformações radicais tanto dos fundamentos estéticos, quanto das práticas e dos modos de difusão das obras de arte, nas

suas diferentes especialidades. Um dos fatores fundamentais, por trás dessas mudanças, foi a ampliação da sensibilidade espaço-temporal de alguns grupos de artistas, ligados a distintas modalidades e concepções do fazer artístico. Essa percepção e formulação dilatadas, de seus projetos, dotou esses artistas de novas potencialidades criativas, de grande impacto cognitivo, social, político e ambiental. As artes se tornaram historicamente situadas, eticamente engajadas, críticas do contexto tecnológico e estrategicamente infiltradas na vida cotidiana das grandes cidades mundiais.

Palestra – 15 de Setembro, 18h30 às 19h30

Juan Pablo González

Música e imagem em movimento:

Motion Picture Moods e a memória do cinema
mudo chileno

Esta conferência explora o forte vínculo entre visualidade e música que desenvolveu o cinema desde seus primórdios. A fonte principal para este estudo é o manual Motion Picture Moods For Pianists and Organists (Nueva York, 1924), que oferece cerca de 300 peças organizadas segundo 52 estados de espírito e situações representadas ou conotadas por cada um destes. É objetivo desta pesquisa documentar o uso, no Chile, da música contida neste Manual ou, pelo menos, o âmbito de sua influência na prática de cineastas e músicos locais. A recuperação e o estudo do acervo cinematográfico antigo não estariam completos sem a recuperação e análise de suas práticas musicais associadas. Tanto a imagem quanto os sons a ela agregados fazem parte da reconstrução da memória de um povo. Frise-se que a música tem a virtude de fazer emergir - com essa dimensão invisível e profunda que enche de vida e significado - as mudas imagens em movimento.

Palestra de encerramento – 16 de Setembro, 18h às 19h



David King Dunaway Música, política e o impulso de cantar

Uma "névoa romântica" tem, há muito tempo, cercado o estudo da cultura popular. Muitos colecionadores e entusiastas da *folk music* são pessoas românticas e, com frequência, patriotas. Isso porque a nobreza de espírito comum à *folk music* está enraizada, nas suas origens, nos

povos e nas paisagens de um país. Suas canções são esculpidas a partir dos contornos da terra e das experiências originárias das comunidades. Nesta palestra, são abordadas as relações desta música popular com as iniciativas de revivê-la, com a política, com a ação social, com a mídia e a comunicação, com as experiências de artistas.

Mesas redondas

14 de setembro, 16h - 17h30

Mesa redonda 1 A memória da música

Mediação: Sandro Figueiredo

A Biblioteca da ECA e o tratamento dos documentos musicais Olga M. Mendonça e Marina Macambyra

A importância dada aos documentos musicais e audiovisuais é uma das características mais marcantes da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP, que começou a formar acervos desses documentos no final dos anos 1960. A Biblioteca desenvolve padrões próprios para o tratamento de gravações sonoras, partituras, imagens fixas e imagens em movimento. Os manuais criados para divulgação dessas metodologias estão publicados no website da Biblioteca. As novas regras internacionais de catalogação de documentos trazem boas perspectivas para a Biblioteca da ECA, pois sua forma de trabalho está mais próxima das novas normas do que das antigas.

Acervos musicais: organização e disseminação Liliana Giusti Serra

A apresentação versará sobre as formas de organização de acervos musicais, cuidados com preservação, níveis descritivos, variedade de suportes e acesso público, enfocando a experiência desenvolvida no acervo do crítico José Ramos Tinhorão, depositado no Instituto Moreira Salles.

Três Emissoras Paulistanas, suas memórias e histórias Cecilia Miglorancia e Marta Fonterrada

Pretendemos fazer um recorte de uma época em emissoras de rádio musicais paulistanas, que no decorrer de suas histórias tiveram – em algum momento – preocupação com a qualidade dos produtos oferecidos ao público. Focaremos principalmente na parte musical e de entretenimento. Apontamos a Rádio 3 emissoras, que tiveram seus tempos gloriosos em períodos distintos, são elas a Rádio Gazeta, que teve programas eruditos, com orquestra própria e corpos estáveis; a Rádio Eldorado, que com o final da Gazeta, dedicou parte de sua programação à música de concerto e, por fim a Cultura FM, emissora que ainda oferece ao público este tipo de música.

Luiz Casimiro e Márcio de Paula Paulo Alves de Lima 14 de setembro, 18h - 19h15

Mesa redonda 2 A música memorável

Mediação: Fabiana Coelho

A escrita vocal e a memória em duas obras de Eric Whitacre Silvia Cabrera Berg

A utilização da mídia como meio de divulgação e performance de obras corais, e a tradição da escrita vocal e utilização da memória na escrita de obras vocais através da análise de algumas obras vocais de Eric Whitacre.

Ars Viva, 50 anos Roberto Martins

A exposição apresentará a trajetória do Madrigal Ars Viva, reconhecido internacionalmente, não apenas pela excelência artística, mas também pela orientação estética de divulgar a boa música menos cantada: a mais antiga (anterior à Renascença) e a contemporânea. Graças a essa particularidade, o Madrigal tem,em seu currículo, a estreia de importantes obras, tais como "nascemorre" e "Motete em Ré Menor", de Gilberto Mendes.

15 de setembro, 14h - 15h30

Mesa redonda 3 A música como memória

Mediação: Márcia Ramos de Oliveira

Memória da canção no ABC: bolero e samba em dois compositores locais Herom Vargas

A comunicação tem o objetivo de discutir alguns aspectos das canções de dois compositores do ABC paulista nas décadas de 1950 e 1960, Osvaldo Varoli e Romeu Tonelo, de origens operárias. Suas composições são representativas do gosto poético-musical do período em que surgiram e se consolidaram quatro emissoras de rádio na região: Rádio Clube e Rádio Emissora ABC (atual Rádio ABC), ambas em Santo André e inauguradas em 1953, Rádio Independência, de São Bernardo do Campo, criada em 1957, e Rádio Cacique, colocada no ar em 1958 em São Caetano do Sul.

Samba de Raiz: uma luz no compasso da cidadania Cristina Schmidt, Felipe Brito, Antonio Erick Gomes da Silva, Daniel Cosmo Balbino, Jefferson Kitagawa

A conquista pela cidadania perpassa os diferentes níveis de estruturação social, e é perceptível como as manifestações culturais contribuem para a sobrevivência em comunidade. A busca das raízes do Samba para a sobrevivência de referências culturais é uma forma de fortalecimento grupal. Isso ocorre por uma questão de identificação cultural, mas também por um posicionamento econômico e político na sociedade. Esse artigo traz algumas considerações sobre como as novas gerações vão incorporando esses valores e pouco a pouco criando seus próprios matizes nas produções musicais; e, como as raízes históricas vão dando sentido às suas necessidades e impasses culturais do momento presente. Por meio de uma observação em campo, foi possível visualizar como essa dinâmica possibilita a reflexão do grupo sobre seu espaço cultural e, principalmente, como o Samba de Vela pode iluminar suas expressões no compasso da cidadania.

Música brasileira, internet e memória Ricardo Tacioli

A exposição trata como a internet e o meio digital depois dos anos 2000 têm criado e ampliado condições para a preservação e divulgação sistemática da história e da produção da música popular brasileira. São consideradas e detalhadas duas experiências do palestrante: o site Gafieiras

(www.gafieiras.com.br) e o portal Cultura Brasil (www.culturabrasil.com.br). O primeiro é um site de longas entrevistas com agentes da música brasileira, independentemente do estilo ou gênero musical. A intenção é compreender os múltiplos universos de criação artística dos entrevistados, verbalizados e refletidos pelos próprios. Prestes a celebrar seu décimo aniversário no fim de 2011 com a publicação de um novo site e de dez novas entrevistas, o Gafieiras já colocou no mesmo ambiente virtual e editorial figuras tão distintas quanto Sivuca, Frank Aguiar, Lindomar Castilho, Los Hermanos, Luiz Melodia, Mônica Salmaso, Hermínio Bello de Carvalho, Fernando Faro, Ritchie, Thaíde, Jards Macalé, Germano Mathias e Inezita Barroso.

O segundo é o portal da Rádio Cultura Brasil, antiga Rádio Cultura AM (1200 KHz), emissora dedicada à música popular brasileira da Fundação Padre Anchieta. Inaugurado em abril de 2010, o portal Cultura Brasil publica os conteúdos produzidos e veiculados pela Rádio, como também aqueles desenvolvidos exclusivamente para a internet. Esta nova realidade virtual redimensionou a produção e o alcance de uma rádio originalmente de amplitude modulada.

A partir desses relatos será possível discutir outras experiências internéticas bem-sucedidas empreendidas por blogs e sites especializados que equacionam música popular brasileira, sua divulgação e memória.

O samba paulista e suas histórias: Textos, depoimentos orais, músicas e imagens na reconstrução da trajetória de uma manifestação da cultura popular paulista

Olga Rodrigues de Moraes von Simson

Este texto tem uma relação direta com as músicas que foram produzidas, pelos grupos negros da cidade, desde o início do século XX, até a contemporaneidade. Trata-se de uma comunicação exemplificada com aravações referentes ao tema.

16 de setembro, 14h - 15h30

Mesa redonda 4 A memória pela música

Mediação: Mônica Rebecca Ferrari Nunes

Cérebro, emoção, memória e música: o olhar da Neurociência Edson Amâncio

A ideia é abrir uma ampla discussão sobre o papel da memória na música, na musicofilia e as relações entre música, comportamento, memória e cérebro. Vamos apresentar alguns casos clínicos em que a música desempenhou papel preponderante na sobrevivência como ser humano de pacientes com lesões cerebrais irreversíveis, bem como pacientes que tiveram seus desastres corporais anunciados por músicas.

Relacionando Música e Memória : uma breve introdução Pedro Paulo Kohler Bondesan dos Santos

Quando ouvimos a expressão memória musical, logo vem à mente a questão dos acervos, de resgate e documentação de expressões que estão se perdendo, ou já foram perdidas. Também ocorre a associação com eventos da vida individual de cada um de alguma forma relacionados à música, ou à músicas que marcaram gerações inteiras, como o rock, os Beatles entre outros. Abordando conceitos sobre a memória relacionados à música, oferecemos uma primeira abordagem sobre o tema que se destina à comunidade musical. À partir das concepções de Daniel Levitin e David Huron, discutimos basicamente três tipos de memória: memória de curto termo, memória episódica e memória semântica.

Tempo e memória: contribuições a uma filosofia cognitiva da música Mauricio Dottori

A tentativa de refundar diversos estudos tradicionais em novas disciplinas a partir da ótica da cognição está há alguns anos muito em moda na academia. Mas como em todo pensamento científico, os princípios de uma disciplina são também suas limitações. Os estudos cognitivos nasceram, nos anos 50, de um modelo dúplice: do paradigma cartesiano que embasa as ciências modernas e da ideia de que o modelo computacional seria adequado à explicação da mente. Ao aplicar este modelo à música surgem imediatamente duas dificuldades, decorrentes do mundo mesmo, que é por um lado permeado de ruído informacional e, por outro, não se manifesta, necessariamente, à nossa mente por construções simbólicas crescentemente complexas que partem de impressões dele em nossos sentidos. Nesta mesa gostaria de focar no tema do simpósio, na memória — enquanto esta informa todos os processos da consciência — e música — naquilo que esta nos sugere um modelo para a cognição do mundo que, talvez, permita-nos

superar o paradoxo do quiliágono, da figura plana com mil faces, apresentado por Descartes na Sexta Meditação. Pois a música nos sugere uma compreensão da informação também pré-simbólica, isto é, decorrente de ordenamentos de simetrias e categorizações conformados pela evolução. Como contraponto, apresentaremos as visões de santo Agostinho e de Adorno, da relação entre memória, tempo e música, para melhor delimitar os limites da abordagem cognitiva.

Paisagem sonora, memória e história: um ensaio sobre sons familiares Pedro Paulo Salles

O presente ensaio pretende discutir as implicações de algumas concepções de história, memória e mito para o estudo sobre a paisagem sonora da infância. Além disso, considerando que a paisagem sonora não é só aquela que se ouve num dado momento, mas também aquela já ouvida num passado longínquo ou próximo, por um determinado indivíduo ou grupo social, buscamos compreender significações que residem na articulação entre memória e sons do ambiente.

*Memória acústica*Eduardo Peñuela Cañizal

Sessões temáticas

Sessão temática 1 14 de setembro, 14h às 15h30 Música e músicos memoráveis

Mediação: Liliana Harb Bollos

Compositores Latino-americanos: A série brasileira de CDs que registrou 100 anos de música erudita para piano na América Latina Eliana Maria de Almeida Monteiro da Silva, Amilcar Zani Netto

A música erudita ocidental vem sendo reaistrada em aravações desde o fim do século XIX. Alguns compositores, Johannes Brahms entre eles, chegaram a reaistrar sua performance ao piano e, através desta, seu entendimento acerca de como deveria soar a música que compunha. Nem todos tiveram a mesma sorte, mesmo porque desde então a carreira de intérprete foi se dissociando da de compositor. Sendo assim, muitos compositores passaram a depender de outros artistas para que suas obras cheaassem ao público. Paralelamente, o aumento dos meios de divulgação e de perpetuação da música em geral foi gerando mecanismos de oferta e demanda que selecionam obras e autores através dos tempos, a partir de critérios que mudam segundo a época e o lugar. Neste contexto, a música erudita latinoamericana tem tido pouca representatividade como opção ao repertório tradicionalmente apresentado em concertos e gravações - em que figuram geralmente obras compostas por norte-americanos e europeus já consagrados. Este trabalho propõe uma reflexão sobre a importância da série de CDs gravada pela pianista argentino-brasileira Beatriz Balzi, que inclui pecas de 13 países latino-americanos entre 1898 e 1998. Iniciada para ter 10 exemplares, a série Compositores Latino-americanos foi interrompida em 2001 pela morte da pianista por câncer. Dez anos após sua morte, o panorama musical não conheceu muitas iniciativas como esta. Relatos de compositores, análises das obras e documentos do acervo de Beatriz Balzi mostrados neste trabalho atestam a relevância de suas aravações e servem de incentivo a outros artistas.

Música, testemunho e crítica: dos artigos aos livros e a manutenção do repertório de invenção em Augusto de Campos Marcus Vinicius Marvila das Neves

Pretende-se nesta comunicação discursar sobre a faceta de crítico musical do poeta concretista Augusto de Campos (1931-), a partir de seus livros Balanço da Bossa (e outras bossas) (1968, 1. ed.; 1974, 2. ed. ampliada) e Música de Invenção (1998). Guardada a distância temporal entre as publicações, estas preservam as mesmas características: são livros derivados

da compilação de artigos publicados em jornais e revistas. O suporte livro (Flusser 2010) passa a ser uma forma de compilar e (re)expor a própria memória/escuta do poeta, que por sua vez, parte da concepção poudiana de "invenção" (Pound 1977) para elencar artistas, logo poéticas, que tanto na música popular brasileira da década de 1950-1960, como na música de concerto de século XX, são, aos seus ouvidos, (d)escritos, comentados e recomendados sob a alcunha inventiva. Norteará nossa discussão também questões acerca da posição de Augusto de Campos como uma espécie de testemunha – aqui vista por analogia à figura testemunhal apresentada na Literatura de testemunho (Selligman-Silva 2000; 2003; Gagnebin 2004) – da música em/de seu tempo, seja nas palavras proferidas no ensaio pós-bossa, pré-Al-5, seja no discurso que perpassa a seleta-mosaico de intenção notoriamente voraz e denunciadora contra, o que ele constata como, uma ausência de informação e (re)atualização da linguagem musical no Brasil da segunda metade do século XX.

Arthur Azevedo e Catulo da Paixão: Dois perdidos numa música "suja" Joêzer de Souza Mendonça

Na segunda metade do século XIX, tanto a canção popular quanto o violão eram proibitivos e considerados social e moralmente "impróprios" no Rio de Janeiro (Severiano, 2008). Apesar da resistência de boa parte da crítica, o dramaturao Arthur Azevedo e o músico e poeta Catulo da Paixão Cearense foram fundamentais para a formatação da canção popular brasileira e a consolidação do violão como legítimo instrumento nacional (Tinhorão, 1998). Nosso artigo revisita as pecas e revistas satíricas de Azevedo e as modinhas de Catulo com o intuito de investigar os critérios de desqualificação estética e as tentativas de rebaixamento ético da cultura musical popular que redundaram na rotulação música "suja" (Rocha Jr, 2002). Por outro lado, o exame das revistas de Azevedo mostra como o autor inseriu relevantes problemáticas sociais (como a abolição da escravatura, a mesticagem, a crítica à elite) nos versos das canções ao mesmo tempo em que fazia uso dos ritmos considerados "chulos", como o lundu. Evitando métodos descritivos que induzam ao populismo (Fleury, 2009) e tomando como base a noção de "mediação cultural" do antropólogo Hermano Vianna (1995) e as discussões sobre identidade nacional na virada do século XIX para o XX, nosso artigo pretende assinalar Arthur Azevedo e Catulo da Paixão como importantes mediadores no período em que a canção e os instrumentos populares comecavam a dividir espaco cultural com a música denominada culta, enquanto seus praticantes ganhavam reconhecimento social ao mesmo tempo em que enfrentavam pesadas críticas.

Johnny Alf e as novas perspectivas musicais para a música popular brasileira Liliana Harb Bollos

A música criada por Johnny Alf no início dos anos 1950, com melodias contrastivas, ritmo sincopado, harmonias inovadoras e o canto separado da condução harmônica, influenciou e transformou a concepção musical de

muitos músicos, entre eles João Gilberto e Tom Jobim, figuras centrais do movimento musical que anos depois mudaria os rumos de nossa música popular. Muito embora ele tenha sido um dos principais expoentes dessa mudança de ares, ainda hoje Johnny Alf é caracterizado como um compositor, pianista e cantor que fez uso da música americana no ambiente musical brasileiro quando incorporou a esse ambiente, alguns elementos do jazz. Sem negar tal caracterização, este artigo busca discutir as contribuições musicais da obra de Johnny Alf e explicitar algumas inovações e influências desse compositor para a música brasileira e, em particular para a Bossa Nova. Algumas composições como "Rapaz de bem", "Eu e a brisa", "Nós" e "Ilusão à toa" analisadas neste artigo.

"Passados presentes": Documentários ressignificando trajetórias da música brasileira Sabrina Dinola

> A música popular brasileira sempre se constituiu como paradiama ao conseguir concentrar valores para a constituição da identidade cultural do país. Nas últimas décadas (e nos últimos dois anos em particular), ocorreu um crescimento significativo na produção de documentários sobre música brasileira. Atualmente, torna-se relevante tratar a questão da disseminação contemporânea de informações através de recursos audiovisuais. Pensando na ligação existente entre memória e o processo dinâmico de construção de identidades sociais acredito que torna-se importante pensar na relação que existe entre a memória na construção dessas identidades e essa produção de documentários levando em conta, a partir dessa "documentarização" da música, uma reflexão que possibilite pensar numa construção discursiva e patrimonial da música brasileira. Demonstro, de forma breve, como as mudanças ocorridas nesse cenário musical, do período modernista até a atualidade (marcada pela proliferação de ritmos provenientes de comunidade periféricas e pela "descentralização" da produção de representabilidade), possibilitaram a entrada do cinema como um "novo lugar de produção de discurso" sobre a música brasileira. Dessa forma, penso sobre o papel dos documentários na construção da memória da MPB e a potencialidade desses documentários para a reflexão do próprio cenário musical atual. Tendo como foco uma trajetória de esquecimentos retratada - no caso, a do cantor Wilson Simonal - e partindo da análise de conteúdo do documentário, observo, ao final, o documentário como um novo instrumento produtor de representação, de ressignificação de trajetórias a partir de suas "ressonâncias".

Sessão temática 2 15 de setembro, 9h às 10h45 A memória pela música: Questões teóricas

Mediação: Marcos Júlio Sergl

A memória da música: Do concreto ao abstrato midiático Cintya Fernanda Morato Soares

> A música é uma criação artística admirável, não tem cor, dimensão e não apresenta fisicamente a massa. Portanto, conceitualmente trata-se de uma abstração. A música é captada através dos sentidos, principalmente pela audição, um sentido sensorial. O presente artiao justifica-se pelo fato de haver uma preocupação com o processo de resguardar a história da música, e isto só se faz por meio de documentos concretos como partituras, gravações e, também, outros meios de arquivos eletrônicos. Os objetivos propostos neste trabalho são: identificar os meios de arquivamento ou armazenamento eletrônico da música: analisar as possíveis apropriações e reformulações do conceito de memória e resgatar o processo histórico da música midiática. A princípio, tornou-se relevante destacar que a busca de uma metodologia adequada ao estudo da memória da música, mencionado nesta pesquisa, os estudos de Benntt (1986), Grout e Palisca (2001). Como metodologia optou-se pela pesquisa bibliográfica que, por meio de consultas em livros, periódicos e meios eletrônicos, possibilitou o acesso a diversos conteúdos, colaborando assim, para obtenção de diferentes conceitos sobre o tema proposto. Conclui-se que existe a necessidade de um espaço para que o acervo musical, seja ele concreto ou midiático, deve ter maior difusão nos meios de comunicação, proporcionando oportunidades aos que não relevam a importância da música para o ser humano e, conscientizando a comunidade musical sobre a importância da preservação da memória musical.

Retórica, estética e persuasão - Aristóteles, Hume & Schoenberg: Crença e convencimento do belo Antonio Herci Ferreira Júnior

O que existe em comum entre as grandes obras musicais? Alguma essência de beleza? O puro costume, massacrado por interesse comercial ou ideológico? (ADORNO, 2009 e 2011). Procura-se aqui, no entendimento do belo – como fundamento de valor da obra musical – não identificar uma essência, mas discernir os meios utilizados para a sua persuasão. A estética é posta em relação com a retórica (ARISTÓTELES, 2005), pois lida com o estudo das disposições e meios adequados para dar razões à persuasão da beleza a partir da obra musical e não com modelos ou ideais de forma. A música, por outro lado, é situada no campo do entendimento, parte de uma forma de vida (AGAMBEN, 2009). Sob a interpretação da música como entendimento humano, trata-se de articular as relações entre impressões e ideias a partir uma lógica própria, um discurso de convencimento baseado na expectativa de determinados movimentos: a crença habitual na

regularidade (HUME, 1999 e 2001). Da construção dessa crença habitual decorre, em maior ou menor grau, o consentimento do espectador em relação à persuasão do belo. Seu 'frágil fundamento' é o hábito (PASCAL, 1960 e 1973) que não pode, entretanto, ser resumido simplesmente ao costume. A harmonia ocupa, na estética, o papel que o entimema tem para a retórica; as redundâncias o do paradigma: instrumentos de razão e persuasão, não a expressão de leis fundamentais.

Leituras de obras Marcos Júlio Sergl

A partir dos conceitos de Murray Schafer a respeito da paisagem sonora, vamos deslindar a obra musical dos compositores santistas Gilberto Mendes. Gil Nuno Vaz e Roberto Martins. Ao analisarmos uma obra musical precisamos ter em mente quer a mesma lida com elementos do tempo e do espaço na medida em que reúne passado, presente e futuro. O passado fixado na memória, o presente implícito na observação e o futuro na imaginação. Ashmatour de Gilberto Mendes, por exemplo, se vale destes tempos ao utilizar efeitos de dispneia asmática, o caos provocado por ela e a solução de se viajar com uma empresa especializada, que nos libera do problema. Entra em ação outro elemento, a imaginação, Imaginar, que vem de imago, significa imitar o ato mental do projetar e do antever. A construção do pensamento flui entre desejos e necessidades. No ato de "propagar" existe uma conversa íntima entre o pensar e o fazer. Esse diálogo íntimo, que é a comunicação interna, revela que se faz necessário externar o ato comunicativo. Ao externá-lo, é preciso fazer que ele seja recebido, aceito. Em Ashmatour, Gilberto Mendes finaliza a obra com um jingle escrito de forma a induzir o receptor a desejar a viagem e utiliza na assinatura a garota-propaganda padrão, com voz convincente e afetada. É nosso objetivo comparar as músicas para coro destes três compositores, que se valem de recursos vocais variados, recriados em cada performance de forma inédita, fato que as torna tão interessantes tanto para o emissor auanto para o receptor.

A educação musical como lugar de forjar memórias e esquecimentos Adriana Gomes Ribeiro, Pedro de Albuquerque Araujo

Os discursos constituintes de projetos de educação musical podem estar impregnados de propostas de repertório e práticas musicais considerados ideais. Essas propostas pretendem forjar memórias e comportamentos. Esse foi o caso do programa de ação da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), a cargo de Villa-Lobos a partir de 1934, que previa uma seleção musical a serviço de um sentimento de brasilidade e de um modelo de disciplina. Aqui, uma memória é erigida como ideal e se propõe o esquecimento de outras referências que não coincidiriam com as subjetividades almejadas. Em agosto de 2011, por determinação da lei 11.769, publicada em 2008, a educação musical torna-se obrigatória para as escolas do ensino básico brasileiro. Trabalhando como contraponto projetos e discursos que determinam uma memória a ser impressa, este artigo pretende especular sobre a possibilidade de uma educação musical que atue em função do esquecimento – não entendido como recusa de uma

memória, mas como a possibilidade de uma produção entre-memórias, viva e pulsante. Para pensar esse contraponto conceitos como "descodificação" e "devir" (Deleuze e Guattari), propostas como a de "limpeza de ouvidos" (Schafer) e métodos como o pré-figurativo (Koellreuter) são convocados. Aqui se trata de pensar como memórias podem ser articuladas nos espaços educativos; pensar blocos de esquecimento e as multiplicidades de devires de alunos e professores, sendo esse o material que será trabalhado em sala de gula.

Sessão temática 3 15 de setembro, 11h às 12h30 Música e memória midiática: Linguagens audiovisuais

Mediação: Márcia Ramos de Oliveira

Música em animação: o mickeymousing está morto? Guilherme Campiani Maximiano

> Mickeymousina é uma técnica de composição para a imagem que encontrou seu auge, como o nome sugere, em desenhos animados. Mais especificamente, nas produções de grandes estúdios americanos dos anos 30, 40 e 50. Alguns expoentes nos cartoons incluem Carl Stallina (Disney e Warner Brothers) e Scott Bradley (MGM) e no cinema live action, Max Steiner (Casablanca, King Kong e ... E o vento levou). Baseando-se nas descrições das relações entre música e imagem feitas em estudos como os de Daniel Goldmark (2005) e Claudia Gorbman (1987), o artigo faz uma revisão da definição desta técnica e a partir desta definição, procura identificá-la em algumas produções recentes de animação. Os filmes analisados são o curta Presto, produzido pela Pixar e um episódio da série brasileira Peixonauta. A metodologia baseia-se em transcrições simplificadas da música combinadas com a decupagem temporal das imagens, à maneira de outros estudos semelhantes. Este artigo, que escolhe um campo de pesquisa pouco explorado em nosso idioma, tem o objetivo de responder à pergunta expressa no título do texto, uma vez que a disseminação de canções-tema e diálogos em animações (como nas produções da Hanna Barbera a partir da década de 1960) deixa pouco espaço para uma música com muitas inflexões rítmicas, como é o caso do mickeymousina. O resultado desta pesquisa é que encontram-se exemplos de mickeymousing em produções atuais, marcadamente em animações que, como nos cartoons da primeira metade do século, se aproximam da chamada comédia física, com poucas falas e muita ação.

Reconhecimento, traço e memória nas músicas utilizadas em propagandas brasileiras Eliza Bachega Casadei

Para Ricoeur há um "pequeno milagre" que circunda a noção da memória: o reconhecimento, que faz com que, diante de um passado evocado, possa sobrevir a exclamação "é ela, é ele!". Neste sentido, "a vinda de uma lembrança é um acontecimento" que encontra a sua força quando apoiado em suportes materiais. A música, neste contexto, é um desses suportes materiais a partir dos quais esse "pequeno milagre" se processa, mostrando os processos sociais de reinterpretação da memória. Diante do exposto, objetivamos estudar como as propagandas utilizam a música como instrumento de recognição, a partir da exploração do conceito de "reconhecimento" de Ricoeur e das articulações de Derrida em torno da memória. Para Ricoeur, o reconhecimento promovido pela música se apresenta sob a forma de uma reivindicação que carrega consigo os

problemas da tríade "memória-julgamento-ação". Vista sob a perspectiva derridariana, a música evocada nas propagandas trabalham com memórias sujeitas a um processo constante de ressignificação, alocando o ato de recordar no mesmo mecanismo imposto pelo traço. Para isso, utilizaremos como aporte metodológico a Teoria das Implicitações, que articula os conteúdos explicitamente postos nos enunciados aos componentes retóricos que atuam na sua modalização. Com esses aportes, a música nas propagandas brasileiras pode ser entendida como um traço que encerra em si a possibilidade de novas escrituras em torno do produto veiculado. Como o reconhecimento "está no nível das representações coletivas que mediatizam a instauração do vínculo social", ele aciona um comum que media um vínculo societário, intimamente relacionado ao ato de julgar.

A Música na Publicidade: dos pregões à indústria fonográfica Duana Castro Soares

Este estudo parte de uma introdução histórica da música usada para atrair compradores, inicialmente cantada por comerciantes na forma de pregões, em seguida, adaptada para o rádio em anúncios cantados e jingles, passando pela televisão, em trilhas musicais, até chegar na indústria fonógrafica, associando-se a artistas da música, onde aparece em diferentes formatos, seia em videoclipes, promoções, shows, Internet ou adverbands. O trabalho tem por obietivo tracar a música na publicidade, logo, a abordagem da pesquisa qualifica-se como qualitativa, por trazer alguns estudos de casos que se revelam adequados para entender a natureza dos fenômenos sociais. Como técnica, utilizamos a documentação indireta, por meio de levantamento bibliográfico, que serviu de referencial teórico para a pesquisa. Utilizamos também a documentação direta, através do registro de iinales e filmes publicitários. Esse referencial tem como centro sobre música popular de José Ramos Tinhorão e Renato Ortiz, que estudam o período histórico do começo do século XX e as transformações dos meios de comunicação: rádio e televisão. Foram levantadas notícias recentes da Internet e de jornais que mostram a associação de marcas publicitárias a artistas ou bandas, bem como registros de patrocínio de shows, de contratos de lançamento de álbuns via celular, ou ainda, da "criação" de bandas, que personificam a ideologia da marca, chamadas de adverbands. Assim, o trabalho apresenta um panorama desse tipo de uso da música na publicidade, desde seu início, em pregões de comerciantes até os dias de hoie.

O papel da música na construção da identidade audiovisual Jaqueline Esther Schiavoni

Em 1965, era inaugurada no canal 4, no Rio de Janeiro, a Rede Globo de Televisão. No decorrer das décadas, a emissora não apenas expandiu a difusão e produção de sua programação, que ganhou abrangência nacional, como também se tornou a mais influente rede de televisão do país. Parte do êxito dessa trajetória está na própria identidade audiovisual

aue a Rede Globo se preocupou em construir ao longo dos anos. Por meio de suas vinhetas, a emissora cria narrativas audiovisuais que constituem uma verdadeira propaganda institucional, Partindo desse pressuposto, resolvemos 1) realizar um levantamento histórico de tais vinhetas, 2) analisar quais são os elementos destacados pela emissora em suas vinhetas institucionais, e 3) explicitar as estratégias utilizadas em termos sonoros na composição de tais produtos. Para isso, achamos apropriado utilizar o instrumental da semiótica francesa, já que a disciplina se dedica a descrever as diferentes linguagens utilizadas para manifestar a significação. Os resultados obtidos até o momento indicam o uso de spots e jingles nas vinhetas institucionais da Rede Globo, com predomínio do primeiro sobre o segundo. A trilha sonora, por sua vez, apresenta-se ora como um aspecto de "reforco", atuando em consonância com os elementos visuais por meio de procedimentos sinestésicos, ora como elemento de referência/identificação cultural. É também recurso estratégico na grade televisiva, criando a estética da autoreferencialidade. Por incidir sobre a afetividade, o som pode contribuir para o apagamento das referências espaciais e temporais do telespectador, provocando-lhe um momento de suspensão, o que constitui um evento estético.

Ennio Morricone, Spaghetti Western e o Velho Oeste: Música cinematográfica enquanto lembrança linguística de um passado violento Rafael Duarte Oliveira Venancio

O papel de evocação que a música possui dentro da trilha sonora de um filme é inegável, mesmo em tempos de cinema mudo auando realizadores pensavam em possíveis partituras a serem tocadas nas salas de exibição. No entanto, podemos afirmar que está cada vez mais comum a citação cinematoaráfica de músicas compostas para trilhas de outros filmes. Este é o caso da obra de Ennio Morricone feita especialmente para os Spaghetti Westerns. Sempre que há uma cena de violência, seja um mexican standoff ou mesmo uma ação ousada, o cineasta coloca as famosas melodias filmicas do compositor italiano, especialmente aquelas que acompanharam os planos de Sergio Leone. Este trabalho, dentro da perspectiva da Desconstrução de Jacques Derrida, quer mostrar a escritura determinada no uso dessas músicas enquanto citação nas produções cinematográficas atuais, focando os realizadores Quentin Tarantino, Robert Rodriguez e Matthew Vaughn. Usando o arcabouco teórico também tracado por Jean-François Lyotard, baseado no jogo de linguagem wittgensteiniano, há a perspectiva de desvelar esse funcionamento de uma (re)presentação midiática que suplanta o passado histórico não-registrado (o Velho Oeste) por um transmitido pelos meios de reprodutibilidade técnica (o Western e suas variantes). Dessa forma, podemos especular a consolidação de uma música-cristal, bem aos termos deleuzianos, que opera uma importante triangulação. Triangulação essa que opera a cena do filme atual junto com o Arquivo cinematográfico para levantar esse passado histórico que é apenas a lembrança proporcionada por um lençol midiático de passado.

A música popular brasileira como personagem:

Considerações sobre o documentário musical e a memória associada

Márcia Ramos de Oliveira

A produção de documentários musicais, tendo a música popular brasileira como principal referência, tornou-se uma tendência na producão cinematográfica do país, especialmente neste início do século XXI. Um grande conjunto de produções audiovisuais vem se apresentando num processo quase contínuo, dando visibilidade e voz a intérpretes e compositores do século XX. Este trabalho pretende abordar o que vem a ser o gênero "documentário musical", explicitando os elementos que o constituem enquanto tal, especialmente tendo como parâmetro o Festival In-Edit, enquanto proposta a edição brasileira. Através desta comunicação, busca-se refletir acerca deste tipo de produção audiovisual enquanto potencial formador de uma memória musical associada a cultura brasileira Napolitano, 2007), tendo como enfoque a escolha de temas, personagens e grupos de pessoas que tenham a canção popular gravada enquanto ponto de aproximação. Considerando-se que, ao reconstituir a trajetória de determinados personagens e/ou movimentos musicais, o filme duplamente problematiza o enfoque histórico (Rosenstone, 2010) enquanto um discurso sobre seu próprio tempo e, enquanto um discurso sobre o passado, assumindo com isso contornos de uma forma narrativa também histórica (White, 1983), Neste sentido, o trabalho insere-se na interpretação histórica acerca da produção fílmica (Morettin, 2011), tendo como objeto a produção de documentários musicais da cena brasileira, enquanto formas de discursos audiovisuais dentro de reaimes de historicidade (Menezes, 2003).

Sessão temática 4 15 de setembro, 16h às 17h45 Música como memória: Instituições e patrimônio

Mediação: Mónica Vermes

Música e memória: O discurso da guerra dos mundos em São Luís Andréia de Lima Silva

Na manhã de 30 de outubro de 1971, o pânico invadiu a cidade de São Luís. A programação musical do "Paradão do Rayol" - programa de grande audiência, veiculado pela Rádio Difusora - foi interrompida para anunciar uma invasão alieníaena. Assim foi a versão ludovicense da adaptação radiofônica de "A Guerra dos Mundos" feita por Orson Welles, a partir da obra de H.G Wells, nos Estados Unidos, em 1938. Em Welles foi informado aos ouvintes no início do programa de que se tratava de uma obra de ficção, já na rádio maranhense nada foi dito até o desfecho. Roteirizado por Sérgio Brito, "A Guerra dos Mundos" em São Luís teve adequações espaçotemporais, porém manteve a utilização de personagens, cujas vozes leaitimavam diversas situações ficcionais. Era o rádio como meio contemporâneo de criação artística (Terra 2009). Entre músicas, silêncios e ruídos veio o caos gerado pelo discurso de destruição do mundo no cenário acústico do rádio (Meditsch 1998). Nesse sentido, havia uma tensão marcada pelos boletins jornalísticos e uma distensão proporcionada pelas músicas, Isso foi potencializado pelo desconhecimento dos ouvintes dos processos operativos que são próprios do campo do radiojornalismo (Sampaio 2000). A eficácia desse discurso não está nas próprias palavras, mas na legitimidade daqueles que a pronunciam (o locutor do programa) e às propriedades da instituição (a Rádio Difusora) que os autorizam a pronunciá-lo (Bourdieu 1996). É neste entrelacamento entre música, discurso e memória que vamos nos ater com o intuito de problematizar o espaço da música nesse processo.

A música como memória na trajetória histórica da centenária Banda da Lapa de Florianópolis-SC Tati Lourenço da Costa

Este trabalho objetiva debater narrativas de memória em torno dos 115 anos de história da Banda da Lapa. O texto organiza-se partindo de resultados do projeto "Memórias e harmonias da Banda da Lapa", que acompanhou por 7 meses suas atividades no distrito Ribeirão da Ilha/Florianópolis. A fim de reunir um referencial memorial - até então disperso em experiências e acervos pessoais -, entrevistou-se 41 colaboradores: músicos ativos, antigos integrantes, moradores da comunidade ribeironense; organizou-se acervo digital reunindo reproduções de fotografias e partituras. Para registro e difusão editou-se 5 documentários, totalizando 67 minutos, distribuídos em

LivroDVD. A relevância histórica e expressividade no mosaico cultural de Santa Catarina são representativas para pesauisas sobre a atuação de bandas instrumentais desde o século XIX. Ao buscar as memórias e harmonias da Lapa encontramos um universo de sociabilidade ilhéu. Pontuado pelas festas tradicionais religiosas e profanas, pela cultura de tradição oral e por lacos colaborativos comunitários. A banda surgiu e se mantém, voluntariamente, pelo sentimento de amizade em torno destas celebrações. E a formação musical é promovida pelos próprios músicos, de geração em geração. Considera-se que pesquisas no campo da memória social, ao incorporarem recursos técnicos e de linguagem das mídias audiovisuais como reaistro e expressão de narrativas, oportunizam, além da perenização temporal, trânsitos no circuito cultural entre diversas aerações. A exemplo da calorosa receptividade do público durante exibição audiovisual comunitária no Ribeirão da Ilha, pode-se concluir que registros de memória, mediados em audiovisual, atuam positivamente sobre auto-estima e valorização de temáticas emeraentes locais.

Memória e patrimônio musical do choro de Porto Alegre: Tensões e intenções entre tradição e modernidade Reginaldo Gil Braga

> Na cidade de Porto Alegre, hoje encontramos músicos e grupos musicais identificados à velha guarda do choro (Plauto Cruz, Darcy Alves, Luiz Machado e Grupo Reminiscências, Clube do Choro), bem como talentos surgidos nas décadas de 1980 e 1990 (Henry Lentino, entre outros) e a partir de 2000 (Yamandú Costa, entre outros) identificados com as novas tendências da música instrumental aliadas ao gênero. Fenômenos agudizados desde os anos noventa, a globalização e as desterritorializações, fragmentações e ambivalências identitárias (vide Appadurai, 2000; Bauman, 2005) desencadearam, também entre os chorões da cidade, uma pluralidade de possibilidades de representações da tradição. Esta comunicação visa a discutir o movimento de choro na cidade a partir das representações sobre criação, transmissão e preservação desta música por diferentes gerações e o gênero musical enquanto memória e patrimônio musical da cidade, buscando entender o(s) sentido(s) do passado (vide Hobsbawm, 1998) e levando em conta a heterogeneidade e complexidade da vida social das cidades (Velho, 1981). Como os veículos técnicos e os espaços socioculturais têm valores diferenciados conforme as épocas e as sociedades (Napolitano, s/d), o que procurei mostrar aqui é que, se no passado os chorões privilegiavam as performances ao vivo e o rádio foi a mídia dominante, hoje para as novas gerações o registro fonográfico, e mais recentemente a disponibilização de gravivos musicais online, tornou-se fundamental, inclusive para promoverem suas carreiras individuais e coletivas (Braaa e Barth, 2009), Assim, o choro, atualmente, explica-se, tal aual o tango, pelo nomadismo antes que por sua efemeridade (Valente, 2003).

As mulheres como eixo de difusão musical no Rio de Janeiro da Belle Époque

Mónica Vermes

O presente trabalho tem como obieto mais aeral a atividade musical realizada por mulheres no Rio de Janeiro no período entre 1890 e 1920. O registro dessa atividade na historiografia musical brasileira é escasso, mas observando outros tipos de fontes encontramos, em contraste, não só uma presença significativa, mas quase uma centralidade da mulher em várias atividades musicais. O relatório sobre os conservatórios de música europeus elaborado por Leopoldo Miauez (1897) apresenta um auadro sinóptico que inclui dados relativos ao Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Esse quadro revela que a grande maioria dos alunos do Instituto eram mulheres. Essas mulheres acabavam funcionando como eixos de difusão musical: na educação dos filhos, nas atividades de lazer privado e semi-privado, como saraus realizados em casa, ou em recitais coletivos realizados em espacos públicos como amadoras, registrados pelos periódicos na época, que também publicavam partituras que alimentavam essas atividades. O registro dessa memória feminina não se dá, portanto, pelo acréscimo de capítulos a uma historiografia existente, mas pela revisão do ambiente musical e do seu sistema de funcionamento; seus espacos, suas personagens, seus repertórios. Neste trabalho partimos de um levantamento dos registros da atividade musical realizada por mulheres nas "histórias da música brasileira". Esse levantamento é comparado com outros reaistros históricos e biblioaráficos e analisado em diálogo com a literatura relativa à história das mulheres. A partir daí propomos uma análise da atividade musical na aual a mulher pode ser vista como eixo de difusão de repertórios e práticas musicais.

História e memória no documentário "Através do samba" Eric Allen Bueno

Os(as) historiadores(as), assim como a majoria dos(das) pesauisadores(as) acadêmicos(as), estão acostumados(as) a fazer a crítica externa dos filmes, ou seja, analisam de fora uma produção. Neste trabalho faço o inverso, analiso de dentro a produção de sentido e de memória em um filme. Lançado em 2011, o documentário "Através do Samba" é uma produção do Laboratório de Imagem e Som (LIS) e do curso de História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Idealizado a partir do conceito da História para além do texto escrito (Rosenstone, 2010), procura fazer um registro sonoro e visual do samba acontecendo em Florianópolis na contemporaneidade. Como membro da equipe de produção, participei da elaboração do roteiro, edição e montagem final do filme. Neste trabalho analiso como a narrativa foi construída através do processo de montagem. E enfoco a forma como os entrevistados criam uma memória sobre o samba acontecendo na ilha de Santa Catariana e ao mesmo tempo, como o discurso visual (Meneses, 2005) e sonoro (Valente, 2003) do documentário cria uma nova memória sobre essa expressão musical. Mas que não é só memória. É a tentativa de se criar uma narrativa histórica do presente e que se contrapõe a ideias consolidadas de outra produção audiovisual local.

Sessão temática 5 16 de setembro, 9h às 10h45 Música e memória cultural: Saberes e gêneros tradicionais

Mediação: Jorge Luiz R. Vasconcelos

Tuyabaé Cuaá – A Sabedoria dos Antigos Pajés Marlise Borges

Tuyabaé Cuaá - A Sabedoria dos Antiaos Paiés, de autoria do compositor e escritor paraense Walter Freitas é uma obra verbo-musical que repercute a amazonidade e o conhecimento fundamental desta cultura. Este artigo tem como objetivo observar o processo de tradução cultural e as mesclas transformadoras, apontando o novo conjunto que se intercomunica, a partir de caminhos, pressupostos e veículos de uma obra de arte complexa. Sobre noções de memória e mesticagem, foram utilizados pensamentos de autores como Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro e de teóricos como Jesus Martin Barbero e Serge Gruzinski, que pensam a mesticagem e relações entre comunicação e cultura na América Latina, como um lugar de multiconfluências de elementos diversos. A semiótica da cultura, através de luri Lotman, Aron Gurévitch e também utilizando a noção da festa em Mikhail fundamentaram OS caminhos, dando apoios desenvolvimento. Registro fonográfico de 1987, inaugura uma linguagem nova na Amazônia, ao criar sinais gráficos e acrescentar novas palavras aos dialetos africanos e indíaenas, iá existentes no Brasil. Deste modo, a poética se constrói/reconstrói de forma alternativa, reunindo ao mesmo tempo elementos, objetos e as séries culturais presentes na cultura amazônica: as lendas, as festas populares, a culinária, os rituais (sacros, profanos). Enquanto música: ritmo, melodia e harmonia são diferenciadas e não se pode falar apenas de objeto estético, pois que funciona também como uma espécie de documento antropológico, cultural, político e social. Tuyabaé Cuaá, cumpre, portanto, sua função de recuperar e ativar uma certa memória coletiva.

Bagad: entre resistência e transgressão Thaíse Valentim Madeira

O Bagad (orquestra tradicional bretã) compõe cada vez mais obras que trazem influências de outros países. Os compositores dizem que reinventam a tradição, mas matém sempre um elemento referencial, que identifica o estilo dos grupos. Sendo o som musical resultado de processos comportamentais humanos, os quais são moldados pelos valores, atitudes e crenças das pessoas que formam uma cultura particular (Merriam, 1977), é preciso pensar quais são os elementos de transgreção, e de resistência, que atuam na música bretã. Os objetivos são desvendar quais os elementos que fazem parte da memória coletiva, que, transcritos musicalmente, situam o Bagad de antes e de agora no mesmo terreno, além de observar onde se encontra

a porta que abre para as criações modernas. Tais fenômenos se explicam porque a memória é um processo de recategorização continua (Candau, 2005), e porque a Bretanha compõe um lugar de memória (Nora, 1997), onde indivíduos concervam estruturas de conexão entre memórias indivíduais (Bastide, 1971), ou a tradição do olhar inteiror, que, como assinala Ricoeur, se constroi como impasse rumo à memória coletiva (Ricoeur, 2000). Através de um estudo etnomusicológico, de análise de discuros (entrevistas) e partituras musicais, entendemos se essas produções contemporâneas inscritas no campo da música tradicional convocam estruturas antigas, ou são elas mesmas tradições inventadas (Hobsbawm, 1997).

Dos terreiros para o estúdio: música, tradições e contextos Jorge Luiz R. Vasconcelos

Este artigo discute as transformações ocorridas na música em seu trânsito dos contextos tradicionais originais para os suportes que fixam o signo musical, considerando principalmente os meios fonográficos (disco e cd). Tendo como foco principal a produção relacionada ao candomblé e às religiões afro-brasileiras e sua música sacra, mas sem deixar de ter em vista outras manifestações da cultura popular tradicional brasileira, e suas apropriações e adaptações nos segmentos da chamada MPB e da Música Instrumental Brasileira, o objetivo é apontar algumas tendências mais recorrentes dentre esta produção como um todo. Sendo uma vertente bastante presente nas produções midiáticas citadas e compondo um sistema musical de grande importância no contexto das manifestações tradicionais, justifica-se esta investigação. Surgida durante a redação de tese sobre música e performance no candomblé, a metodologia inicialmente utilizada foi a oriunda do campo etnomusicológico, para obtenção de elementos êmicos de música sacra afro-brasileira, que somados aos obtidos por pesauisas fonográficas, fornece referências sobre os contextos de origem para que se possa estabelecer parâmetros comparativos com a produção midiática. Busca-se também problematizar as questões da tradição representação para que se trabalhe com conceitos que dêem conta das contradições encontradas no campo da pesquisa etnomusicológica nos dias atuais. Conclui-se, a partir desta análise, que a grande maioria das modificações ocorridas visam adaptar as práticas sonoras originais aos padrões praticados pela indústria fonográfica.

Da roda ao disco: a afetação da religião afro-gaúcha pela midiatização Deivison Moacir Cezar de Campos Campos

A música tem construído redes desterritorializadas desde a chegada dos primeiros africanos na diáspora global (GILROY, 2001). A indeterminação linguística do período escravista, devido à mistura étnica, fez com que essa se tornasse um elemento agregador. As canções mantiveram os negros ligados simbolicamente à África, construindo novos espaços de sociabilidade de cunho sagrado e profano. Nesses espaços, organizados a partir do princípio da circularidade (OLIVEIRA, 2004), a oralidade manteve-se como

transmissora da tradição afrobrasileira. Os cantos sagrados de Nação, reliaião de matriz africana do RS, revelam elementos dessa tradição, auardados na memória coletiva (HALBWACHS, 2006). No entanto, o aprendizado pela experiência e oralidade sofreu um atravessamento, nos últimos anos, de gravações em mídias sonoras. Frente a afetação (RODRIGUES, 2000) dos processos afro-religiosos pela midiatização (FAUSTO NETO, 2006), o artigo propõe investigar o consumo das gravações por adeptos de Nação, buscando analisar como a memória individual e coletiva é afetada pela midiatização. O marco teórico estabelecido é os Estudos Culturais latino-americano (VERÓN, 1997; MARTIN-BARBERO, 2009) em diálogo com a Estética (BENJAMIN, 1985) e a Geografia (HEIDRICH, 2008). Trata-se de um estudo de campo, com abordagem etnográfica, tendo como entrevistados pessoas iniciadas em duas casas da Nação Cabinda em Porto Alegre. A pesquisa aponta que a gravação em mídia sonora tem sido usada no aprendizado dos cantos por recém iniciados adultos que não frequentam rituais fora de sua Casa. Desta maneira, a midiatização dos cantos tensiona o suporte de transmissão de memória individual, afetando a memória coletiva, cuios sentidos são transmitidos pela experiência e oralidade.

Sessão temática 6 16 de setembro, 11h às 12h30 Música e memória cultural: Gêneros, movimentos e festivais

Mediação: Cláudia Souza Nunes de Azevedo

Jovem Guarda, repensando o engajamento juvenil Marcelo Garson

> O objetivo desse artiao é apresentar alternativas para se pensar a juventude na década de 60 que superem o modelo heaemônico do "iovem engaiado". Acreditamos que existiu, no mesmo período, outro tipo de matriz identitária rival, que pode, efetivamente, construir-se como outra "verdade" sobre a juventude, É esse o modelo do jovem hedonista e consumista, cuia Jovem Guarda é uma de suas expressões mais salientes. Assim, buscaremos reconstituir o panorama da época a fim de delinear dois modelos concorrentes, cada qual buscando estabelecer uma certa "verdade" sobre a iuventude, um paradiama para se pensar essa categoria social que então emergia com força inédita. Defendemos que tanto o modelo do "jovem engajado", simbolizado por produtos como a MPB, quanto o do "iovem hedonista", representado pela Jovem Guarda, ultrapassam a dicotomia: contra ou a favor da mídia. Ambos os projetos se articulam dentro dos veículos midiáticos. Assim, uma disputa ideológica é também uma disputa mercadológica: uma disputa por espaço em uma época em que os veículos midiáticos tornavam-se poderosos espaços de divulgação e notoriedade. Cabe analisar esses meios, dentro dos quais uma disputa acerca do "verdadeiro" paradigma para se pensar a juventude - um imaginário ainda em construção - era travado

Sentimentos do blues fortalezense: Compreensão da cena blues em Fortaleza 1988-1998 Leopoldo de Macedo Barbosa

O blues como outros gêneros musicais que buscaram seu espaço no concorrido ambiente musical fortalezense, se insere a partir de músicos apreciadores que no período almejavam uma oportunidade de executar, através de seus grupos musicais, um estilo pouco divulgado. Nesse contexto musical surgem estratégias dos referentes músicos na tentativa de uma consolidação, como também, elementos que norteiam uma compreensão desse contexto: formação desses respectivos grupos, shows, espaços de convivência e registro fonográfico. Analisar a cena blues em Fortaleza entre 1988 e 1998 e os modos de atuação desses artistas são os objetivos principais da pesquisa. O estudo delimita o ano de 1988, pois a transição da década de 80 para 90 representa o momento de formação de representativas bandas próprias do gênero musical no período, até o ano de 1998, data da divulgação e lançamento do álbum Blues Ceará. Ele tem por justificativa, o fato da capacidade destes sujeitos-históricos se adaptarem nesta

confluência de sons, possibilidades e estratégias mais as poucas pesquisas sobre este gênero, buscando isso, através da opção metodológica da História Oral, ou seja, de entrevistas com esses respectivos músicos, além do colhimento de material documental existente. Como referência teórica, os estudos de Mafesolli sobre socialidade e Damasceno sobre experiências musicais. Esta pesquisa, inicialmente, já aponta algumas afirmações: o Peixe frito blues clube sendo um importante espaço de convivência para os amantes do gênero no período e a música, especificamente, o blues como elemento comum desses artistas.

Preservação da noção de genealogia e de etos entre fãs de subgêneros de metal: Estudo do festival Metal Jam no Rio de Janeiro Cláudia Souza Nunes de Azevedo, Raphael do Nascimento Freitas

Metal Jam é um festival de covers de heavy metal aue acontece na cidade do Rio de Janeiro desde 2004, aanhando credibilidade entre fãs do aênero. Organizado por fãs, sem patrocinadores, intenciona proporcionar um espaco de apresentações para o músico fã, cuia performance deve ser o mais idêntica possível àquela do registro fonográfico, tido como referencial canônico. Os músicos participantes são testados - virtuosismo instrumental é parte do etos do gênero - e devem seguir estritamente as determinações dos organizadores relativas às práticas sociais e, também, à escolha do repertório. Músicos que não se conhecem ou nunca tocaram juntos constituem as formações instrumentais e cumprem uma agenda de ensaios custeada pelo festival. No repertório, são contempladas obras de bandas de várias aerações, especialmente as consideradas significativas para "uma genealogia do gênero". Há grande fragmentação de subgêneros sob o rótulo 'metal", alguns mesmo antagônicos entre si, além do evidente investimento afetivo do fã em um gênero estigmatizado como pouco sofisticado. Este trabalho aborda o festival como prática na qual a reprodução idêntica de cânones funciona não só mas, também, como estratégia de preservação da noção de hereditariedade musical e de etos: "somos todos metal porque viemos dos mesmos ancestrais, conhecemos nossa história". A pesquisa de campo (observação/participação/entrevistas) gerou detalhado relatório etnográfico e apontou as questões analisadas através da teoria dos gêneros musicais de Fabbri (1981) e da ideia de "mundos artísticos" de Becker (1982). Também foram consideradas as ideias de Walser (1993), Weinstein (2000) e Janotti (2003).

A memória nas canções de carnaval: Um estudo do álbum "100 anos de Carnaval" Maria Cecilia Petrólio Katinskas

É comum as letras de canções populares de carnaval trazerem inscritas relações sociais familiares e coletivas, romances, fatos cotidianos e políficos. Elas comunicam o registro de momentos históricos, da cultura nacional e de acontecimentos que marcaram a época da sua criação. Da mesma forma, as canções carregam características dos processos de produção,

reprodução e divulgação da música. O carnaval, festa coletiva anualmente comemorada no Brasil, é o campo de produção, uso e reprodução de canções novas e de antigas que se tornaram, por algum motivo, representativas. De geração em geração, melodias e letras são apreendidas e reproduzidas. Logo, é possível identificar a manifestação artística das "canções de carnaval" e sua linguagem como mediadoras das características de uma cultura. Este trabalho busca identificar os temas que foram abordados nas letras das canções de carnaval de distintas épocas que compõem um álbum de memórias: "100 anos de carnaval - Banca do Canecão", produzido pela Phonogram, em 1974, no Rio de Janeiro. Será uma pesauisa documental com base no acervo compilado neste álbum comemorativo, com suas escolhas institucionais e tradicionais. O conceito de medição pensado por Martín-Barbero, os estudos de memória de Maurice Halbwachs, a sonoridade e o ouvir analisados por Simone P. de Sá e a nocão de cultura dos Estudos Culturais serão utilizados como referenciais teóricos.

O festival SWU: Entre a proposta socioambiental e a prática do eco-marketing Danielle Denny

> As apresentações musicais em eventos coletivos como os festivais de música podem gerar um ambiente privilegiado para intervenções de forma a despertar e promover a postura ecológica dos participantes. Pela memória musical, experiências sonoras podem ser vinculadas a determinadas atitudes e assim promover ações e compromissos ecológicos. Um exemplo é o SWU (sigla de Starts With You ou Começa Com Você) que tinha como objetivo articular a educomunicação ambiental à imersibilidade sonora nos três dias de festival realizado em Ítú/SP, na Fazenda Maeda nos dias 9, 10 e 11 de novembro de 2010. O presente artigo, contudo, identifica que a sustentabilidade foi usada meramente para promover o consumo durante o SWU, Conclui que, contrariando as expectativas, não houve a defesa efetiva da sustentabilidade ou a informação pelo ambiente musical. E analisa o evento sob a perspectiva da vinculação, da comunicação orquestral, da (in)comunicação, da verticalidade, da cultura do ouvir, dos diálogos e dos discursos. O artigo parte de uma análise de caso, segue a metodologia etnográfica e tem como referencial teórico autores como Winkin (1998), Flusser (2007), Pross (1980), Baitello (2005), Menezes (2010) dentre outros.

Sessão especial 1 Exibição audiovisual

15 de Setembro, 15h30 - 16h

Memórias e harmonias da Banda da Lapa

Fundada em 15 de agosto de 1896, no distrito do Ribeirão da Ilha, a Banda da Lapa tem em sua trajetória muitas histórias de amor à música e à amizade. Histórias que contam sobre um tempo antigo e continuam sendo contadas, imaginadas, recriadas. O objetivo do documentário foi registrar narrativas de memória sobre esta que é uma das três bandas com maior tempo de atividade em Florianópolis. Foram 41 entrevistas acompanhando a banda em seu cotidiano e apresentações. Tal processo reforçou a importância das pessoas idosas como guardiões da memória social. A narrativa audiovisual remonta, em auatro partes, temáticas reincidentes e marcantes para a memória deste grupo musical: Do ar, a respeito da iniciativa comunitária de formação e manutenção deste grupo; O sopro, destaca narrativas importantes sobre a atuação no Zé Pereira e Carnaval, expressando sua relevância para o circuito cultural musical de Florianópolis; O pulso, demonstra a ligação com o distrito do Ribeirão da Ilha, e as identificações de temáticas locais emergentes; A pausa, trata da importância social da Banda como trabalho de formação e sensibilização musical com atuação social e comunitária. Realização de Tati Costa. Documentário, 46 minutos, 2010, Florianópolis-SC.

"Através do samba": A história em som e imagens

Realizado por alunos e professores do curso de História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) em 2011, vinculado ao Projeto de Extensão Através do samba: *experiências* em documentário/Laboratório de Imagem e Som (LIS). O filme "Através do Samba" (35') tem como seu principal personagem o Samba em Florianópolis. Mostrando ele acontecendo em diversos lugares como no Bar Canto do Noel no Centro da cidade, no Bar Varandas na Lagoa da Conceição, no Bar do Tião no Monte Verde, no Barraco do Neco no Sambaqui e passando pela Velha Guarda das Escolas de Samba Copa Lord e Protegidos da Princesa, perpassando também pelo grupo Africatarina, pelo grupo Ginga do Mané na Lagoa da Conceição e do arupo Chorinho da Lapa no Ribeirão da Ilha. Assim, o documentário procura traçar um mapa visual e sonoro do samba acontecendo em Florianópolis. Ao mesmo tempo discute a historicidade do ritmo segundo quem o produz e o pesquisa. Mostra a opinião dos músicos sobre a sua profissão. E exibe a multiplicidade de espaços do samba e o público que o frequenta.

Sessão especial 2 MusiMid:

Projetos concluídos e em andamento

16 de Setembro, 16h às 17h15

Coordenação

Heloísa de A. Duarte Valente

Participantes

Juliana Coli Márcia Tosta Dias Marta Fonterrada Mônica Rebecca Ferrari Nunes Ricardo Santhiago Valéria Barbosa de Magalhães

Participações especiais

Alberto Boscarino Jr. e Leonilde Provenzano.

Esta sessão apresentará uma síntese dos projetos "Trago o fado nos sentidos: memória e significado nos trajetos de uma canção nômade" (concluído) e "Una musica dolce suonava...: memória e nomadismo na canção ítalopaulistana" (em andamento), através de uma síntese dos subprojetos dos pesquisadores envolvidos. Inclui-se, dentre as atividades, a exibição de um 'trailer' da entrevista concedida pela fadista Adélia Pedrosa.

Homenagem a Leonilde Provenzano

Leonilde Provenzano foi cantora do Coro Lírico do Teatro Municipal de São Paulo e da Rádio Gazeta, tendo trabalhado sob a batuta do lendário maestro Armando Bellardi. O MusiMid presta uma homenagem à cantora que colabora com depoimentos para o projeto "Una musica dolce suonava...". Na oportunidade, participará de alguns momentos de sua carreira artística aos presentes.

Lançamentos

15 de Setembro, 17h45 - 18h15

Heloísa de Araújo Duarte Valente (org.) "Dónde estás, corazón?" O tango `no' Brasil, o tango `do' Brasil Via Lettera / CNPa, 2011.

Marco Antonio Bin e Mônica Rebecca Ferrari Nunes **Histórias invisíveis**Editora Horizonte, 2011.

Eliana Monteiro da Silva Clara Schumann: compositora X mulher de compositor Editora Ficções, 2011.

Daniel Choma e Tati Lourenço da Costa **Memórias e harmonias da Banda da Lapa (livro-DVD)** Câmara Clara, 2011.

Thais Matarazzo Cantero Irene Coelho, uma brasileira de coração português Editora Instituto Memória, 2011.

Heloísa de Araújo Duarte Valente (org.) **Música e mídia- apontamentos e exercícios de clariaudiência**.

Da Vinci Editora, 2011.

Apresentações artísticas

14 de Setembro, 19h30 às 20h30

A música memorável de José Antônio de Almeida Prado

Homenagem coordenada por Adriana Lopes Moreira

Retratos Em Flauta E Piano

flauta : Cibele Palopoli piano: Antônio Eduardo

PROGRAMA

GILBERTO MENDES: Sinuosamente Veredas - flauta solo

ALMEIDA PRADO: Fantasia Litoranea (2008)

GILBERTO MENDES: Urubuqueçaba, para flauta e piano (2008)

CAMARGO GUARNIERI: Sonatina para flauta e piano (1947)

I- Allegro

II- Melancolico

III- Saltitante

EDSON SANT'ANNA: Tocata para piano

ALMEIDA PRADO: Sonata para flauta e piano (1986)

I- Tríduo de Mômo

II- Noites de Oxalá

III- Chorinho

IV- Epílogo

15 de Setembro, 18h15 às 18h30

Mini recital

Parte 1

Leandro Quintério - violão

PROGRAMA

JOÃO PERNAMBUCO: Sentindo

SEBASTIAN PIANA (ARR. AGUSTÍN CARLEVARO): Milonga triste

ASTOR PIAZZOLLA: Verano Porteño

Parte 2

Juliana Vasques - violão Adonias Calebe - flauta doce

PROGRAMA

F. GARCÍA LORCA: El café de chinitas

ANÔNIMO: 3 danças renascentistas

ERIC SATIE: Gnossienne nº1

Memórias do Samba

Intérpretes: Léo Corrêa Missionário José

PROGRAMA

CHICO BUARQUE: Homenagem ao Malandro

(Arranjo: Léo Corrêa e Missionário José)

CHICO BUARQUE: Samba do grande amor (Arranjo: Léo Corrêa e Missionário José)

NOEL ROSA E VADICO: Conversa de Botequim

(Arranjo: Léo Corrêa e Missionário José)

ZÉ KÉTI: Diz que fui por aí (Arranjo: Léo Corrêa)

BADEN POWELL: Vou deitar e rolar

(Arranjo: Baden Powell)

Realização



Apoio







Bonini e Bonini Assessoria Pedagógica





A memória da música: do concreto ao abstrato midiático

Cintya Fernanda Morato Soares Ferraz¹

RESUMO

A música é uma criação artística admirável, não tem cor, dimensão e não apresenta fisicamente a massa. Portanto, conceitualmente, trata-se de uma abstração. A música é captada através dos sentidos, ou seja, por meio dos sentidos sensoriais, a audição. O presente artigo justifica-se pelo fato de haver uma preocupação com o processo de resguardar a história da música, e isto só se faz por meio de documentos concretos como as partituras, gravações, e outros meio de arquivos eletrônicos. Os objetivos propostos neste trabalho são: identificar os meios de arquivamento ou armazenamento eletrônico da música; analisar as possíveis apropriações e reformulações do conceito de memória e resgatar o processo histórico da música midiática. A princípio, tornou-se relevante destacar que a busca de uma metodologia adequada aos estudos da memória da música, mencionada nesta pesquisa, é baseada nos estudos de Bennett (1986), Chion (1997), Schafer (1991), Valente (2004), dentre outros. Como metodologia, optou-se pela pesquisa bibliográfica que, por meio de consultas em livros, periódicos e meios eletrônicos, possibilitou o acesso a diversos conteúdos, colaborando assim para a obtenção de diferentes conceitos sobre o tema proposto. Conclui-se que existe a necessidade de um espaço para que o acervo musical, seja ele concreto ou midiático, deve ter maior difusão nos meios de comunicação, proporcionando oportunidades aos que desconhecem a importância da música para o ser humano, e conscientizando a comunidade musical sobre a importância da preservação da memória musical.

Palavras - chave: Memória da música - música midiática - música concreta.

ABSTRACT

Music is admirable artistic creation, having no color and no dimension; it does not present itself physically to the masses. It is, then, an abstraction. It is received through the sense of hearing. This article is justified by the concern with the process of protecting music history, which is done though preservation of concrete documents such as recordings, scores and other files. Objectives are: identifying music archiving methods; analyze possible appropriations and reformulations of the concept of memory and recapture the historical process of media music. It seemed relevant to underline the search for a suitable methodology for studying musical memory mentioning Chion (1997), Benette (1986), Schafer (1991), Valente (2004) and others. Bibliographic research is the methodology adopted. Finally, conclusion is that more space is necessary in order to make musical repertoire broadly known. Thus, those unaware of the importance of music for mankind will be able to understand why musical memory should be preserved.

Keywords: musical memory - mediatic music - concrete music.

¹ 1Colégio e Faculdade Salesianos "Dom Bosco" de Piracicaba – SP.

Introdução

Atualmente, a música tem maior espaço para divulgação do que no passado, pois os meios tecnológicos evoluíram e, por meio destes, a mídia (Rádio, TV, Internet, etc.) colocou todo tipo de música para todos os gostos, mas em algum momento esqueceu de que a música precisa ter um lugar na história. Uma música, seja ela de qualquer gênero, não pode ser simplesmente ouvida hoje e esquecida amanhã.

Esse artigo procura identificar os meios de arquivamento ou armazenamento eletrônico da música; analisar as possíveis apropriações e reformulações do conceito de memória e resgatar o processo histórico da música midiática. No que se refere à metodologia da pesquisa musical, buscou-se pela bibliográfica, pelo fato de apresentar recursos inesgotáveis em relação ao tema proposto, o qual é tema de vários pesquisadores, tais como Chion (1997), Benette (1986), Schafer (1991), Valente (2003), dentre outros.

"A base da maioria das músicas foi, historicamente, um ponto de partida vocal, depois instrumental. Esta origem é tão forte que a música de nossos dias, mesmo tecnológica, continua a apoiar-se no mesmo modelo" (CHION, 1997, p.11).

Nesse sentido, temos que o autor acentua nitidamente sua preocupação com o processo histórico da música, e para nós resta saber como preservá-la sob a forma documental para sua memória.

Os mitos de Chion

Para que se possa preservar a memória da música é importante apresentar os "três mitos" tecnicistas abordados por Chion (1997), pois por meio deles é possível armazenar a música e, quando necessário, ter acesso à mesma.

Como que por recusa ou denegação das relações muito antigas que a música mantém simbolicamente com a máquina, elaboram-se mitos no discurso atual sobre as tecnologias musicais e a partir delas - mitos, ao que parece, destinados a preservar a ideia de que a música chega até nós como repetição e, diz-se, reprodução, ela existe em alguns lugares como experiência natural e única, mas também que a podemos readaptar através de um controle técnico. (CHION, 1997, p.81).

² Entenda-se como o processo de armazenamento dos sons da música.

O primeiro mito apresentado por Chion (1997, p.82) é o da alta fidelidade, "que de acusticamente, nada quer dizer de concreto. A imagem sonora de uma obra sinfônica gravada em disco não é de modo algum semelhante a que ouvimos no concerto".

Podemos dizer que em comparação com o que se tinha no passado, o ganho de detalhes (mais agudos, graves, contrastes dinâmicos) é na verdade notável, mas longe da realidade do concerto. Assim sendo, por meio do disco gravado com alta fidelidade preservou-se a memória musical, mas um tanto distante dos aspetos concretos da mesma.

O segundo mito apresentado por Chion (1997) é o da reprodução, o qual mostra que a música pode estar bem preservada, mas segundo o autor, "esse mito é aquele segundo o qual discos, rádio, cinema e outras mídias não produzem a música, mas a reproduzem" (CHION, 1997, p.86).

O último mito apresentado por Chion (1997) é o do controle.

O que a mediatização técnica da música nos ensina igualmente, por pouco que saibamos ver, é que a música - se é que se pode falar no singular de sistemas de expressão tão diferentes no mundo e na história - não é um sistema unidimensional e linear. Toda a música, pelo menos as músicas ocidentais atuais e as músicas populares, combina e sobrepõe diferentes camadas de significações e de informações de natureza diferente, de modo que a sua retransmissão ou a sua difusão, por meio de uma determinada mídia, pode filtrar uma parte e ao mesmo tempo deixa passar uma outra (CHION, 1997, p.89).

Nesse sentido, pode-se dizer que as próprias músicas concretas não são inteiramente intransponíveis, e isso depende das obras.

Analisando esses três mitos abordados por Chion (1997), podemos dizer que a música tem como garantir seu espaço na memória por meio de qualquer dos mitos.

Não somente os mitos de Chion (1997) fazem com que se entenda a memória da música, mas é necessário saber quais tipos de músicas se fizeram presentes no século XX, para se ter uma continuidade do aspecto tecnológico.

O século XX deu lugar a novas tendências musicais, que ainda continuam em curso no século XXI. Entre as principais tendências encontram-se: Impressionismo, Nacionalismo do século XX, Influências jazzísticas, Politonalidade, Atonalidade, Expressionismo, Pontilhismo, Serialismo, Neoclassicismo, Microtonalidade, Música concreta, Música eletrônica, Serialismo total, e Música Aleatória (BENNETT, 1986). Não são consideradas, nesse aspecto, as

questões culturais, bem como músicos que possuem seu próprio estilo, também não estão incluídos nestas tendências.

A colinearidade do som – do abstrato ao concreto

Retomando um pouco da história da música, mais precisamente na era pós-industrial, por meio de *Murray R. Schaffer*, "a Revolução Industrial introduziu outro efeito na paisagem sonora" (SCHAFER, 1991, p.116).

Quando os sons são projetados visualmente em um registro gráfico, pode-se analisá-los em termos do que é chamado de seu envelope ou assinatura. As principais características de um envelope sonoro são o ataque, o corpo, os transientes (ou mudanças internas) e a queda. Quando prolongado e imutável, o corpo do som é reproduzido no registro gráfico como uma longa linha horizontal. (SCHAFER, 1991, p.116)

Nesse sentido, temos que as máquinas fazem parte desse registro dos sons, pois as mesmas produzem sons com pouca informação, podendo ser graves e contínuos. É nesse aspecto que se observa que o som emitido pela máquina é concreto e se torna abstrato com pouca definição.

O poder de transformação da música e a percepção de que cada tipo induz a determinado comportamento perduram através dos séculos, haja vista o papel que desempenhou nos cultos religiosos da Idade Média, na exaltação dos sentimentos do período romântico e na liberdade almejada pelos jovens na década de 1960. Hoje, embora essa força continue atuante e determinando contínuas transformações, principalmente entre os jovens, o confronto é raramente estabelecido e o comportamento da juventude dificilmente relacionado ao contexto musical vivenciado. Basta atentar para o poder de persuasão exercido pelos atuais cantores, bandas e grupos musicais que se apresentam nos palcos, nos estádios e nos programas de televisão. Esses grupos influenciam os jovens nos modos de vestir, de falar, de se relacionar com grupos e individualmente, imprimindo identidades e induzindo comportamentos (GONÇALVES, 1999, p.65).

Os sons emitidos pelas máquinas ainda podem ser ásperos, possuindo o que Pierre Schaffer denomina de "grão" (como na serra ou na lima mecânica); ou podem ser pontuados

por concatenações rítmicas (como nas máquinas de tecer ou debulhar), mas em todos os casos a continuidade do som é predominante (SCHAFER, 1991).

Para melhor entendimento da emissão desses sons, que partem do concreto e são definidos abstratamente, segue exemplo gráfico que representa a emissão destes sons.

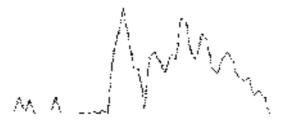


Gráfico: Som de um homem cortando madeira

No gráfico pode ser observado que existem picos que determinam as amplitudes máximas e mínimas do som. O importante é que estes sons produzidos pelas máquinas ficam registrados, o que significa que podem fazer parte de uma composição musical. É um meio de se registrar a música, bem como o som do elemento que lhe deu origem. Se tomarmos ponto a ponto e uni-los, sempre teremos diversas retas contínuas, o que caracteriza a linha contínua do som.

Nesse caso, o fator audição é importante para quem faz o registro do som, pois quanto mais dados forem obtidos, melhor será a definição do mesmo.

O mais importante é o fato de podermos registrar um momento sonoro e arquivá-lo para usá-lo quando viável para determinada peça ou execução musical.

A música midiática

Para a memória da música midiática, neste trabalho não se busca julgar a qualidade da música apresentada na mídia, pois o gosto pela mesma é muito diversificado.

De certo modo, o ser humano procura pela música que atenda às suas expectativas, quer nos aspectos psicológicos, sociais e mentais, sendo que se exterioriza o que ouve.

Se perguntarmos a alguém se gosta de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furtar-nos a suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de

sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo (ADORNO apud SUBTIL, 2007, p.78-79).

A ideia que se tem a respeito da música das massas está relacionada às conexões entre a cultura e os meios midiáticos. A princípio, a música está relacionada à criatividade humana de converter um rol de valores culturais em letra e melodia.

A música midiática em seu processo histórico apresenta-se em três etapas, a saber: *folk*, artístico e *pop* (FRITH, 1996).

Na etapa do *folk*, a música gerada é armazenada por meio do corpo humano ou de um instrumento musical; na etapa artística a música e armazenada por meio de partituras caracterizando as do gênero erudito e a etapa do *pop* a música é gerada por meio da indústria fonográfica, sendo armazenada em fonogramas e executada mecanicamente ou eletronicamente (FRITH, 1996).

Nesse contexto, é que surge a música das massas na etapa do *folk*, mais precisamente denominada de "música popular", porém alguns pesquisadores questionam: música popular ou música *pop*?

Continuamente, a tecnoinformação vem evoluindo a casa dia em todas as áreas, mas em relação ao processo musical ela é mais rápida como se pode observar nos dizeres de Frith:

A tecnologia digital amplia a definição daquilo de que se pode ser proprietário: desde a obra (a partitura) à interpretação (o disco) e os sons (a informação digital); [...] Em segunda instância, muda a natureza da composição musical desde a escritura ao processamento, gerando a confusão em algumas distinções tão antigas e assentadas como a que separa a música do ruído (a gravação digital, entre outras coisas, transformou a criação musical em uma obra multimídia, tal como nos filmes e videogames). O aspecto mais óbvio desta mudança (já iniciado com a tecnologia analógica) é que não é fácil distinguir os papéis dos músicos e do engenheiro de som; sendo assim, a ascensão, durante os anos 90, da figura do DJ como intérprete também supunha um apagamento dos limites que separam a produção do consumo (FRITH, 2006, p.61).

Pode-se verificar que, de acordo com o autor, o DJ³ ocupou uma parte do espaço do músico, mas a música não perdeu seu encanto nem sua memória, pois conta com uma retaguarda na sua divulgação por meio da mídia.

³ 3DJ é a sigla em inglês para "disc jockey", profissional responsável por conduzir uma programação musical nas rádios, clubes noturnos ou festas (ANAZ, 2010).

Por outro lado, tem-se que, em relação à mídia, o world music

[...] poderia representar uma espécie de tentativa de ancoragem em territórios supostamente definidos, dos tempos onde as pessoas tinham um ponto de encontro. Acontece que na esfera do "world music" situa-se num lugar abstrato, o mundo, onde permaneceremos em trânsito permanente... Além do mais, a tendência homogeneizante da cultura global apaga as marcas sonoras, os sons fundamentais que constituem justamente o território que fornece as condições de base para a criação de signos de origem identificável e reconhecível (VALENTE, 2004, p.200).

Nesse sentido, pode-se dizer que as diversas ideias de música podem modificar os planos de convivência com a mesma, num sentido mais amplo, sem perceber o apagar dos sons fundamentais e as marcas sonoras.

Vale ressaltar que esse mundo da música está envolvido por uma "cultura que é memória, uma vez que tudo que a coletividade nela vive se inscreve. É, pois, necessária a criação de um sistema de regras que determinem a tradução da experiência imediata em signo" (VALENTE, 2003, p.5).

Essa transformação imediata em signo pode ser feita por meio da produção musical na mídia, atingindo mais indivíduos e, consequentemente, a memória da música terá mais espaço para não cair no desconhecimento cultural.

Conclusões

Após a apresentação de diversos conceitos sobre música e mídia, bem como do processo cultural e memória da música, pode-se dizer que existe a necessidade de um espaço para que o acervo musical, seja ele concreto ou midiático, deva ter maior difusão nos meios de comunicação, proporcionando oportunidades aos que desconhecem a importância da música para o ser humano, conscientizando a comunidade musical sobre o valor da preservação da memória musical.

No que abordou-se sobre a música popular das massas por meio da mídia, observa-se que há uma tensão entre músicos e promotores, pois a mídia se encontra atualmente nos entraves destes.

É difícil raciocinar sobre a música, qualquer que seja o seu gênero, na atual conjuntura artística, deixando de lado as questões midiáticas.

Ao concluir este artigo, fica claro que a música deve estar presente no cotidiano do ser humano e, independente se seu gosto musical é necessário preservá-la, uma vez que a música proporciona prazer e manifestação de sentimentos.

Referências bibliográficas

ANAZ, Sílvio. **O que é DJ.** Publicado em 23 de agosto de 2010. Disponível em: http://lazer.hsw.uol.com.br/dj.htm> Acesso em 10 de Ago. 2011.

BENNETT, Roy. Uma breve história da música. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

CHION, Michel. **Músicas, media e tecnologia.** Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

FRITH, Simon. **Performing Rites:** on the value of popular music. Cambridge - Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

GONÇALVES, Maria Inês Diniz. **A virtude da força nas práticas interdisciplinares**. Campinas: Papirus, 1999.

SCHAFER, R. Murray. A afinação do mundo. São Paulo: Edito da UNESP, 1997.

SUBTIL, Maria José Dozza. Mídias, músicas e escola: a articulação necessária. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 16, 75-82, mar. 2007.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. O espírito do tempo, os tempos do espírito: nos (com) passos dos beats dos hits. In: **O espírito do nosso tempo**. CONTRERA, Malena Segura; GUIMARÃES, Luciano; PELEGRINI, Milton; SILVA, Maurício Ribeiro da (Orgs). Centro interdisciplinar de semiótica da cultura e da mídia. São Paulo: Annablume, 2004.

| Mú | isica é informação! Música e midia a partir de alguns conceitos | de Paul |
|-------------------|---|---------|
| Zumthor. | Disponível | em: |
| < http://www.hist | t.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/HeloisaValente.pdf Acesso | em 10 |
| Ago. 2011. | | |

Preservação da noção de genealogia e de etos entre fãs de subgêneros de metal - Estudo do festival *Metal Jam* no Rio de Janeiro.

Cláudia Azevedo1

Raphael Freitas²

Resumo

Metal Jam é um festival de covers de heavy metal que acontece na cidade do Rio de Janeiro desde 2004, ganhando credibilidade entre fãs do gênero. Organizado por fãs, sem patrocinadores, intenciona proporcionar um espaço de apresentações para o músico fã, cuja performance deve ser o mais idêntica possível àquela do registro fonográfico, tido como referencial canônico. Os músicos participantes são testados - virtuosismo instrumental é parte do etos do gênero – e devem seguir estritamente as determinações dos organizadores relativas às práticas sociais e, também, à escolha do repertório. Músicos que não se conhecem ou nunca tocaram juntos constituem as formações instrumentais e cumprem uma agenda de ensaios custeada pelo festival. No repertório, são contempladas obras de bandas de várias gerações, especialmente as consideradas significativas para "uma genealogia do gênero". Há grande fragmentação de subgêneros sob o rótulo 'metal", alguns mesmo antagônicos entre si, além do evidente investimento afetivo do fã em um gênero estigmatizado como pouco sofisticado. Este trabalho aborda o festival como prática na qual a reprodução idêntica de cânones funciona não só mas, também, como estratégia de preservação da noção de hereditariedade musical e de etos: "somos todos metal porque viemos dos mesmos ancestrais, conhecemos nossa história". A pesquisa de campo (observação/participação/entrevistas) gerou um relatório etnográfico e apontou as questões analisadas através da teoria dos gêneros musicais de Fabbri (1981) e da idéia de "mundos artísticos" de Becker (1982). Também foram consideradas as idéias de Small (1987) e Janotti (2003).

Palavras-chave: heavy metal, covers, gênero musical.

Abstract

Metal Jam is a festival of heavy metal covers which has happened in Rio de Janeiro since 2004, gaining prestige among fans. It has been produced without sponsoring in order to allow musician fans to perform covers as identically as possible to the original studio versions of metal bands held as canonic references. The participant musicians are previously tested - instrumental virtuosity is part of the ethos of the genre - and must strictly follow the decisions

¹ Pesquisadora de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Música/UNIRIO.

² 2 Licenciado em Música pelo Instituto Villa-Lobos/UNIRIO.

of the organizers concerning social practices and repertoire choices. Musicians who do not know each other or never played together constitute the instrumental formations and meet a schedule of rehearsals funded by the festival. In the repertoire, musical pieces of several generations of bands are contemplated, especially those considered significant for a "genealogy" of the genre. There is great fragmentation of sub-genres under the term 'metal', some even antagonistic to each other, besides an intense affective investment in a genre in which fans are labeled by common sense as unsophisticated. This paper focuses on the festival as a practice in which the identical reproduction of the "canon" works not only, but also, as a strategy for preserving the notion of musical heritage and of ethos: "We are all metal because we come from the same ancestors, we know our history." Field work (observation / participation / interviews) produced an ethnographic report and pointed out issues approached with Fabbri's theory of musical genres (1981) and Becker's idea of "art worlds" (1982). The ideas of Small (1987) and Janotti (2003) were also considered.

Key words: heavy metal, covers, musical genre.

O festival Metal Jam

O Festival *Metal Jam* surgiu em 2004 sem grandes pretensões. Seria apenas a comemoração do aniversário do vocalista amador Edson Soares, cuja ideia era reunir amigos músicos que compartilhavam seu gosto pelo metal, e realizar um *show* informal para diversão. A "festa" foi além das expectativas, atraindo cerca de trezentas pessoas, somente com a divulgação "boca a boca" e entusiasmando os 27 músicos que dela participaram. Deste modo, no ano seguinte, os organizadores sentiram-se encorajados a realizar um festival nos mesmos moldes, porém menos informal, contando com divulgação, repertório definido (ainda que flexível) e palco.

Ao longo dos anos, o festival ganhou credibilidade entre seguidores dos subgêneros de metal³ no Rio de Janeiro e, hoje, conta com uma equipe de músicos fãs responsáveis por sua organização. Organizar o festival *Metal Jam* consiste em administrar uma seleção de aproximadamente cem músicos, a expectativa de um público em torno de mil pessoas - acima

³ 3 "Metal" é um termo que designa um gênero derivado do *rock*, mas que distanciou-se, em maior ou menor grau, estética e ideologicamente dele, de acordo com as feições de seus principais subgêneros: *heavy metal*, *thrash metal*, *death metal*, *grindcore*, *black metal*, *gothic metal*, *doom metal*, *power metal*, *prog metal*. Para características, ver AZEVEDO, 2005.

da média dos eventos *underground* na cidade⁴ - além das questões práticas acerca de equipamentos, espaço e atividades em estúdio. A divulgação é majoritariamente realizada através dos recursos oferecidos pela internet: *blog*, *Youtube* e redes sociais. É interessante observar que o festival é feito de forma independente. Os próprios participantes reunem-se, organizam-se buscando parcerias e, muitas vezes, tiram, do próprio bolso, o dinheiro para fazer com que o evento se concretize.

Qualquer músico pode pleitear a participação no *Metal Jam*, inscrevendo-se através do sítio do festival na internet. Em 2010, entre mais de duzentos candidatos inscritos, 96 foram selecionados, sendo nove da equipe organizadora. Na inscrição, o músico deve discriminar bandas de preferência dentro dos subgêneros de metal e indicar algum endereço eletrônico - vídeo no sítio *Youtube* ou um arquivo digital de audio (mp3) — cujo conteúdo possa ser utilizado pelos organizadores para avaliar suas possibilidades técnico-musicais. Além disso, são solicitados um resumo da trajetória musical e uma fotografia com o instrumento, para divulgação no *fotolog* do festival (Freitas, 2010: 32).

Entre 2007 e 2009, o evento tornou-se mais organizado, com o roteiro de apresentações calculado em termos de tempo e da otimização das formações instrumentais, normalmente estruturadas em torno da montagem da bateria. A partir daí, foi cobrado maior comprometimento do participante que deve declarar-se ciente das regras de conduta em relação ao trabalho de equipe. Durante o período de ensaios, recomendações são enviadas por e-mail aos participantes em relação aos horários, profissionalismo, cuidado com instrumentos e objetividade no tempo de estúdio (Freitas, 2010: 23 - 38).

Transcorrem pelo menos seis meses desde as inscrições até a apresentação. O festival gira em torno do repertório, contemplando os vários subgêneros de metal, de acordo com a classificação êmica dos fãs, e evidenciando o etos do gênero. O critério de escolha deste repertório pauta-se na noção de que bandas tradicionais de cada subgênero deverão constar do *setlist*, mas admitindo variações periféricas de um ano para outro (Freitas, 2010: 33). O guitarrista Rodrigo Guerrino,⁵ organizador do festival desde sua primeira edição, comentou que, no evento, "certas bandas são fixas, tipo, Iron [Maiden], Metallica, Megadeth, Sepultura (...) o resto a gente tenta variar para não cair na mesmice". As bandas "fixas" são referenciais

^{4 4} Em 2009, o festival reuniu cerca de 1300 pessoas e 114 músicos.

⁵ 5 Entrevista concedida a Raphael Freitas em 2010.

internacionais de subgêneros de metal há, aproximadamente, trinta anos. Além destas, são contempladas bandas como Black Sabbath, surgida em 1969, reverenciada como cristalizadora, entre outras consideradas precursoras.

Uma vez determinado o repertório, a organização se volta para a alocação dos músicos nas formações instrumentais. Mais uma vez, alguns critérios são observados. O primeiro refere-se a quantas vezes o músico já participou do festival. O segundo diz respeito a seu nível técnico e, finalmente, o terceiro visa criar certo equilíbrio em relação ao número de participações por músico. Um quarto critério aplicar-se-ia às músicas mais concorridas. Como mencionado, há diversos subgêneros de metal e, muitas vezes, os músicos se especializam em alguns deles (Freitas, 2010: 34).

Entre os participantes, há os que já tiveram oportunidade de provar a sua capacidade técnica e musical, conquistando, assim, credibilidade. Neles, a organização do festival deposita confiança, o que vem ao encontro da proposta da reprodução fiel de gravações de estúdio, com ensaios objetivos e demais processos otimizados. Há, também, peças mais cobiçadas, devido a sua popularidade ou dificuldade técnica e que conferem prestígio ao músico. Além disso, há a relação afetiva com algumas das bandas, muitas delas responsáveis pelo despertar do interesse pelo metal. Assim, tanto o status de determinadas bandas, quanto a relação subjetiva dos fãs músicos com elas, determinam o interesse em peças específicas (Freitas, 2010: 34). Outro organizador do festival, Jasom Cox, ⁶ vê que é necessário fazer um rodízio de músicos, "porque tem as músicas que são mais visadas todos os anos, as mesmas bandas e tal, tem aquelas que todo mundo se inscreve nelas (sic), todo mundo quer". O registro dos participantes de todas as edições permite que não se escolha "um cara que toca Dream Theater⁷ há três anos (...) a gente dá uma chance pra outra pessoa tocar...". Em suma, os conjuntos musicais são determinados a partir do cruzamento das informações acerca da preferência de repertório e do nível de virtuosismo musical. E, segundo Guerino, a seleção das músicas executadas no festival é feita também por estilo, "para equilibrar".

Em 2010, foi levada em consideração a opinião de parte do público, através de pesquisa no sítio de relacionamento *Orkut*.

^{6 6} Entrevista concedida a Raphael Freitas em 2010.

^{7 7} Banda de *prog metal* norte-americana.

Gêneros e mundos artísticos

Até este ponto, foi apresentado o festival *Metal Jam* e sua organização, considerando a existência de subgêneros de metal – o que deixa implícita a noção de metal como gênero musical – e, ainda, a existência de um etos "metal" que estaria subjacente às práticas descritas. A pesquisa de campo (Azevedo, 2009; Freitas, 2010) encontrou respaldo na teoria dos gêneros musicais, de caráter interdisciplinar, elaborada pelo musicólogo Franco Fabbri.

Fabbri (1980) analisa sincronicamente "regras" que contribuiriam para uma definição de gênero musical e o modo como estas são aceitas pelo que chama de "comunidade musical". Por gênero musical, Fabbri entende "um conjunto de fatos musicais, reais ou possíveis, cujo desenvolvimento é governado por um conjunto definido de normas socialmente aceitas". A definição de "fato musical" utilizada pelo autor é a do semiólogo Gino Stefani: "qualquer tipo de atividade realizada em torno de qualquer tipo de evento envolvendo som" (Fabbri, 1980: 1).

A definição é controvertida por ser ampla, assim o autor sugere que cada caso de gênero musical seja examinado em suas especificidades, em vez de correr-se o risco de não considerar como fato musical, algo que uma comunidade, mesmo que discreta, o considere (Fabbri, 1980: 1). Assim, uma comunidade musical pode constituir-se de variados tamanho, composição e complexidade, e seu conceito acerca de fatos musicais é o que define a configuração de determinado gênero (Fabbri, 1980: 2). E ainda, a estrutura de uma comunidade musical é típica daquele gênero, e são as regras do próprio gênero que a definem, submetidas às limitações de seu período histórico (Fabbri, 1980: 6).

Fabbri observa como um dado conjunto de fatos musicais se porta em relação a outros conjuntos. De inspiração na teoria matemática dos conjuntos, o emprego destes conceitos implica na aceitação da existência de subconjuntos e, portanto, de subgêneros. Neste raciocínio, temos que determinado fato musical possa encontrar-se na interseção de dois ou mais gêneros, pertencendo a todos (Fabbri, 1980: 1).

De acordo com a supracitada teoria, um gênero musical é definido através de várias regras não necessariamente hierárquicas: técnico-formais, semióticas, sociais e ideológicas, comportamentais, econômicas e jurídicas. Fabbri sustenta que, em alguns gêneros, há uma "hiper regra", isto é, a ideologia específica do gênero, responsável pelo grau de relevância de cada regra. Segundo ele, é necessário que as variáveis deste panorama complexo sejam examinadas pelas ferramentas teóricas próprias de cada disciplina, em prol de uma

compreensão global dos fenômenos, caracterizando uma abordagem interdisciplinar (Fabbri, 1980: 2). É importante observar que esta separação por regras é um procedimento analítico, já que, na prática, há interseção de umas com as outras. Para analisar o festival *Metal Jam*, do ponto de vista do culto à genealogia, serão enfatizadas as regras técnico-formais, comportamentais e sociais e ideológicas.

As regras técnico-formais relacionam-se aos sons considerados musicais, sua organização formal, melódica, harmônica, rítmica e tímbrica, além do grau de complexidade e virtuosismo de execução admitido ou exigido no gênero. Apesar de haver formas musicais usuais, formas não são suficientes para caracterizar um gênero (Fabbri 1980: 3). No metal, nem sempre encontra-se a forma verso-refrão.

As regras de comportamento dizem respeito às relações que envolvem o fazer e o escutar musical. Fabbri considera que as reações psicológicas e comportamentais do público são codificadas diferentemente em cada gênero, assim como atributos, tais quais autenticidade e "sinceridade" do artista, que são percebidos e valorizados de modos diversos.

Em alguns casos, dados sociológicos relativos às comunidades musicais podem fazer parte do repertório de regras de um gênero. Deste modo, a divisão de trabalho típica de um gênero é também uma de suas regras, assim como o é a ligação de um gênero com faixas etárias, estrato ou classe social. Junto às regras sociais e ideológicas, Fabbri menciona a possibilidade de existência de uma "hiper regra" geradora de hierarquias entre regras de um gênero.

A abordagem de Fabbri para tratar de gêneros musicais tem pontos em comum com a noção de "mundos artísticos" do sociólogo Howard Becker (1982). "Mundo artístico" referese ao conjunto de pessoas e atividades envolvidas na produção das obras que o grupo considera como arte, a partir de uma visão de mundo razoavelmente consensual. Se as mesmas pessoas cooperam com a produção do mesmo tipo de obras de modo similar, recorrente e rotineiro, "podemos pensar em mundo artístico como uma rede de conexões de cooperação estabelecida entre seus participantes" (Becker, 1982:34-35).

Becker não vê uma de separação nítida entre o mundo artístico e a sociedade, apenas põe o foco em grupos de pessoas que associam-se para a produção do que consideram arte, não necessariamente apoiada em estrutura ou organização deliberadas, mas "redes de pessoas cooperando". Mundos artísticos não teriam fronteiras nitidamente delimitadas em outro sentido (Becker, 1982: 35).

É possível considerar que "mundo artístico", segundo Becker, e as regras de definição de gênero de Fabbri, quando em processo, descrevem o que adeptos do metal denominam "cena" (Azevedo, 2009: 41).

Subgêneros e genealogia

Em meados dos anos 1980, configurou-se uma divisão do metal em subgêneros que podem ser entendidos como pertencentes a duas vertentes: extremo e não extremo. O não extremo – heavy, power, prog, gothic - tem uma interface maior com a estética massiva, sendo accessível a públicos mais amplos e heterogêneos. O extremo é principalmente do death, do grindcore e do black metal, que têm suas fronteiras menos permeáveis (Azevedo, 2009: 116-117). Nestes grupos, alguns subgêneros distanciam-se ideológica e esteticamente. Os fãs de alguns podem mesmo detestar outros. Estas classificações são esquemáticas, uma vez que há comunicação entre os subgêneros, mas há, de fato, um núcleo de regras estéticas e ideológicas que, se alteradas, os descaracterizam.8

Se os subgêneros assumiram características tão distintas entre si, o que faz com que fãs ainda considerem a categoria metal de modo abrangente? A pesquisadora Bettina Roccor (2000: 89) atribui o fenômeno a três fatores: a existência de laços firmes em relação a uma tradição/genealogia em comum; o reconhecimento dos mesmos valores fundamentais; e o conceito negativo que os indivíduos de experiência não êmica fazem do mundo artístico do metal. No entanto, de acordo com etnografias relacionadas às cenas metal (Azevedo, 2009; Freitas, 2010; Ribeiro, 2007), nem todos os "valores fundamentais" aparecem como compartilhados por fãs dos vários subgêneros de metal. Por outro lado, o culto às bandas precursoras, bandas consideradas por sua excelência ou bandas tidas como autênticas é uma constante.

⁸ Para comprovar este fato, basta observar anúncios de festivais de metal. Embaixo de cada logotipo de banda (muitas vezes, indecifrável), costuma vir escrito muito legivelmente, seu subgênero. Os fãs sabem o que esperar da sonoridade e da atitude a partir desta informação. Esta é uma prática internacional.

⁹ Para aprofundamento desta questão, ver Azevedo, 2007 e Azevedo, 2009.

A familiaridade com discografias inteiras e conhecimento enciclopédico sobre fatos e relatos a respeito de bandas e a história do metal recebem valoração positiva e garantem status alto entre os indivíduos constituintes da cena. O pesquisador Jeder Janotti Jr. observa que a crítica de discos nas revistas especializadas em metal costuma lançar mão da citação de referenciais de outras bandas dos mesmos subgêneros. Segundo ele, os gêneros musicais relacionados nas críticas descrevem tanto consumidores potenciais, quanto o que os produtos significam para eles. A crítica cita "discos a partir de paralelos com outros intérpretes e/ou sonoridades, o que (...) implica em comparações, ou seja, conhecimento histórico e genealógico. (...) A catalogação do álbum e/ou intérprete pretende organizar o próprio processo de audição do consumidor" (Janotti Jr., 2004).

Investimento afetivo e garantia de retorno

Uma tentativa de organização de mundo faz parte do "etos metal", que exige, do fã, comprometimento, posicionamento e conhecimento de causa. Costuma haver uma vigilância (mais ou menos cerrada, dependendo do subgênero) de fronteiras em relação a até que ponto uma sonoridade ou um comportamento podem ser admitidos no gênero sem ameaçar sua ordem interna (Azevedo, 2007). Isto se dá porque a adesão a um subgênero de metal tem relação com questões de identidade e formação de auto-imagem. A identificação pessoal vem acompanhada de um grande investimento afetivo. Esta percepção advinda de pesquisa de campo (Azevedo, 2009; Freitas, 2010; Ribeiro, 2007) vem ao encontro daquela de Janotti Jr.:

Universo metálico e suas produções configuram um espaço ordenado e restrito, em oposição ao espaço da música pop, considerada um espaço profano pelos fãs de heavy metal, pois além da 'falta de sentido', aos olhos dos headbangers, esse seria uma espaço homogeneizante, desprovido de diferenciações identitárias e, por isso mesmo, caótico. Complementando esses aspectos, sua temporalidade seria volátil, o que, mais uma vez caracterizaria a música pop como uma sonoridade descompromissada (Janotti Jr., 2003: 34).

Segundo o musicólogo Christopher Small (1987), tanto intérpretes quanto ouvintes, na tradição clássica, aprenderam a pensar em música como uma coleção de objetos sonoros herdados do passado, que permanecem estáveis por um longo período, tendo seu valor e qualidade afirmados ao longo do tempo. A improvisação seria o contrário disso, uma vez que consiste em processo e não lega nenhum objeto sonoro. A expectativa dos ouvintes também contribui para a não improvisação, uma vez que objetos sonoros podem ser escutados infinitamente, tornando-se familiares e, uma vez transformados em mercadoria, resultam

numa aquisição sem surpresas. Nas palavras do autor, "o que eles [ouvintes consumidores] estão comprando é estabilidade e garantia, e a tensão embutida na possibilidade de fracasso, que é parte de uma execução improvisada, não tem lugar na vivência moderna do concerto" (Small, 1987: 283 - 284). Além disso, o autor considera que há, implícito, um conjunto de valores aceitos sem questionamento, girando em torno de que uma certa perfeição do objeto musical, apresentado pronto ao ouvinte, é mais importante do que o ato musical, no qual ambos, intérprete e ouvinte, encontram-se envolvidos concomitantemente (Small, 1987:289).

Embora Small refira-se ao comportamento de intérpretes e ouvintes no contexto da música de concerto ocidental, é possível perceber alguns pontos em comum com as práticas observadas no festival *Metal Jam*, no qual as peças devem adquirir coesão e perfeição, não admitindo alterações em relação ao modelo canônico. Quanto mais próxima à gravação, melhor soará ao vivo. Ali, as peças são objeto de culto. As regras de definição de gênero de Fabbri ajudam a entender, também, a questão da expectativa de uma reprodução fiel ao original, no sentido de que o fã sabe o que vai ver/ouvir, já escutou em gravação ou videoclipe, já sabe que gosta e concorda com a ideologia. Este conjunto aponta para uma necessidade de garantia, não só de retorno e satisfação em relação a tempo e dinheiro, mas, também, e sobretudo, ao investimento afetivo na formação de auto-imagem, atitude e o entender-se no mundo (Azevedo, 2007). O elemento surpresa do festival é o item selecionado dentro do cânon ou algum músico revelação. É principalmente no refrão das peças mais famosas, que se obtém o maior retorno do público: braços levantados com chifres formados com os dedos indicador e mínimo, *headbanging*¹⁰ e o cantar junto.

A autenticidade, parte do etos do gênero, também faz-se presente: se o músico toca bem, é porque investiu *de fato* seu tempo e sua energia para aquele fim. No metal, além da vigilância em relação os elementos sonoros que vão, ou não, fazer parte da música, está a valorização da execução virtuosística. Segundo a socióloga Deena Weinstein (2000), os músicos devem representar esforço em suas execuções, revelando a dedicação e o longo aprendizado. Para o fã músico, a prática musical costuma ocupar um lugar central, sendo levada extremamente a sério, assumindo o status de arte.

Vários subgêneros de metal mantêm laços estreitos com valores e estéticas do universo da música de concerto ocidental. A própria estrutura do festival *Metal Jam* exige do participante conduta de músico de orquestra. Em vez da partitura estudada, está a faixa do

^{1 10} Ato de acompanhar o ritmo balançando a cabeça. Em inglês, deu origem a *headbanger*, uma das designações para o fã de metal.

disco pronta para ser executada com diferentes formações não necessariamente familiares, em um esquema de ensaios sob limitação de tempo. É possível, também, pensar que as instâncias supracitadas são manifestações de uma hiper regra: o repúdio à efemeridade e à despreocupação *pop* em relação à audição atenta e reverencial (Azevedo, 2007; Janotti Jr., 2003).

Os esforços para realização e a aceitação do festival *Metal Jam*, independente de patrocínio, manifestam o apreço de fãs pelo cânon do gênero metal e sua reprodução fiel, de acordo com valores de virtuosismo e comprometimento. Quando um fã fala de seu gênero musical, fala de si mesmo.

Referências bibliográficas

15.ago.11

AZEVEDO, Cláudia. "É para ser escuro!" – Codificações do Black metal como gênero audiovisual. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2009.

______. Fronteiras do metal. CD – Anais do XVII Congresso da ANPPOM – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ECA/USP, São Paulo. Disponível em:

http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_CA
zevedo.pdf . Consulta em: 15.ago.11.

______. Subgêneros de metal no Rio de Janeiro a partir da década de 1980 – X
Colóquio de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, PPGM/ UNIRIO, out. 2005. Disponível em: http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/102/57 . Consulta em:

BECKER, Howard S. Art Worlds. Berkely: University of California Press, 1982.

FABBRI, Franco. *A theory of musical genres: two applications*, 1980. Disponível em: http://www.tagg.org/xpdfs/ffabbri81a.pdf, consulta: 15.ago.11.

FREITAS, Raphael do Nascimento. *Metal Jam: Ideologias, valores, recursos e experiências para o aprendizado musical.* (Trabalho de Conclusão de Curso). Educação Artística – Música, Instituto Villa-Lobos – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2010.

JANOTTI Jr, "Falei Eu Vim Com O Pesadelo do Pop": do gênero musical como ferramenta de análise da música popular massiva. XIII COMPÓS: São Bernardo do Campo/SP, 2004.

_____Aumenta que isso aí é rock and roll – mídia gênero e identidade. Rio de

^{1 11} O musicólogo norte-americano Robert Walser (1993) explora com profundidade a relação entre metal e música de concerto. Em entrevistas, foi verificado que fãs músicos consideram que a música de concerto é muito próxima ao metal (Freitas, 2010).

Janeiro: E-Papers, 2003.

RIBEIRO, Hugo L. *Dinâmica das identidades – Análise estilística e contextual de três bandas de metal da cena rock underground de Aracaju*. (Tese de Doutorado) Programa de Pós-graduação em Música, UFBA, 2007.

ROCCOR, Bettina. *Heavy Metal: Forces of unification and fragmentation within a musical subculture*. The World of Music, 43 (1), 2000.

SMALL, Christopher. *Music of the common tongue. Survival and Celebration in African American Music.* Wesleyan University Press, 1987.

WALSER, Robert. Running with the devil – Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. Wesleyan University Press, 1993.

WEINSTEIN, Deena. Heavy Metal: The music and its culture. Da Capo Press, 2000, rev. ed.

O FESTIVAL SWU: ENTRE A PROPOSTA SOCIOAMBIENTAL E A PRÁTICA DO ECO-MARKETING

Danielle Mendes Thame Denny¹

Resumo:

As apresentações musicais em eventos coletivos como os festivais de música podem gerar um ambiente privilegiado para intervenções de forma a despertar e promover a postura ecológica dos participantes. Pela memória musical, experiências sonoras podem ser vinculadas a determinadas atitudes e assim promover ações e compromissos ecológicos. Um exemplo é o SWU (sigla de *Starts With You* ou *Começa Com Você*) que tinha como objetivo articular a educomunicação ambiental à imersibilidade sonora nos três dias de festival realizado em Itú/SP, na Fazenda Maeda nos dias 9, 10 e 11 de novembro de 2010. O presente artigo, contudo, identifica que a sustentabilidade foi usada meramente para promover o consumo durante o SWU. Conclui que, contrariando as expectativas, não houve a defesa efetiva da sustentabilidade ou a informação pelo ambiente musical. E analisa o evento sob a perspectiva da vinculação, da comunicação orquestral, da (in)comunicação, da verticalidade, da cultura do ouvir, dos diálogos e dos discursos. O artigo parte de uma análise de caso, segue a metodologia etnográfica e tem como referencial teórico autores como Winkin (1998), Flusser (2007), Pross (1980), Baitello (2005), Menezes (2010) dentre outros.

Palavras-chave: Música, Sustentabilidade, Educação, Comunicação e Incomunicação.

¹ Mestranda em Comunicação pela Cásper Líbero, Linha de Pesquisa Processos Midiáticos: Tecnologia e Mercado, Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura do Ouvir. E-mail danielle.denny@gmail.com.

Abstract:

Musical performances at public events as music festivals can lead to a privileged environment to interventions willing to develop or promote ecological attitudes into the participants. By musical memory, sound experiences can be linked to certain attitudes and therefore promote action and ecological compromises. An example is the festival SWU (*Starts With You*) which aimed to articulate environment education to the sound experience during the three days the festival went on in Itú/SP, in the Fazenda Maeda, on the November 9th, 10th and 11 from 2010. This article, though, identifies that the sustainability was used merely to promote consumerism during the SWU. It concludes that, Concludes, against expectations, that there was no effective defense of sustainability or information through the musical environment. It analyses the event under the perspective of linkage, orchestral communication, (in)communication, verticality, culture of listening, dialogues and discourses. This article analyses a case, follows the ethnographic methodology and has its theoretical references on authors such as Winkin (1998), Flusser (2007), Pross (1980), Baitello (2005), Menezes (2010).

Key words: Music, Sustainability, Education, Communication and Incommunication

SWU

O SWU (sigla em inglês para Começa Com Você) era para ser uma mega campanha

publicitária de comunicação de massa em defesa da sustentabilidade, traduzida em uma

plataforma de informação e entretenimento. Em seu site o SWU pretende ser um movimento

de conscientização em prol da sustentabilidade. Sob os valores de paz, amor, consciência e

atitude, teria o intuito de mobilizar o maior número possível de pessoas para a causa da

sustentabilidade. Sua finalidade seria mostrar que, por meio de pequenas ações individuais

praticadas no dia a dia, as pessoas podem ajudar a construir um mundo melhor para se viver.

O idealizador do movimento foi Eduardo Fischer, presidente do Grupo Totalcom, holding de

agências publicitárias com atuação no Brasil, na Argentina e em Portugal e cujo capital social

é 100% brasileiro. Contou com a parceria da produtora de shows The Groove Concept e da

Consultoria Visão Sustentável. Os principais patrocinadores foram Nestlé, Heineken e OI.

A premissa do movimento seria que pequenas atitudes podem gerar grandes mudanças.

A manifestação empírica desse movimento se deu durante os dias 9, 10 e 11 de outubro de

2010, na fazenda Maeda, em Itu (SP) com a realização do Fórum Global de Sustentabilidade e

do Music and Arts Festival, para um público de 164,5 mil pessoas.

Primeira parte do evento: Fórum Global de Sustentabilidade

O Fórum funcionou entre 12h e 14h40, com apresentações de palestrantes e debates sobre os

temas Negócios Sustentáveis, Inclusão de Minorias e Jovens e Meio Ambiente. A

participação do público, contudo, ficou muito reduzida. Apenas 3 mil pessoas compareceram

às 29 palestras de convidados nacionais e internacionais. Algumas das razões que podem ser

apontadas para esse insucesso são, primeiro, o horário exíguo e desvinculado dos eventos do

3

festival de música e, segundo, problemas práticos, como o comprometimento de boa parte do

público alvo dessas palestras com as filas dos banhos ou para alimentação.

O fórum deveria ficar aberto durante todo o evento. Suas palestras deveriam ter sido gravadas

e disponibilizadas para o público que chegasse fora do horário. E depois na internet para o

público em geral.

Deveria haver ações inclusivas que envolvessem as pessoas que já estivessem no evento no

horário das palestra. Mas nem a programação o público recebia. As pessoas do camping

estavam presas às filas do banho ou às do restaurante, não podendo comparecer. E não havia

estímulos para a participação. As ONGs poderiam ter sido acionadas para isso. Atividades

lúdicas e inclusivas poderiam ter sido implementadas para despertar o interesse do público e

consequentemente aumentado a audiência dessas palestras.

Todo o material produzido pelos 24 speakers e outros 20 convidados entre especialistas,

pensadores, empresários e representantes de entidades não-governamentais, foi perdido. Se

estivesse disponível de forma mais abrangente durante o evento e depois na internet, poderia

estar repercutindo até o momento.

Segunda parte do evento: Music and Arts Festival

O festival de música teve 74 atrações musicais, 700 músicos nos palcos e mais de 50 horas de

música. Começava por volta das 15h e terminava depois das 2h, com shows de diversas

bandas distribuídos por 4 palcos. Essa parte foi um sucesso, com exceção de alguns atrasos,

como por exemplo do show do Pixies e falhas técnicas, como a falta de som e de imagem

durante a apresentação do Rage Against the Machine.

No dia 9 de outubro, no Palco Água, se apresentaram: 15h45 - Brothers of Brazil, 16h50 -

Macaco Bong, 18h40 – Mutantes, 20h55 - The Mars Volta. No Palco Ar: 16h15 - Black

Drawing Chalks, 17h35 - Infectious Grooves, 19h50 - Los Hermanos, 22h05 - Rage Against

the Machine. Na Tenda Heineken Greenspace: 15h – Glocal, 16h - Killer on the Dance Floor,

17h - The Twelves, 18h - Switch, 19h15 - MSTRKRFT, 20h45 - The Crystal Method, 23h59

4

- DJ Marky, 01h15 - Steve Angelo. No Palco Oi Novo Som: 14h40 - Banda Batalha das Bandas, 15h20 - Letuce + qinhO, 16h10 - Sobrado 112, 17h - Superguidis, 17h50 - Curumin & The Aipins, 18h45 - Mallu Magalhães, 19h45 - Cidadão Instigado, 20h50 - The Apples in stereo.

No dia 10 de outubro, no Palco Água: 14h - Ilo Ferreira, 15h40 - Jota Quest, 17h45 - Sublime with Rome, 19h55 - Joss Stone, 22h55 - Kings of Leon. No Palco Ar: 14h50 - Teatro Mágico, 16h40 - Capital Inicial, 18h45 - Regina Spektor, 21h - Dave Matthews Band. Na Tenda Heineken Greenspace: 16h30 - Mario Fischetti, 17h45 - Nike Warren, 19h - Life is a Loop, 20h15 - Sander Kleinenberg, 21h30 - Roger Sanchez, 22h45 - Sharam, 00h15 - Markus Schulz. No Palco Oi Novo Som: 14h40 - Banda Batalha das Bandas, 15h20 - Luisa Maita, 16h20 - Volver, 17h20 - Lucas Santtana, 18h30 - Tulipa Ruiz, 19h40 - Rubinho e a Força Bruta, 20h50 - Bomba Estéreo, 22h10 - Otto.

No dia 11 de outubro, no Palco Água: 15h05 – Gloria, 16h10 – Rahzel, 17h45 - Cavalera Conspiracy, 19h55 – Incubus, 22h20 – Pixies, 01h35 – Tiesto. No Palco Ar: 14h30 - Alan Johanes, 15h35 – Crashdiet, 17h - Yo La Tengo, 18h50 - Avenged Sevenfold, 20h55 - Queens of the Stone Age, 23h25 - Linkin Park. Na Tenda Heineken Greenspace: 15h30 - Anderson Noise, 16h45 - Anthony Rother, 18h – Aeroplane, 19h15 - Mix Hell, 20h30 - Gui Boratto, 21h45 - Erol Alkan. No Palco Oi Novo Som: 14h40 - Banda Batalha das Bandas, 15h30 – Tono, 16h30 - Fino Coletivo, 17h30 – Mombojó, 18h35 – Autoramas, 19h40 - BNegão & Seletores de Frequência, 20h50 - Josh Rouse, 22h10 - CSS (Cansei de Ser Sexy)

O festival de arte recebeu instalações de Eduardo Srur, Urban Trash Art, Bijari, Oficina Jamac, Flávia Vivacqua, Cooperaacs. Além disso, promoveu a exposição "Brasil em Chamas" em homenagem a Frans Krajcberg, sob curadoria de Sergio Caribe, com 7 esculturas e 8 fotos do artista. Apesar de ser permanente, ou seja, podia ser experimentado durante o festival de música, as obras eram poucas e muito dispersas pelo grande espaço do evento (233 mil m²) o que desestimulava o acesso e o interesse do público.

Para quem tinha a expectativa de encontrar obras impactantes, que causassem estranhamento e envolvessem o público, como normalmente são as instalações do curador do festival, Eduardo Srur, a mostra foi frustrante. Esse artista é conhecido por instalar garrafas pet

gigantes e iluminadas nas bordas do rio Tietê e por prender barracas de camping coloridas nos prédios monocromáticos de São Paulo.

ECO publicidade.

A tendência na publicidade mundial tem sido buscar equilíbrio e modernidade, segundo Ethel Shiraishi Pereira. Sob essa perspectiva a eco publicidade faz comunicação com responsabilidade ambiental. As campanhas eco publicitárias vão muito além da simples utilização de materiais reciclados, incentivam o uso de mídias menos agressivas, mais atraentes e econômicas, mitigam a quantidade de dejetos produzidos pela campanha, utilizam materiais e processos de baixo impacto ambiental.

Os exemplos mais comuns são os usos de mídias digitais, de tintas à base de água ou de base vegetal, nas quais o petróleo é substituído pelo óleo de soja, e de papéis reciclados e de reflorestamento, sem adição de cloro. A proposta de sustentabilidade começa a ser incorporada no dia a dia das empresas realizadoras de eventos. Está aumentando o uso de materiais reciclados e reutilizáveis; a coleta e destinação correta dos resíduos gerados por um evento; a respectiva neutralização das emissões de gás carbônico, por exemplo com a posterior compensação por meio do plantio de árvores; aumentando a acessibilidade ao local em que se realiza o evento; a racionalização do uso da água e de energia elétrica; utilização de alimentos orgânicos; utilização de "brindes verdes" ou produzidos por comunidades carentes; incentivo ao comércio justo; promoção de ações sociais, culturais e de campanhas educativas, de incentivo à preservação ambiental.

Dessa forma, a eco publicidade busca associar o marketing do produto e a imagem da empresa às boas práticas ambientais. Para tanto, precisa utilizar parceiros e fornecedores que também sejam comprometidos com a produção de baixo impacto ambiental, de preferência certificados o que, via de regra, aumenta o preço de produção.

Segundo bem ressalta Ethel Shiraishi Pereira:

os eventos considerados sustentáveis estão contribuindo para a legitimação dos discursos organizacionais que, cada vez mais, se apropriam do termo "sustentabilidade" para, diante da

impossibilidade de ocultar o quanto suas ações estão prejudicando o meio ambiente, demonstrar aos seus públicos de interesse que estão preocupadas com as questões ambientais (...) Como mecanismo de legitimação de seus discursos organizacionais, as empresas fazem uso intenso do conceito de desenvolvimento sustentável e passam a promover ações muitas vezes calcadas em estratégias de marketing e de relações públicas apenas visando à promoção de sua imagem junto à sociedade, cada vez mais exigente de seus direitos como consumidores e cidadãos. (PEREIRA, 2010: 91-107)

O SWU pode bem ser enquadrado nesse exemplo de Ethel Shiraishi Pereira. Apesar de propor a reciclagem do lixo produzido, o evento não utilizou produtos com materiais recicláveis ou reutilizáveis, que tivessem sido produzidos sem agredir o meio ambiente.

A atuação das ONGS foi muito limitada. As "ações ambientalistas" na comunidade vizinha limitaram-se ao uso de cooperativas para reciclagem de lixo. Um grande número de pessoas de Itú poderia ter sido mobilizada para prestar serviços ou fornecer produtos para o evento. Poderia haver uma tenda de frutas e legumes produzidos na região, por exemplo.

Os preços altos, as demoras e as filas para os produtos e serviços disponíveis no SWU eram justificados apenas de forma abstrata como ecológicos. Não havia uma explicação detalhada sobre o porquê da diferença. Pelo contrário, a diferenciação de preço e tempo pelo plus da ecologia foi percebida pelo público como engodo, para justificar lucros maiores.

Além disso, a camisa da sustentabilidade não foi vestida por todos os trabalhadores do evento. Lixo e bitucas eram jogados no chão pela equipe uniformizada do evento. Houve mal tratamento dos prestadores de serviço de limpeza que foram deixados esperando, sem almoço, sentados no chão do lado de fora do evento. E portadores de necessidades especiais foram protelados em detrimento das equipes de cobertura jornalística, por exemplo

O eco capitalismo é uma modalidade ainda mais insustentável que o capitalismo tradicional. Pois na ótica do menor preço com maior benefício, pelo menos a água e a comida, condições para sobrevivência tendem a ser garantidas pelo sistema. Sob o eco capitalismo, contudo, a exploração vai mais além, sob a desculpa de se promover a sustentabilidade praticam-se preços abusivos, limitando o acesso das pessoas até aos bens de sobrevivência.

Os preços da comida e da água no SWU eram exorbitantes. Não se promovia a agricultura local, nem o uso consciente de recursos, pelo contrário. A luz ficava acesa 24horas no camping mas nos toilletes não havia luz. A água do chuveiro era potável e trazida por carros pipa a diesel, sem ser reutilizada. No banho, uma vez aberta a torneira, não havia meio de fechá-la para ensaboar-se, por exemplo, o fluxo de água corria ininterruptamente por 7 minutos. Não havia pias, as pessoas tinham de usar água mineral (R\$4 cada 250ml) para escovar os dentes e lavar as mãos, por exemplo.

Além disso, sob a bandeira da sustentabilidade muita gente trabalhou de graça e foram conseguidos incentivos fiscais e parcerias com secretarias do Meio Ambiente. Bandas que não viriam se fosse um concerto comum ou patrocinado por uma empresa de cervejas, por exemplo, vieram só por ter essa vinculação ética.

Descumprimento do Plano de Ações de Sustentabilidade de 13 de setembro de 2010

Em contraste com o compromisso de respeito aos direitos humanos e trabalhistas, foi possível presenciar protesto de funcionários terceirizados da empresa T e J que foram deixados horas esperando sem comer e em pé. "Ninguém aqui e bicho! Tem gente desmaiando de fome!" Essas eram algumas das frases gritadas pelos terceirizados.

Não havia cadeiras ou bancos onde gestantes e idosos pudessem sentar e os portadores de necessidades especiais tinham de disputar lugar com as equipes de televisão que usavam o espaço reservado aos PNEs para conseguir uma visão melhor do palco. Os PNEs eram, inclusive, algumas vezes, impedidos de entrar na plataforma com vista privilegiada dos palcos em tese reservada para eles em virtude da movimentação no acesso e das equipes televisivas. Esses fatos violam a cláusula de não-discriminação.

A autora não recebeu assistência nem notou a presença de voluntários, que segundo o Plano de Ações de Sustentabilidade, estariam disponíveis para qualquer ajuda, ou disponíveis para passar informações e dicas de sustentabilidade.

A presença das ONGs no festival, foi muito restrita. Não puderam levar número suficiente de voluntários para implementar ações proativas e ficaram confinadas a um espaço exclusivo, longínquo, que não despertava o interesse do público em geral.

Da mesma forma o Fórum Global de Sustentabilidade, ficou limitado a horário específico e distante do grande público. Ficou perdido o material produzido pelos especialistas, pensadores, empresários, representantes de entidades não-governamentais e de outras iniciativas para discutir com o público alguns dos principais temas da sustentabilidade. Não houve disponibilização desse material nem durante o evento nem depois online.

Violou-se ainda o compromisso de inclusão social, uma vez que todos os alimentos e bebidas eram provenientes de grandes redes. Não houve contratação de mão-de-obra local e pequenos fornecedores a não ser para lidar com o lixo.

Também foi desrespeitada a cláusula Saúde e Segurança pois o público não teve um canal direto para reportar qualquer abuso, conforme estava previsto. Durante os três dias a autora tentou, sem sucesso entrar em contato com alguém da produção que se responsabilizasse pelas falhas. Todos os contatados disseram não saber com quem entrar em contato. A única saída seria, segundo todos, mandar um email. Ocorre que aos emails a produção também não respondia (nem antes do evento, nem durante, nem depois). Somente no dia 20 e outubro, depois de diversas tentativas, a autora conseguiu estabelecer contato com a equipe do SWU por email, no endereço: info@swu.com.br, do qual retirou a maior parte dos números trazidos por este trabalho.

Com relação ao estímulo ao uso de transporte público, houve o contrário, um desestímulo ao transporte público e o uso insustentável dos meios de transporte. O ônibus de São Paulo passava pela frente da fazenda Maeda, mas ia até Itu, para depois outro ônibus ser tomado para a Fazenda, o que origina gasto extra de combustível por pelo menos 40 minutos. Além disso, o ônibus não estava informado sobre onde deveria deixar os diferentes públicos, assim, os campistas foram deixados em outro lugar, quando deveriam ter sido deixados no setor de triagem, perdendo o show e se arrependendo por não terem vindo de carro.

Com relação ao descarte de resíduos a falha foi a mais evidente. Ao invés de serem implantadas ações para a redução da quantidade de resíduos sólidos, sempre que possível, conforme previa o Plano de Ações de Sustentabilidade, cada pessoa que consumia cerveja por exemplo usava não só a latinha como um copo descartável.

Considerações finais

A comunicação pode ser entendida como a constituição de vínculos, de interação, de interiorização no espaço do outro, sendo a vida social a somatória desses vínculos dinâmicos, submetidos às condições de tempo e espaço. Na atualidade, principalmente nos espaços virtuais, estamos submetidos a uma quantidade enorme de informações que consomem nosso tempo mas não necessariamente estabelecem ou despertam vínculos.

A maioria dessas informações não conseguem entrar no espaço (físico e simbólico) do outro porque não admitem o diálogo. Comunicar a mensagem é sempre estar na passagem, no meio, entre o si mesmo e o outro, na zona de perigo, na área da sedução, no crepúsculo de si mesmo e na zona obscura do outro (BAITELLO in Menezes 2005). Portanto não se estabelece comunicação com a mera informação. O SWU seria uma ótima oportunidade de se estabelecer esses diálogos para promover uma eficaz comunicação sobre sustentabilidade.

Os eventos tipo o SWU têm um potencial enorme para estimular o diálogo de maneira simétrica e abrangente, colaborando, assim, para a melhor comunicação de uma mensagem. É possível atingir os objetivos de negócios dos patrocinadores e organizadores, ao mesmo tempo atendendo aos preceitos éticos da sustentabilidade. Para tanto os eventos devem ser utilizados como canais de mão dupla, para harmonizar os interesses das organizações e do público, por meio do estabelecimento de canais de diálogo que promovam o encontro público de interessados em uma determinada temática, favorecendo a compreensão mútua e a busca por soluções de problemas comuns. Por meio de discursos e diálogos convergentes em direção a práticas sustentáveis será viável uma transformação em larga escala dos valores e comportamentos humanos.

Contudo, quanto mais avança a capacidade dos seres humanos de se comunicarem, mais aumentam as dificuldades, os entraves, as distorções. Assim, a comunicação concorre com a incomunicação em todas as oportunidades de se manifestarem. Especificamente com relação à comunicação ecológica, segundo José S. García e Maria S. Santiso, ela está sujeita a um duplo condicionamento: econômico e social. O primeiro faz com que a empresa busque o equilíbrio entre as necessidades de lucro, a satisfação do cliente e o menor impacto possível no meio ambiente. Pela perspectiva social, busca estimular e facilitar a aceitação de ideias, atitudes ou comportamentos sociais benéficos à sociedade em geral ou que buscam reprimir atitudes prejudiciais. Se enquadram nessa perspectiva as ações educativas e informacionais bem como a atuação da empresa no seu entorno natural promovendo a defesa do meio ambiente.

Podem fazer parte dessa perspectiva social ações de descomunicação ou de desmarketing para desestimular a compra de produtos que se usam uma única vez (GARCÍA e SANTISO 2010), como as campanhas para diminuição do uso de copos descartáveis, estimulando o uso de produtos duradouros ou reutilizáveis. No SWU essa descomunicação não estava evidente, mas sim a incomunicação.

Ao chegar ao evento, o público não recebia a programação, mas um termo de responsabilidade (que inclusive era impresso em papel grosso e com tinta forte, nada econômica). A pessoa sem a programação fica desinteressada e sujeita ao comportamento de matilha. Não participa das atividades do Fórum por exemplo, ou porque não está sabendo quais serão os temas a serem discutidos ou porque ninguém está indo para lá.

O comportamento sustentável deveria ser promovido por ações mais diretas e participativas. A comunicação falhou não só na versão impressa (divulgação da programação) como na oportunidade de estabelecer vínculos e promover a disseminação do conhecimento por meio de interações lúdicas e participativas.

Além disso, as proibições eram tantas que só causavam irritação no público. Não eram permitidas cadeiras ou comidas perecíveis no camping. Quem já acampou alguma vez sabe o quanto um lugar para sentar ou uma fruta fazem falta. O excesso de regras só dificulta o cumprimento, desautoriza as autoridades do evento e irrita o público. Esse mal estar, cumulado com os preços altos de tudo e com as falhas técnicas contribuíram para

manifestações espontâneas de descontentamento, como a insistência em jogar lixo no chão ou o grito: "SWU, vai tomar no ...", audível a cada silêncio da banda, ou falha nos telões.

A comunicação do SWU se deu por diálogo e discurso. Ambos se complementam, o primeiro pressupõe a troca a interatividade e o segundo caracteriza-se pela linearidade própria de comunicações oficiais. Contudo o evento poderia ter contato mais com a contribuição do público, engajando-o em atividades mais interativas. As características do SWU ainda seguiram a lógica de broadcast, muio pouco foi feito no sentido de inovar a linguagem adaptando ao tempo de hiperconectividade, abundância de informações e escassez de tempo.

Além disso, o ser humano coordena suas representações e experiências, desde as mais primárias, seguindo a lógica do inferior ou superior. Quem ou o quê está acima é melhor. Para Harry Pross, a cultura supõe comunicações ritualizadas e institucionalizadas, possibilitada pelos meios, seguindo a hierarquia vertical de valores.

Na contemporaneidade há uma obsessão ainda maior pelo verticalismo. Com o aumento da virtualidade perdem-se os vínculos com os sujeitos corpóreos e tridimensionais que estão próximos. As pessoas se tornam mais individualistas e são cobradas por seus resultados, qualidades, diferenciais e muito raramente se consideram e são consideradas como iguais.

No SWU isso se demonstrava no cotidiano dos campistas. Normalmente quem acampa, compartilha, ajuda, conversa, se coloca no âmbito do horizontal, em que todos são iguais. Esses valores remontam à revolução cultural da década de 1970, aos valores hippies. O camping do SWU não seguiu essa lógica. O público não era formado por pessoas que normalmente acampam o que era evidenciado pela quase maioria de barracas novas. E a maioria das pessoas eram jovens. Assim, a lógica da verticalidade foi a mais preponderante. Casais e grupos interagiam entre si, sem agregar os vizinhos de barraca. Havia um desinteresse pelo próximo. E inclusive situações de completa alienação: um grupo não saber que o grupo ao lado é do mesmo estado.

Dentro do contexto de um mundo marcado quer pela inflação de imagens e sons, como pela dificuldade em se ver e ouvir em profundidade (Menezes 2007), a comunicação do SWU

deveria ser interativa e orquestral. Perdeu-se uma importante oportunidade para usar o ouvir como disposição para sermos tocados pelas idéias da sustentabilidade.

As iniciativas comunicacionais do SWU foram estruturadas de acordo com a lógica do eco marketing e do eco capitalismo suas ações não foram verdadeiramente sustentáveis. Ao SWU, portanto, faltou ação política, foi apenas um mega evento de entretenimento (por sinal muito bom, com excelentes bandas em um lugar agradável).

Referências bibliográficas:

CHAMORRO, A.; MIRANDA, F.J; RUBIO, S. El estado de la investigación sobre marketing ecológico en España. Disponível em http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2153375&orden=0 Acesso em 29 de novembro de 2010.

FLUSSER, Vilém. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

GARCÍA, José Sixto; SANTISO, María Salgueiro. Comunicação ambiental para o século XXI. Comunicação & Educação, São Paulo, ano 15, n.2, CCA/ECA/USP/Paulinas, p. 69-76, 2010

JÖHR, Hans. O verde é negócio. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 1994.

KUNSCH, Margarida Maria Krohling; OLIVEIRA, Ivone de Lourdes (Org.). A comunicação na gestão da sustentabilidade das organizações. São Caetano do Sul: Difusão, 2009.

MEDITSCH, Eduardo (Org.). Teorias do rádio: textos e contextos. Florianópolis, SC: Insular, 2005 (v.1)

MENEZES, José Eugenio de O (organizador). Os meios da incomunicação. São Paulo: Annablume, 2005

MENEZES, José Eugenio de O. Editorial da Revista Ghrebh. Disponível em: http://revista.cisc.org.br/ghrebh9/artigo.php?id=editorial&dir=artigos. Acesso em 15 de outubro de 2010.

PEREIRA, Ethel Shiraishi. Isso não tem importancia: eventos e sustentabilidade na sociedade do espetáculo. Communicare : Revista de Pesquisa, São Paulo , v. 10, n. 1, p. 91-107, jan. 2010.

PRAKASH, Aseem. Greenmarketing, public policy and managerial strategies. Disponível em www.greeneconomics.net/GreenMarketing.pdf Acesso em 29 de novembro de 2010.

PROSS, Harry. Estructura simbólica del poder. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. 177 p.

SRUR, Eduardo. Fotos das intervenções mais conhecidas do artista, curador do Festival de Arte do SWU. Disponível em http://www.flickr.com/photos/eduardosrur/collections/72157624103087120/. Acesso em 29 de novembro de 2010.

SWU. Compromisso público de sustentabilidade. Disponível em http://www.swu.com.br/pt/movimento-swu/swu-compromisso-publico-de-sustentabilidade/. Acesso em 22 de novembro de 2010.

SWU. Plano de ações de sustentabilidade. Disponível em http://www.swu.com.br/pt/swu/noticias-swu/swu-plano-de-acoes-de-sustentabilidade/ Acesso em 22 de novembro de 2010.

WINKIN, Yves. A nova comunicação: da teoria ao trabalho de campo. Campinas,SP: Papirus, 1998.

WULF, Christoph. O ouvido. Disponível em: http://revista.cisc.org.br/ghrebh9/artigo.php?
dir=artigos&id=WulfPort . Acesso em 15 de outubro de 2010.

"Folk Music, Politics, and the Urge to Sing Out"

David King Dunaway¹

1. Folk Music and a Community of Song

A "romantic mist" has long surrounded the study of folk culture. Many collectors and enthusiasts of folk music have been romantics and, often, patriots. This is because folk music's common nobility of spirit is rooted in its origins in the peoples of a country and its landscape. The songs are carved from the contours of the land and the primordial experiences of communities.

Folk music has inspired some of our best-loved composers in the West: Liszt, Mussorsky, Bartok, and Ives, among many. And no wonder. It's inevitable that the faintly heard pipe across the river valley would catch the composer's ear. And folk music is a river, always flowing, steady and heedless. It has always been the underground stream of American musical culture: the rhythms of daily life, the tune and lyrics of unspoken eloquence. From the river of folk musics has sprung three overlapping American folk music revivals, each with its own direction, personalities, and practice.

Only when we feel ourselves losing the old ways do we begin to think about preserving and reviving them. Thus, the folk music revivals of the twentieth century and their origin in the Romantic belief in human possibility. It is Jean-Jacques Rousseau teaching songs to the schoolboy Emile under a tree. It is Walk Whitman baying at the sea, and the high lonesome twang of a homemade banjo in the distance. Folk music is lighthearted, tragic and bloody, sad and glad, bawdy and blue.

It's best said in the beginning that there's no reviving what never died. Folk music is always with us. It is in the tap of the hammer to the music on the radio in the workshop or, in

¹¹ David Dunaway's dissertation in American Studies at Berkeley concerned music and politics. Since then, he has taught in Kenya and Colombia as a Fulbright Scholar, and at universities in Denmark, England, across the U.S. He is the author and editor of nine volumes of history, including *How Can I Keep From Singing: The Ballad of Pete Seeger* (Villard 2008) and *Singing Out: An Oral History of America's Folk Music Revivals* (Oxford 2010). He teaches Writing at the University of New Mexico and Broadcasting at San Francisco State University.

older days, to the workers' own signing. It is the rhythmic push of the cabinetmaker's saw, the scan across the checkout station to the beat of songs inside the checker's head.

The United States was founded by such workers and protesters—in particular, religious ones—drawn (or torn) from distant shores. In the baggage of these folk was their music, their instruments sometimes their only possessions. And if they had no instruments, they quickly found them in the New World's sticks and hides: banjos were made from raccoons, pipes carved from bone. And no sooner did they get together and sing the old songs than they started to hybridize them to fit their new circumstances.

In the twentieth century, music researcher were inspired by nineteenth-century Romantics, such as, in Germany, the brothers Grimm, Herder, Haputmann, even Goethe. In sound recordings, the revivals' origins might date from the 1890s, with the first ethnographic recordings of the people of North America's first nations. Preservationists of stories, jokes, or tunes visited libraries; they drove or hiked across damp and dusty byways to find a local storyteller, or that "fiddler in the woods," only to be told: "But you should have seen his uncle—he was *really* good."

Out of these collectors' efforts, a folk music revival movement was born. In the winter of 1940 in Arlington, Virginia, John Lomax's son, Alan, was briefly the roommate of Charles Seeger's son, Peter. Together they would help make folk music respectable and fun, bringing it to millions of folks aching for the sounds of home. But the Lomax-Seeger cultural axis sought something different from what the earlier folk music antiquarians had sought: they wanted to sing their way to action, to build labor unions, to remind people the world over that they were brothers and sisters.

In the following years, a wave of folksingers descended on Greenwich Village. Woody Guthrie, Lead Belly, and others appeared at the first hootenannies hosted there by the Almanac Singers in 1940. Greenwich Village, where I was born, already had a bohemian reputation dating back to before World War I, but out of those twisting streets—that the old bourgeoisie of Manhattan island passed over when they set up the city's grid—came unionizing songs of the 1930s and 1940s, the Henry Wallace presidential campaign of 1948, and the weavers, who achieved fantastic success with folk-styled songs.

At this point, in the 1950s, the story of American folk music became more entwined with political history. In its domestic incarnation, the Cold War had the FBI and the CIA chasing

folksingers up and down the block. This is the story you'll hear later as Part II: an era that had its rats and its heroes, its songsters and its politicos—the two occasionally meeting at a hootenamy or rally. By the fifties, the only job a musician such as Pete Seeger or Earl Robinson could get was teaching folk music in schools, where a younger generation began to sing the songs.

Today, out of the seeds scattered from Johnny Appleseed's musical bag, a third folk music boomlet exists. The third revival is more technocentric than earlier ones. Video and audio fidelity revives older recordings of the folk masters, and the Internet catapults them out to musicians everywhere. A vast new wave of amateur and professional documentaries, blogs, and other portable public media is emerging.

In this third revival, the grandchildren of Woody Guthrie and Pete Seeger are making their musical imprint. They are pulling out songbooks or warped records from their parents' folk revival, learning to play an instrument or two, and then performing for their internet friends or the virtual audience in what *Rolling Stone* called in 2007 the "YouTube Folk Revival."

It's friends who get together and sing on Friday nights instead of going out to concerts; maybe it's parents getting together for a pancake breakfast and teaching their kids old songs; maybe it's a bonfire, where revelers sit together and sing a few songs they all know.

That is the lesson of folk music revivals: that *we* are the ones being revived, not the songs, tales, and sayings that the revivalists uncovered and published. It is the oldest discovery: that we all have roots, and they are the source of what makes us each musically distinctive. Sometimes the urge to revive starts in someone's living room, over tea or beer. Sometimes it begins in the library stacks where a musician or scholar has poked his or her head. Sometimes it starts with large-scale American collecting efforts, such as those of the Library of Congress. Eventually, it rises up singing.

2 Music and Politics

Ever since the blasts of Joshua's trumpets, political movements have turned to music in the service of their campaigns and causes. In the centuries since settlers landed in America, music has served as a barometer of political sentiments, whether or not those listening reflected on what it told of their era. Political sentiment expressed in music has been documented as far back as the Hsia Dynasty—2,000 B.C.—when Chinese emperors sent agents to record the songs of masons building the Great Wall, as a rudimentary opinion poll (Wang 1965). In Europe's Middle Ages, anti-clerical feelings found expression in the songs of wandering goliards. In seventeenth-century England, the egalitarian Diggers composed anthems of class consciousness, and the song 'Lilliburlero' helped topple James II from his throne (Percy 1765).

Traditions of popular dissent, such as the political song, are universal to human society. Each culture generates its own media of social protest. In North America, one of the most widespread forms of dissent has been the song of social protest. Groups as diverse as the Nootka Indians of British Columbia and the Chicanos of the Mexican border have developed distinct musical forms of protest (Dunaway, 1977). For, as John Greenway once wrote, more than half a century ago:

From the earliest periods of American history the oppressed people forming the broad base of the social and economic pyramid have been singing of their discontent. What they have said has not always been pleasant, but has always been worth listening to (Greenway 1953:vii).

In 1734, maverick write-printer John Pete Zenger used political songs so successfully in an electoral campaign that the then-Royal Governor of New York, William Cosby, proclaimed a reward for the detection of the authors of the 'Scandalous Songs or Ballads'; and then burnt the offending broadsides.¹ Ever since, governors and their agents have been chasing balladeers.

During the period covered in this study, 1940-1968, a half-dozen political song movements emerged as the subjects of FBI and CIA interest. The Almanac Singers(1941-44) were a dozen or so young musicians who lived and performed together in the early 1940s to provide musical support to the Communist Party USA and to the Congress of Industrial Organizations. The Almanacs adapted folksongs (by which they meant Southern and Appalachian folksongs) to topical issues and sang them as widely as they could, through their most common audience was among Eastern European immigrants in unions in New York City (Denisoff, 1970; Reuss, 1971; Dunaway, 1981 and 2008).

People's Songs (1945-49) and People Artists (1948-58) set out to spread labor and political protest songs through a national organization of radical songwriters and performers. The association, whose bulletin numbered at its highest 2,000 subscribers, employed a variety or

forms (cabaret, jazz, ethnic, and folk music) for their political music (Lieberman, 1984). These are only a few of the left-oriented movements using song throughout the twentieth century.

From 1954 to 1965, civil rights campaigns in the South made a most effective use of music, beginning with the spirituals adapted by slaves in their protests, songs such as 'We Are Soldiers in the Army.' In a second phase, this movement adapted traditional songs—and their melodies—in the same way union organizers had, in the radical labor schools of the 1930s.

Songs of the Nuclear Disarmament movement, sung by a few in the late 1950s, found new life in the 1960s in the rising dissatisfaction with American involvement in Vietnam. Though rarely broadcast, underground anti-war songs such as 'Feel Like I'm Fixing to Die Rag' by Country Joe McDonald received wide popularity (Auslander, 1981). In the 1970s, feminists, environmentalists, and advocates of renewable energy sources created grassroots campaigns in music. These movements generated files for the FBI, in programs such as CoInTelPro (Blackstock, 1976).

Scattered Right-wing protest songs also emerged in the 1950s and the 1960s; barbershop quartets advocating the Ku-Klux Klan's doctrines of racial supremacy, for instance. Largely, these were songs reflecting the backlash to civil-rights and labor organizing campaigns, and satires of social protesters in a country and western vein--such as Merle Haggard's 'Okie from Muskogie' (Triuzzi, 1969). A leader of the Christian Anti-Communist hired a singer in the 1960s to perform compositions such as 'Be Careful of Communist Lies,' to the tune of 'Jimmy Cracked Corn' (Denisoff, 1970). Such efforts found few audiences.

3 Communists, Folk Music and the FBI

The lack of interest in right-wing protest song did not stop the FBI from pursuing those on the other edge of the political spectrum, as documents later in this essay attest, the Buresau had already begun "bag-jobs," (breaking and entering citizens' homes in search of traces of Communism.)

The FBI justified its interest in folk music and folklore by referring to the many right-wing anti-Communist newsletters form the 1950's, such as *Counter Attack*, which called folk music "an unidentified tool of Communist psychological or cybernetic warfare; which prompted Senator Kenneth Keating (D-NY) to complaining about this group's musical witch

hunting as "another demonstration of the absurd lengths to which the radical right-wing will go in their quixotic sallies against the Communist Menace." (Keating, 1963)

In the next line of his Senate speech, Keating paraphrases J. Edgar Hoover, on the danger of the vigilante charges which direct our energies form tackling the real threats posed by international Communism. In response to Keating's speech, John Real in *The Far-Right American Opinion* summed up the cultural referents of folk music the way the FBI may have seen them:

Along with the handclapping, the guitar strumming, the banjo-picking, the shouting and the howling, comes a very subtle, but highly effective, presentation of standard Communist-Party propaganda. Not since the 1930s have so many young people of the United State been so directly, so cleverly, deceived into a widespread parroting of the Communist line. (Real, in Reuss, 1971)

The FBI investigated U.S. citizens since at least 1919, when it traced "pro-German" statements by William Jennings and William Randolph Hearst. A War Department employee so accused replied in terms parallel to those used by folk musicians called before the House Committee on Un-American Activities (HUAC): I have no apologies to make [concerning] the kinds of ideals on social organizations I have. They are my own affairs," (Lowenthal, 1950:39).

Though the FBI was directed to stop such investigations of loyalty in the reforms of 1924, Attorney General Harlow F. Stone's directives were ignored. In the late '30s, citing a presidential directive, FBI spying on those they thought subversive increased dramatically. This culminated in what one scholar called "a full-scale offensive against Party-affiliated groups such as those discussed here. (Buhle, et.al., 1992: 222)

The Communist infiltration into the subversion of American music had been nothing short of phenomenal and in some areas, e.g. folk music, their control is fast approaching the saturation point under the able leadership of Pete Seeger. (Noebel, 1966:9) Through activity probably illegal, the FBI had amassed "more than 25 million files on American citizens. From 1941 to 1975 virtually every civil right group, left-of-center union, and left-wing political organization (approximately 13,500 in total) was mounted by the FBI," (Fariello, 1995:82). In 1949, at the height of the FBI investigations documented here, when it was sending agents to public singalongs in Greenwich Village, the normally restrained *New York Times* editorial page complained about "the fact that rumors and gossip against people not charged with any offense are maintained," (quoted in Lowenthal, 1950:463).

Responding to complaints about collecting such innuendos, J. Edgar Hoover justified it by alarming Americans about "this force of traitorous Communists, constantly gnawing away, like termites at the foundations of American society, stand a half million fellow travelers, ready to do the Communists' bidding," (Caute, 1978:114). (That month the most popular recording artists in the U.S. were Pete Seeger and the Weavers.)

In the quest to rid America of these "termites," the FBI abridged privacy given under The Bill of Rights and indulged in chauvinistic and novelistic judgments. And why not? FBI informant Herbert Philbrick, author of the best-selling novel-memoir, *I Led Three Lives*, showed no scruples about breaking into people's houses, taking their pictures, eavesdropping on private conversations. All is justified because "where Communism is concerned, no one can be trusted," (Philbrick, 1952:235).

A very different set of tales are told by another FBI man, M. Wesley Swearingen, who described how attacks on civil groups, like People's Songs, were carried out. Swearingen was a special agent from 1951 assigned to what was known as "political work:"

About five years, shortly after I arrived in Chicago, I started doing illegal break-ins--bag jobs we called them... We found things like membership lists, or what could be construed as membership lists, and correspondence to some of the fugitives who were in the underground. But never any evidence of anything illegal. Well, of course, the Communist Party was considered subversive--but we never found any evidence of any crimes, it was all political...None of us worried about illegality, because most of us were veterans from World War Two. Gee, all you had to do is wave a flag, and we'd stand up and salute and do all kinds of things...We all thought, 'This is great, we're defending the country and nobody knows anything about it.'(Farrielo, 1995:84-87)

To the effect of their actions on leaders of groups such as those discussed here, such agents turned a blind eye. "They'd end up on the breadline somewhere, and I didn't give a hoot," said Peter Szluk, self described hatchet man for the State Department.

Bullied everywhere--we could do that, yessiree boy. Keep in mind that this is a country that believes in freedom, and these sons of bitches were trying to besmirch that...I didn't think left was a threat to the nation, no way. Because, if I had believed that, I would have killed them, literally. (Fariello, 1995:125)

Finally, J. Edgar Hoover, well known for being the FBI's Director from 1924 till his death in 1972, created on the inquisitorial culture of his agency, with "a complete run-down on every Congressman, his private life and family." A later U.S. Attorney General counted 164 files on

leading political figures "outside of the Bureau's overall filing system," (Caute, 1978:113). By 1951, the year FBI surveillance of The Weaves peaked, Hoover first decided to devote more resources to fighting "subversives" then to fighting crime: the spread of Communism a the subversive activities of its adherents represent the greatest and most immediate threat," (Donner, 1980: 99). For Hoover, Communists were simply more dangerous than criminals, "godless, violent, immoral, deceitful, dirty and unpatriotic," (Donner, 1980:83). Alongside his big-job agents, he zealously supported HUAC's investigations and those of local "red squads" (police and paramilitaries) in major cities throughout the 1950s. "The closest relation exists between this committee and the FBI," observed HUAC's J. Parnell Thomas (Caute, 1980:113). The FBI's secret investigations and HUAC's show hearings assured that anyone listed in HUAC's publications, such as its Guide to Subversive Organizations or Organized Communism in the <u>U.S.</u> received that one-way ticket to the breadline. By the time FBI spying of folk music groups and folklorists began to die down in 1956, one out of every three members was an FBI agent (Fariello, 1995:82). Ironically, this was the same year the FBI's CoInTel Program began, shifting the focus from anti-Communism to anti-Patriotism, individuals such as Dr. Reverend Martin Luther King Jr. or groups like the Socialist Workers Party (Blackstock, 1975).

Well, perhaps that's enough history for today. What remains of the topical-protest movement today?

4 A future for topical song

Are they still written and sung, if rarely broadcast? With bank failures, curtailment of civil liberties in the name of the War on Terror, and military quagmires aplenty, there are no shortages of causes ripe for song. Of course the music, like the struggles, has changed with the times. Antiestablishment songs have evolved from struggle to struggle: fighting union songs in the thirties; "treasonable" antiwar songs as World War II began; songs informally treasonable, which provoked HUAC in the fifties; songs that pushed out boundaries in the sixties and seventies; and those in the name of feminism, environmentalism, and challenging globalization and oppression in the eighties and the relatively prosperous nineties. For much of the twentieth century, topical folk music was the genre for "singing out"; but will this continue in the twenty-first century? Who, if anyone, will be singing out in the future? And what will they be singing?

One answer to these questions is embodied by the punk-rockers of the family band Blackfire: Clayson, Jeneda, and Klee Benally—Diné (Navajo) siblings who grew up on the conflict-ridden reservation in a home without electricity or running water, but with a strong sense of tradition (the trio's father, Jones Benally, is a medicine man, traditional singer, and hoop dancer). Blackfire's work moves between traditional Diné music and rage-rock. Although their distorted guitar riffs would certainly startle the Cecil Sharps and John Lomaxes of old, the chords are basically the same.

Klee Benally, on reconciling musical tradition and the modern world: "I like to say that our music is a result of our desire to find balance within the contractions we faced: colonization, the negative influences that are destroying our environment, our culture, not only for Diné people but for *all* peoples. . . . We came up with the name Blackfire because it was a response to the pollution, the threat of war, nuclear terror, and all of these things that we saw as this force—that was just like what was burning not too far from our place where we were originally from on Black Mesa: coal. Peabody Coal Company is operating this industry that is destroying our mother, the Earth, for profit, for greed; and everything that's burning from that is killing the people and the planet. So for us, our music is for addressing those issues. It's a response to those issues, but it's a way to allow us to release that anger and frustration as a natural reaction, when you see such horrendous things happening in your community, to your own family. So our music is a type of resistance, but it's not all we do."

Pete Seeger, on the People's Music Network: "The music is out there, somewhat; but to me, artists have to have the ability to respond quickly. When the invasion of Iraq occurred, how many wrote songs dealing with that? I look at things that occur now—the Phil Ochs and the Guthries would have a field day today. I think a lot of music has changed: it isn't about music; it's about entertainment."

Holly Near, on the challenges facing socially conscious artists. "I think that the times right now are harder for socially conscious artists, harder even than when I came in. But every generation has to find their way through that.

The Weavers had to find their way through he House Un-American Activities Committee. I had to find my way through sexism and homophobia; and the transition from a music industry that actually was owned by people to one owned by corporations. This next generation, they're going to have to find their way through this extraordinary technology that's at their fingertips. And yet even though every single person can now make a CD in their living room, they have this problem of who's going to listen to it? . . . Where are the opportunities for the next generation to perform live? Well, they're going to have to look around. And if they don't find it, they're going to have to *create* it, just

like we did. . . . Every generation has to lay down the bricks before they step on them. . . . So this next generation will have to articulate what their walls and obstacles are and decide if they want to become bricklayers."

Protest music may have moved on to other genres, but politics and folk music still intersect. On January 18, 2009, two days before his inauguration, Barack Obama spoke at the Lincoln Memorial, near where Martin Luther King, Jr., had dreamed aloud forty-six years earlier, in the company of folksingers. Sharing that hallowed stage with America's first black president was eighty-nine-year-old Pete Seeger, singing Woody Guthrie's "This Land Is Your Land"—belting out Guthrie's radical verses, rarely performed, with grandson Tao Rodriguez-Seeger and Bruce Springsteen.

The urge to voice politics in music is timeless and universal. It comes in waves, wherever and whenever people gather. Whether Chico Buarque singing "at a time when Brazilian generals tried to jail him; or Pete Seeger, promoting international understanding and peace by getting people together to sing; or today, when Syrians are marching to their deaths singing "Come On Bashar, Leave"—music is power, music is salvation, music is community. Please take your own part. Make your own music. Make your own community. Make it musical!

DA RODA AO DISCO A afetação da religião afro-gaúcha pela midiatização

Deivison Moacir Cezar de Campos Campos¹

Resumo: A música tem construído redes desterritorializadas desde a chegada dos primeiros africanos na diáspora global. A indeterminação lingüística do período escravista, devido à mistura étnica, fez com que essa se tornasse um elemento agregador. As canções mantiveram os negros ligados simbolicamente à África, construindo novos espaços de sociabilidade de cunho sagrado e profano. Nesses espaços, organizados a partir do princípio da circularidade, a oralidade manteve-se como transmissora da tradição afrobrasileira. Os cânticos sagrados de Nação, religião de matriz africana do Rio Grande do Sul, revelam elementos dessa tradição, guardados na memória coletiva. No entanto, o aprendizado pela experiência e oralidade sofreu um atravessamento, nos últimos anos, de gravações em mídias sonoras. Frente a afetação dos processos afro-religiosos pela midiatização, o artigo propõe investigar o consumo das gravações por adeptos de Nação, buscando analisar como a memória individual e coletiva é afetada pela midiatização. O marco teórico estabelecido é os Estudos Culturais latino-americano em diálogo com a Historia e a Estética. Trata-se de um estudo de campo, com abordagem etnográfica, tendo como entrevistados pessoas iniciadas em duas casas da Nação Cabinda em Porto Alegre. A pesquisa aponta que a gravação em mídia sonora tem sido usada no aprendizado dos cânticos por iniciados adultos que não frequentam rituais fora de sua Casa. Desta maneira, a midiatização dos cânticos tensiona o suporte de transmissão de memória individual, afetando a memória coletiva, cujos sentidos são transmitidos pela experiência e oralidade.

Palavras-chave: midiatização; religião; afro-gaúchos.

Abstract: The music has constructed de-territorialized networks since the arrival of the first global African diaspora. The linguistic indeterminacy of the period of slavery, due to the ethnic melting-pot, becomes an aggregator element. The songs kept the blacks symbolically connected to Africa, building new spaces of sociability imprinted by sacred and profane characteristics. In these spaces, organized on the principle of circularity, the orality remained as communicator of the Afro-Brazilian tradition. The sacred songs of "Nação", religion with African roots of Rio Grande do Sul, reveal elements of this tradition, kept in the collective memory. However, the learning of the experience and orality has been crossed, in the last years, by the sound recorded media. By considering the influences of the Afroreligion processes by the media, this article proposes to investigate the use of recordings by followers of the "Nacão", seeking to analize how individual memory and collective memory are affected by the mediatization. The theoretical framework is established in the Latin American Cultural Studies in dialogue with the History and Aesthetic. It is a field study with an ethnography approach, with peoplestarted interviewed in two houses of the "Nação Cabinda". The research shows that the recording media has been used in the learning of new songs by the started-adults who do not attend rituals outside their house. Thus, the mediatization of the songs works as a support of the individual memory, affecting the collective, whose senses are transmitted by the oral tradition and experience.

Keywords: mediatizalion, religion, Afro-gaúchos

¹jornalista, doutorando em Ciências da Comunicação pela Unisinos/RS - CAPES/PROSUP. Coordenador do curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Ulbra/RS.

1 INDICAÇÕES

A cultura afrobrasileira mantém as marcas dos sucessivos movimentos espaciais a partir dos quais se constituiu. A musicalidade ocupa um importante papel nesse contexto de permanente ressignificação, construindo redes desterritorializadas desde a chegada dos primeiros africanos. A indeterminação lingüística do período escravista, devido à mistura étnica, fez com que a música se tornasse um elemento agregador.

A memória coletiva, durante o período de escravidão, esteve resguardada nos rituais de batuque. Segundo Tinhorão (2008), os primeiros registros dessas manifestações podem ser observados através da pintura. A obra *Dança de Negros*², de Zacharias Wagener [1614-1688], pintada no período da administração holandesa em Pernambuco [1637-1644], representa um "Xangô³ no tempo dos holandeses que não difere muito dos atuais" (p.34).

A distinção entre sagrando e profano nessas reuniões a base de danças, cânticos e ritmos de percussão vai ocorrer somente no século XVIII. Os batuques urbanos e de zonas rurais povoadas tornaram-se reconhecidos como locais de diversão, enquanto os cultos religiosos passam a ser perseguidos, ocorrendo às escondidas na mata (TINHORÃO, 2008, p.55). Tais manifestações representaram a "persistência de uma forma de relacionamento com o real, mas reposta na história e, portanto, com elementos reformulados e transformados em relação ao ser posto pela ordem mítica original" (SODRÉ, 1983, p. 122).

Os ashèss, cânticos sagrados do Batuque, religião de matriz africana do Rio Grande do Sul, revelam elementos dessa tradição, guardados na memória coletiva. Cantados principalmente em ioruba⁴, relatam mitos ligados aos Orixás. No entanto, o aprendizado pela experiência e oralidade, que dá sentido a esses cânticos, sofreu um atravessamento por gravações em mídias sonoras, nos últimos anos. Frente a esse tensionamento dos processos afroreligiosos pela midiatização, o artigo propõe investigar o consumo das gravações por adeptos do Batuque, buscando analisar como a memória individual e coletiva é afetada por esse atravessamento.

O marco teórico estabelecido é os Estudos de Culturais latino-americanos (VERÓN, 1997) em diálogo com a Estética e a História. A discussão vislumbra a relação dos meios com

² "três músicos sentados num tronco de árvore tombado, com dois deles tocando tambores presos entre as pernas e o terceiro, ao centro, raspando um longo reco-reco em forma de bastão (chamado no século XIX de macumba) enquanto onze negros dançam em volteio, fazendo roda em torno de uma mulata (TINHORÃO, 2008, p.34)

³ Religião de matriz africana praticada em Pernambuco (LINS, 2004).

⁴ O yoruba tornou-se a lingua predominante nas religiões de matriz africana. É falada ainda "na região sudoeste da Nigéria e no sul do Benin" (ALMEIDA, 2006).

os indivíduos. Para o Verón (1997), "as agendas midiáticas afetam o mundo dos indivíduos, os quais muitas vezes estruturam seus esquemas identitários, tendo como referência laços identificatórios propostos pela midiatização", ao mesmo tempo em que "produzem também manifestações sobre o que recebem" (p.13), configurando uma relação de duplo sentido.

Trata-se de um estudo de campo, com abordagem etnográfica, tendo como entrevistados nove pessoas iniciadas em diferentes casas da Nação Cabinda do Batuque do Rio Grande do Sul. Os entrevistados têm entre 16 e 52 anos de idade e foram iniciados há pelo menos dez anos, sendo quatro mulheres e cinco homens. Um mora na cidade de Rio Grande, extremo sul do estado, um em Viamão e os outros em Porto Alegre. Quatro deles são provenientes da Nação Jêje e os cinco restantes permanecem nas casas onde iniciaram sua trajetória religiosa.

O texto está organizado em duas sessões. A primeira aborda a importância do canto nas vivências e na transmissão da memória coletiva da religião de matriz africana gaúcha, o Batuque. No segundo momento, discute-se a afetação do processo pela gravação desses cânticos.

2 A RODA:

A constituição da memória coletiva no Batuque

A ocupação oficial do Rio Grande do Sul pelo governo português se deu de maneira tardia. As disputas territoriais com os espanhóis foram solucionadas somente em 1750, com a assinatura do Tratado de Madrid. O marco de fundação da província, no entanto, é a construção do *Forte Jesus, Maria e José*, na freguesia de São Pedro de Rio Grande, em 1737, pela expedição do brigadeiro José da Silva Paes (PESAVENTO, 1984). As origens dos negros trazidos ao Rio Grande do Sul como escravos são desconhecidas (CORREA, 1992), mas em 1780, representavam 29% da população de 18mil habitantes (FLORES, 1986).

Os primeiros registros sobre terreiros de batuque, entre os anos de 1833 e 1859, são da região Rio Grande, principal centro econômico das charqueadas. Existem duas versões para o mito fundador. Uma afirma ter sido trazida por uma escrava vinda de Pernambuco e outra diz ser um espaço de resistência simbólica, organizado pelas etnias africanas (CORREA, 1992). Independente da procedência trata-se de um processo de "reconceitualização da cultura a partir do sentimento de sua desterritorialização" (GILROY, 2001, p.22). Sodré (1983) defende que

A forma mítica era essencial ao impulso nagô de presevação dos dispositivos culturais de origem. E como se tratava de uma cultura desterritorializada, constituíam-se associações (Ebe) que, com o pretexto religioso se instalaram em espaços terriroriais urbanos, conhecidos como roças ou terreiros (121).

Atualmente, o Batuque organiza-se a partir de cinco tradições, denominadas Nações, sendo elas: Jêje, Nagô, Ijexá, Oyó e Cabinda (ORO, 1999). As nações diferem-se principalmente pelos rituais e, em alguns casos, pelos Orixás cultuados e pela execução dos cânticos, tocados em ritmos e ordem diferentes. A musicalidade é o elemento central do Batuque por evocar os Orixás e os antepassados [Eguns, que possuem uma cerimônia específica], estabelecendo uma continuidade da cultura africana, na qual

o som é entendido como condutor de *ashès* (força sagrada), vislumbrando-se a força simbólica dos instrumentos musicais considerados sagrados. Entramos, assim, no campo das percepções estéticas que são opostas às do Ocidente, onde se entende o conceito de ritmo e de sua transformação em movimento apenas como uma organização temporal da música ou da poesia. Já na cultura africana, o ritmo significa 'impulso' e cria movimento, como diz Angela Lühning (2000), algo tanto material quanto ideal (2001: 125-127 apud PRANDI, 2005, p.05).

O ritual de Orixás no Batuque é composto por cinco momentos distintos: a sacralização dos animais [Serão], a festa propriamente dita [Batuque], a entrega da obrigação [Levantação] e o encerramento do ciclo ritual que ocorre em dois momentos [mesa de Ibedji, seguida de um novo Batuque]. Todas as cerimônias são conduzidas pelos cânticos e tambores. A música, além de ser considerada a forma de comunicação com os Orixás, provoca a possessão que é "o objetivo central do ritual e da própria religião: trazer os deuses para o mundo dos humanos. Por isto, a importância decisiva do tambor, na dinâmica do processo." (CORREA, s/d).

No Batuque, são utilizados um ou dois tambores bimembranófonos, chamado *ilú*. O instrumento mede aproximadamente 70 centímetros de comprimento por 30 de diâmetro. Algumas casas possuem outro tambor, denominado *inhã* e considerado feminino, possui forma de cone e chega a atingir um metro de comprimento, com 40 cm na extremidade maior e 30 cm na menor. A *inhã* tem uma afinação mais grave, enquanto o *ilú* é mais agudo. Quando há dois tambores tocados ao mesmo tempo, o de afinação mais aguda marca o passo da dança, enquanto o mais grave reproduz as modulações dos cânticos em língua africana.

Outro instrumento tocado, durante o ritual, é o agê, um porongo coberto por uma rede de contas. Assim como os tambores, são utilizados durante toda a cerimônia. Por outro lado, um instrumento do tipo idiofônico, que varia de característica de acordo com a Nação, é

tocado em contraponto aos tambores em algumas músicas. O *agogô*, que possui duas campânulas presas por uma haste de ferro, percutidas por uma vareta de ferro, é tocado nas casas de tradição iorubana e bantu. As casas da Nação Jêje utilizam o *gãn*, que possui uma campânula achatada com 15 cm de largura e abertura estreita, percutida com varetas de madeira (*aquidavis*).

Os ritmos variam conforme os Orixás cuja história está sendo cantada, sendo mais rápidos para as passagens jovens e mais lentos para os chamados velhos. As diferentes batidas recebem denominações, como *oguerè*, *alujá*, *olocri*, entre outros. Segundo Braga (1998),

As 'pancadas' são os padrões rítmicos que associados às melodias e aos textos formam o todo que corresponde aos "ashèss" cantados. Essa junção sonora associada à dança é o veículo que revive os mitos dos orixás e provoca a comunhão deles com os humanos através do transe. Independente do fato de que em algumas ocasiões não há a participação da dança, as 'pancadas' dão sustentação a todo o repertório ritual (p.121).

Além de tocar, o *Ogã-alabê* (tamboreiro) é o encarregado de cantar as rezas, que são respondidas também em canto pelos participantes que dançam em roda. Tradicionalmente, o aprendizado da função se dava a partir da iniciação religiosa ainda em criança. Contemporaneamente, o aprendizado ocorre também em escolas informais e por iniciados na idade adulta

Os *ashèss* são cantados na língua ritualística que é o ioruba e, em algumas casas, o *fon*. As duas línguas têm característica tonal, sendo necessário "prestar atenção ao som e a entonação (cadência) de cada palavra. Dependendo da entonação uma palavra de grafia igual pode ter vários significados." (ALMEIDA, 2006, p.144). Essa característica demanda que a pronúncias dos *ashèss* para manter o sentido da palavra, pois o mito da criação da religião afro diz que louvar os Orixás é "cantar para eles e fazê-los dançar junto aos humanos" (PRANDI, 2005).

Por ser uma religião de tradição oral, o aprendizado das práticas e da liturgia pelos iniciados se dá através da experiência. A organização em roda nas cerimônias demarca um espaço que possibilita um retorno simbólico à África. Ligada à musicalidade e à corporeidade, favorece a territorialização de elementos simbólicos, guardados na tradição, constitutivos da identidade étnica que, conforme Poutugnat e Streiff-Fenart (1998, p.5), está orientada para um passado que "não é o da ciência histórica; é aquele em que se representa a memória coletiva."

O antropólogo Kasadi wa Mukuna reforça a importância desse aprendizado, afirmando que para a cultura africana o som é movimento, comunicação e a "música fornece um canal de comunicação entre o mundo dos vivos e dos espíritos e serve como meio didático para

transmitir o conhecimento sobre o grupo étnico de uma geração para outra" (apud PRANDI, 2005, p.05). Desta maneira, o aprendizado dos cânticos sagrados, com sua pronúncia correta e significação, tornam-se determinantes para a manutenção dos elementos de memória coletiva que dão sentido ao Batuque.

3 O DISCO

Afetação da memória coletiva pela midiatização

A música ritualística serve de meio de comunicação entre os humanos e os Orixás e, ao mesmo tempo, preserva a relação das comunidades religiosas e dessas com identidade étnica, reforçando a memória coletiva. As canções "contam uma estória em seqüência de todos orishás: suas origens, suas criações, suas lutas, seus domínios, suas funções dentro da natureza, enfim, suas finalidades" (FERREIRA, 1997, p. 69).

O aprendizado tradicionalmente ocorre pela transmissão oral, visando ensinar os cânticos em língua *iorubá*, aprimorar a pronúncia e conceder significado as histórias que estão sendo contadas e que interfere, segundo a concepção do Batuque, na vida das pessoas. Desta forma, a presença e a experiência são determinantes para a aprendizagem, sendo a experiência "uma atividade que ocorre sempre num espaço relacional, sendo uma forma de compartilhar, uma possibilidade de diálogo" (LOPES, 2006). O corpo constitui, na cosmovisão africana, na "unidade mínima possível para qualquer aprendizagem. É a unidade máxima para qualquer experiência" (OLIVEIRA, 2004, p.11). Segundo Sodré (2006), em função da música, a roda torna-se

uma configuração simbólica que, conjugada a dança, constitui ela própria um contexto, uma espécie de "lugar", ou de cenário sinestésico e sinergético, onde ritualisticamente algo acontece [...] a reatualização dos saberes do culto simultânea à inscrição do corpo do indivíduo num território, para que se lhe realimente a força cósmica, isto é, o poder de pertencimento a uma totalidade integrada (p.214).

O eixo performático (JANOTTI JR, 2005) do Batuque, constituído pela letra, ritmo e corporeidade [gestos, movimentos e situações], é o âmbito da memória coletiva no qual, segundo Bosi (1994), o importante "não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado" (p.55).

O processo de transmissão das tradições religiosas do Batuque pela experiência e oralidade, no entanto, tem sofrido um atravessamento midiático com a gravação das canções sagradas em disco. A circulação desse produto é voltada ao povo de santo. As gravações são

vendidas principalmente em lojas de artigos religiosos, mas já sendo possível encontrar cópias das mesmas gravações na internet. Desta maneira, vislumbra-se a afetação do Batuque pela midiatização que, segundo Fausto (2005), tem alterado o

estatuto dos meios, fazendo com que deixem de ser apenas mediadores e se constituam a partir de uma complexidade maior em um ambiente que desenvolve operações tecnosimbólicas com incidências sobre diferentes processos de interações e práticas sociais" (p.09).

O aprendizado pela experiência na roda mantém, seguindo Benjamin (1985), valor de culto. Como a aura, a roda é "uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja." (BENJAMIN, 1985, p.170). No processo de midiatização da música aumenta seu valor de exposição e a técnica provoca uma emancipação dos elementos simbólicos, possibilitando outros usos e conhecimentos.

No modelo tradicional, o aprendizado dos cânticos oferece elementos para a memória individual e para a memória coletiva. Também atendem a quatro momentos de apropriação e uso desse conhecimento: a apreensão dos cânticos numa língua ritualística; a atenção à pronúncia pela característica tonal da língua; a produção de significado; a articulação das histórias para o uso cotidiano. O consumo das gravações faz com que alguns desses momentos sejam potencializados e outros, principalmente ligados a tradição, sejam enfraquecidos.

Os entrevistados identificam a centralidade da música no Batuque e essa como o elemento que estabelece o vínculo entre os homens e os Orixás, além de fazer "a fé fluir com mais intensidade" (40 anos). Essa intensidade sentida na cerimônia não se repete na audição em disco. No entanto, cinco dos entrevistados falam sentir a energia da música e, principalmente, lembrar de momentos vividos ao som de determinado *ashès*, "Sinto uma nostalgia. Uma emoção diferente, que mistura lembranças e sensações transmitidas pela forma de tocar" (31 anos). Esse sentimento relaciona-se, portanto, com a memória individual. Essa é construída a partir de nossas vivências, mas não está isolada, pois muitas vezes as pessoas recorrem "a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade" (HALBWACHS, 2006, p.72).

Entre o grupo pesquisado, seis fazem uso constante das gravações. No entanto todos os outros já ouviram algumas vezes os registros dos cânticos. Os que possuem mais tempo de iniciação tiveram o primeiro contato através de fitas cassete. Hoje, a internet tornou-se um importante suporte para a exposição (BENJAMIN, 1985) das gravações. Do total, quatro

conhecem todos os cânticos da Nação Cabinda e cinco conhecem parcialmente, mas dizem reconhecer todos. Apesar de apenas quatro conhecer os significados, todos sabem que são relatos dos mitos dos Orixás.

A escuta das gravações serve principalmente para o aprendizado dos cânticos, pois "cada casa toca em média duas vezes por ano. Se a pessoa não circula em outras casas não tem a possibilidade de aprender. Hoje em dia, as casas não ensinam tanto" (34 anos). Os iniciados dizem buscar conhecer através dos discos os cânticos, pronúncia e mesmo da pancada do tambor (BRAGA, 1998). Essa demanda por informação faz com que alguns realizem pesquisas (40 anos) e mesmo cursos.

Dois entrevistados nunca receberam qualquer informação sobre o sentido dos cânticos. Cinco contam ter recebido alguma orientação nesse sentido e apenas dois afirmam ter aprendido pela transmissão oral. Uma iniciada (31 anos) conta que freqüentou o curso para tamboreiro e está aprendendo a falar ioruba para melhorar os sentidos dos cânticos. Assim, ao mesmo tempo em que está afetando o campo religioso e impactando a transmissão dos conhecimentos, a midiatização atende a demanda de iniciados.

O consumo das gravações mostra-se, em última análise, um potencializador da questão da musicalidade e do seu reconhecimento, mas enfraquece a significação e, portanto, a memória coletiva. Nesse cenário de midiatização, a sonoridade musical ganha ainda mais relevância por reforçar seu papel de comunicação não só entre homens e deuses, mas dos homens com a sua tradição. Gilroy (2007) vai dizer que as batucadas "adaptaram os padrões sagrados às exigências seculares" (p.246), mantendo um diálogo sempre reatualizado com os elementos considerados africanos. No Batuque afro-gaúcho, a música tem cumprido esse papel, mesmo de maneira mediada.

4 CONSIDERAÇÕES

A pesquisa aponta que a gravação em mídia sonora tem sido usada no aprendizado dos cânticos e das pancadas pelos iniciados, principalmente, os que não freqüentam rituais fora de sua casa de religião. Desta maneira, a midiatização dos cânticos tensiona o suporte de transmissão de memória individual, afetando a memória coletiva, cujos sentidos são transmitidos pela experiência e oralidade não mediada.

Por tratar-se de uma tradição oral, ao mesmo tempo em que o iniciado realiza um aprendizado visando sua inserção religiosa, também se torna responsável pela sua manutenção e transferência dos conhecimentos. Pelo fato das temporalidades e práticas de aprendizado

contemporâneas diferirem das tradicionais, muitas vezes a opção pelo aprendizado mediado torna-se a alternativa possível.

No âmbito da memória individual, o aprendizado pelas gravações atende as demandas de reconhecimento para que o iniciado frequente as festas e acompanhe os cânticos de saudação e evocação dos Orixás. No entanto, não oferece o significado do que está sendo cantado, impossibilitando que ele leve este aprendizado para situações cotidianas, principal função dos mitos cantados, e limitando a compreensão dos rituais e cerimônias das quais participa.

A afetação da memória coletiva é igualmente significativa. Apesar de aprender a cantar e poder transmitir essa prática, assim como corrigir a pronúncia, a limitação do conhecimento e da compreensão dos fundamentos da sua Nação enfraquece a relação com a matriz afro na religião, tornando os cânticos apenas sons sem um sentido manifesto.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Inez C. de. *Cultura Ioruba*: costumes e tradições. Rio de janeiro, Dialogarts, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica arte e política*: ensaios sobre literatura e historia da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CORRÊA, Norton F. *Os tambores batá no batuque do Rio Grande do Sul.* Disponível em http://pt.scribd.com/doc/46000332/CorreaNorton>. Acesso: 11 ago.2011.

. O batuque no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

FAUSTO NETO, Antonio. *Midiatização* – prática social, prática de sentido. Paper: Encontro Rede Prosul – Comunicação, Sociedade e Sentido, no seminário sobre midiatização. Unisinos. S. Leopoldo, 06 jan.2006.

FERREIRA. Walter Calixto. *Agô-Iê*, Vamos falar de Orishás? Porto Alegre: Renascença, 1997.

FLORES, Moacir. História do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Nova dimensão, 1986.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34. 2001.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2006.

JANOTTI JR, Jeder. Por uma abordagem midiática da canção popular massiva. *Revista e-Compós*. Ago,2005. Disponível em http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/43/43.

LINS, Anilson. *Xangô de Pernambuco* – a substância dos Orixás segundo os ensinamentos contidos no manual do Sítico de Pai Adão. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

LOPES, Denilson. *Da estética da Comunicação a uma poética do cotidiano*. In: Cesar Guimarães; Bruno Souza Leal; Carlos Camargo Mendonça. Comunicação e experiência estética. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MARTINS, L.M. *Afrografias da memória:* O Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Cosmovisão africana no Brasil:* elementos para uma filosofia afrodescendente. Fortaleza: LCR, 2004.

ORO. Ari Pedro. As religiões afro-brasileiras no Rio Grande do Sul. *Debates do NER*, Porto Alegre, Ano 9, n. 13 p.9-23, jan./jun 2008.

ORO, Ari Pedro. *Ashès Mercosul*. As religiões afro-brasileiras nos países do Prata. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

POTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: Unesp, 1998.

PRANDI, Reginaldo. *Música de fé, música de vida*. Disponível em www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/musicafe.rtf Acesso em 15 jul.2011.

SODRÉ, Muniz. As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

. A verdade seduzida. Por um conceito de cultura popular no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons negros no Brasil*. Cânticos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Editora 34, 2008.

VERÓN, Eliseo. Esquema para la análisis de la mediatización. Revista Diálogos. N. 37. Lima, 1997.

A Música na Publicidade: dos pregões à indústria fonográfica

Duana Castro Soares¹ duanacs@gmail.com

Resumo

Este estudo parte de uma introdução histórica da música usada para atrair compradores, inicialmente cantada por comerciantes na forma de pregões, em seguida, adaptada para o rádio em anúncios cantados e *jingles*, passando pela televisão, em trilhas musicais, até chegar na indústria fonógrafica, associando-se a artistas da música, onde aparece em diferentes formatos, seja em videoclipes, promoções, shows, Internet ou *adverbands*. O trabalho tem por objetivo traçar um panamora da música na publicidade, desde seu início, em pregões de comerciantes até os dias de hoje.

Palavras-chave

Música; Publicidade; Jingles; Adverbands;

Introdução

A música tem sua própria linguagem, diferente das imagens e das palavras, não é objetivamente ligada a um objeto comum, podendo ser livremente intepretada. Por isso, pode carregar outros significados com ela facilmente. Os gregos destacaram o caráter educativo da música. Os modos - organização de notas – eram separados e usados para fins específicos inclusive pelo filósofo Platão, na primeira metade do século IV ^a C:

Se um *[modo]* era considerado solene e sério, o outro tinha fama de exercer um efeito sensual e estimulante, um tema de discussão que e constantemente retomado. Platão achava o modo tonal lídio efeminado, e por isso este não seria recomendável para as mulheres que desejavam aprimorar-se, sendo totalmente inadequado para os homens ou mesmo para os guardiões daquela comunidade ideal que ele esboça em seu "Estado". Aristóteles, por outro lado recomenda o modo lídio para a educação dos rapazes, porque ele despertaria o sentido da integridade e de refinados dotes espirituais. Platão considera unicamente o modo dórico como sendo "genuinamente". Quando aos modos frígio e lídio, ele os considera – como sendo originários da Ásia Menor. (PAHLEN: 1991: p.26)

Na propaganda, ao se construir uma marca e seu universo mítico, o som deve ser explorado tanto quanto o visual. "O som é emocionalmente direto e, por isso, deve ser considerado como uma ferramenta poderosa. (...) Mais de 40% acredita que o som do telefone celular – seu toque de chamada – é mais importante do que seu *design*" (LINDSTROM, 2007, p. 83)

A música é um fator prepoderante não só em produtos relacionados, mas também em

¹ Aluna do Programa de Mestrado em Multimeios do Instituto de Arte da Unicamp

lojas e restaurantes. Um estudo publicado no *Journal od Conumer Research* (*apud* LINDSTROM, 2007, p. 83) demonstra que as pessoas compram mais, quanto mais lenta a música, o mesmo acontecia em restaurante, pois as pessoas permaneciam mais tempo no local e a música triste induziu maiores impulsos na compra.

Associar um som a uma marca já acontecia nas ruas do século XIX, onde ambulante cantavam pregões para vender suas mercadorias. No universo midiático, ainda em 1965, foi registrado com direitos autorais, o famoso grito do Tarzan. "O poder do grito do Tarzan, as badaladas da rede NBC, e o conhecido rugido do leão da MGM são sons com os quais milhões de pessoas estão familiarizadas há décadas. E mais tarde surge o som de inicialização do Windows da Microsoft". (LINDSTROM, 2007, p. 87)

A melodia da chamada do telefone Nokia, tem sua patente registrada e garante o sucesso da marca. "Com o passar dos anos, a Nokia gastou um valor considerável fazendo *marketing* da empresa. Mas não gastou quase nada promovendo sua melodia – também conhecida como o toque Nokia. Apesar disso, o som é conhecido no mundo inteiro". (LINDSTROM, 2007, p. 88)

A empresa é atualmente a maior fabricante de telefones celulares do mundo. Todos os aparelhos saem de fábrica com o toque instalado no telefone. O que faz com que o toque torne-se conhecido por todos os usuários e por outras pessoas que passam enquanto o celular toca. Esta é uma forma de fortalecer e estabelecer um vínculo afetivo com o consumidor sem qualquer custo.

Quase metade dos consumidores que reconhecem o toque da Nokia o associam com sentimentos muito positivos. Parece que um telefone Nokia não apenas toca. Mais de 20% das pessoas que ouvem o nome Nokia dizem que sentem algo positivo – em geral, "contentamento", "entusiasmo", "satisfação", "alegria" ou "com controle da situação". Esta é uma ferramenta de *branding* que influencia diretamente as emoções. (LINDSTROM, 2007 p. 89)

O som pode ser usado como uma ferramenta de comunicação para produtos fortemente ligados a eles em destaque ou não, apenas como acessório. Mas logo, todas as marcas farão seu ruído.

1. Dos pregões aos jingles

Os estudos sobre música popular de José Ramos Tinhorão apontam que no Brasil no começo do século XIX, os vendedores ambulantes invetavam melodias relacionadas a seus produtos para atrair atenção dos consumidores, "(...) o pregão pode ser apontado como uma das formas mais antigas de publicicidade do tipo *jingle*". (TINHORÃO: 1976, p. 49)

Segundo afirma Tinhorão (1981: p. 88), o jingle surgiu como peça publicitária na década de 1930, mas o nome foi dado vinte anos depois. Com o advento do rádio e gravação de discos muitos desses pregões se perpetuaram e aumentaram sua escala de alcance.

A transformação do rádio em veículo de transmissão de anúncios comerciais, a partir da década de 1930, veio contribuir para o aperfeiçoamento de um tipo original de criação musical destinada a coexistir (e às vezes também a competir) com a música popular. Esse novo estilo de composição com música e letra, feita especialmente para ajudar a vender os produtos dos anunciantes, foi o "anúncio cantado", que vinte anos mais tarde passaria a ser conhecido com o nome americano de *jingle*. (TINHORÃO: 1981, p. 88)

Os *jingles* são melodias simples, facéis de se serem assimiladas e decoradas pelos consumidores. "Isso não é coincidência, pois a indústria da música cria-os justamente para "fisgar" os ouvintes, para "pegar" e "não sair da cabeça", introduzir-se à força pelos ouvidos ou pela mente como uma lacraia" (SACKS, 2007: p. 51). Ao fixar a música na cabeça, o consumidor estaria fixando também o produto relacionado na letra.

2. O filme publicitário no Brasil

Quando a televisão começou, a primeira intenção seria adaptar a linguagem radiofônica à junção de imagens. Porém, a doutora e pesquisadora da Universidade Metodista de São Paulo Elizabeth Gonçalves afirma que muitos artistas do rádio não se adaptaram frente às câmeras. Como o som, a imagem também não era novidade, era conhecida da indústria gráfica - revistas e jornais. "Portanto, o principal elemento acrescentado pela televisão à linguagem convencional foi o movimento, que passou a caracterizar a linguagem televisiva, influenciando a maneira de ler, de reproduzir e de agir sobre ele" (GONÇALVES, 2006: p. 100).

Segundo José Ramos Tinhorão, desde a inauguração da TV-Tupi do Rio, um anúncio no *O Jornal* indicava a principal diferença que separaria a televisão do rádio:

A tendência era o rádio manter sua tradicional penetração entre as camadas mais baixas da população, enquanto a TV se encaminharia progressivamente para uma posição de veículo dirigido a um público de maior poder aquisitivo (TINHORÃO, 1981: p. 170-1).

A ideia prevalecia, porque a televisão, na fase inicial, só existia em casas mais afortunadas, a televisão simbolizava status. No entanto, não foi o que aconteceu, a televisão se popularizou a partir da década de 70, no Brasil. Nos Estados Unidos, a venda do aparelho se

intensificou na década de 50 e ao chegar em 1960, já havia atingido um ponto de saturação virtual, ou seja, era comum a maioria dos domicílios (FLEUR, 1971: p. 105).

Os comerciais na televisão também exigiam um alto investimento em produção e em veiculação, por isso acreditava-se que seriam destinados a anunciantes maiores. Contudo, atualmente, os pequenos anunciantes conquistaram espaço na televisão, graças aos avanços tecnológicos que conseguiram baratear a produção e à exibição regional, que possibilita um menor custo de veiculação.

Os primeiros intervalos comerciais eram na forma da apresentação do produto por "garotas-propagandas", gravados em estúdios, sem grandes movimentos. Era como se os anúncios de revista ganhassem falas, um modelo visual. Hoje em dia, um modelo parecido é usado nos *merchandising* feitos em alguns programas, onde o próprio apresentador anuncia o produto com um texto elaborado pela agência.

Aos poucos, a publicidade foi incorporando a linguagem cinematográfica e os comerciais ganharam novas roupagens. "Poderiam ser também filmes que tinham ritmo genuinamente de cinema e eram assim transmitidos na televisão; ou então, desenhos animados ou mesmo *slides*, colocados no vídeo, com os quais, se fazia propaganda" (MARCONDES FILHO, 1994: p. 64).

A partir do momento em que a televisão assumiu uma política empresarial, o tempo e a publicidade tiveram que se adaptar ao novo formato. O tempo começou a ser vendido em pacotes de 30 e 60 segundos. E a mensagem publicitária ganhou uma nova linguagem, mais dinâmica, o que influenciou toda a programação da televisão. "A publicidade não só modifica a forma clássica de anúncio comercial da antiga televisão, mas institui um modelo que passa a valer para todos os demais programas. Ela cria a linguagem para o meio" (MARCONDES FILHO, 1994: p. 65). Além disso, as agências passaram a investir mais na produção, em busca de resultados melhores, pois não havia tempo para desperdiçar.

Essa mudança aconteceu na segunda metade da década de 1950. Surgiram algumas produtoras de publicidade televisiva em São Paulo, na mesma em época em que a Vera Cruz estava em decadência. Havia muitos profissionais que saíram da Europa para vir trabalhar na Companhia Vera Cruz de cinema. Então, a publicidade abrigou em seus estúdios muitos profissionais e equipamentos vindos do cinema. "Em busca de qualidade, televisão e agências vão recorrer à tradição audiovisual já estabelecida do cinema" (RAMOS, 1995: p. 71).

Nos anos 1960, os comerciais ficaram mais luxuosos. As produtoras de publicidade cresceram, aproveitando-se da crise cinematográfica. Compraram materiais, contrataram equipes de filmes e montaram grandes estúdios para a produção de comerciais com níveis cinematográficos.

Na década de 1970, a televisão ganhou cor, surgiram produtoras menores, que dependiam de estúdios e materiais alugadas, mas que para Ramos (1995: p. 75), tinham ênfase na qualidade "artesanal" de produção e ficaram conhecidas como "boutiques".

Nessa época também, solidificou-se um sistema bem estruturado para sustentar a produção massiva de comerciais, com firmas especializadas em aluguel de equipamentos, agências de *casting*, profissionais especializados em efeitos especiais e desenhos animados, produtores de som, responsáveis pela trilha. Profissionais do cinema migraram definitivamente para publicidade e outros se formaram na área (RAMOS, 1995: p. 76-7).

No universo do comercial a técnica e os conhecimentos internacionais não colidiram com uma postura cultural nacionalista, passaram ao largo desse debate, e silenciosamente irrigaram essas práticas cinematográficas de uma forma específica (RAMOS, 1995: p. 79).

No entanto, ainda havia muita crítica quanto ao nível de filmes produzidos, principalmente em festivais internacionais. Os níveis considerados bons só foram alcançados a partir do final dos anos 1980, principalmente na fotografía, mas a qualidade do som ainda deixava a desejar. As produtoras cresceram em profissionais e equipamentos ligados à imagem. O resultado, são comerciais ainda focados no visual. Por isso, muitas produtoras de vídeo, recorrem a produtoras de som para gravação do áudio de seus comerciais.

Para Ramos, os comerciais ganharam um planejamento mais elaborado a partir dos anos 1980 e 1990. *Storyboards* ou slides do texto do comercial são discutidos por clientes e setores da agência, a fim de antecipar as reações do consumidor. A pesquisa ganhou uma importância maior do que a criação. Grandes empresas internacionais passaram a adaptar produtos e comerciais já testados em alguns países para outros.

O processo de "globalização" da publicidade se intensificou nos dias de hoje. Algumas empresas padronizaram seus produtos e comerciais lançando campanhas globais, sem adaptações regionais, o máximo que se chega é mudar o idioma, quando não é mantido em inglês, considerado como língua universal. É o caso de campanha do McDonald's, cuja frase-chave é "Amo muito isso", traduzida para a língua de cada país. E a Panassonic - "Ideas for life" – que manteve o slogan original, para lançamento da campanha mundial.

A produção de comerciais no Brasil atingiu níveis internacionais. E o resultado é visto no bom posicionamento das propagandas brasileiras no Festival Internacional de Cannes e em propagandas que são produzidas no país para ser exibida no mundo todo. O que se vê no espaço do intervalo comercial é uma mistura de comerciais regionais e nacionais, mas principalmente

internacionais, com níveis cinematográficos.

Assim como no cinema, a publicidade é dividida em gêneros, e às vezes, acontece a mistura de gêneros para ganhar a atenção do público e se diferenciar dos demais comerciais. Segundo Barreto (2004: p. 42), a partir das emoções despertadas no espectador os comerciais podem ser resumidos em quatro gêneros: humor, suspense, drama e erotismo.

Para Armando Sant'Ana (1981: p. 284), a televisão como meio de publicidade pode ser decisivo na hora da compra, ajuda a fixar o produto, a embalagem e a marca na mente do consumidor. Além disso, permite apresentar o produto em ação, como é feito, como funciona ou como se maneja e demonstrar seus atributos e vantagens, tudo isso aliado à fala, música e efeitos sonoros.

2.1 A trilha musical publicitária

Ao incorporar a música nos comerciais, a publicidade estava incorporando um elemento condutor da ação conhecido pelo termo *leitmotiv*, ou seja, "motivo condutor". A qualidade musical do *leitmotiv* está diretamente ligada a percepção do espectador, a música é usada para conduzir as sensações e expectativas do espectador sem chamar atenção para si.

O uso dessa ferramenta – *leitmotiv* – em composições surgiu com as óperas do romantismo, principalmente nas composições de Wagner, conforme já explicado anteriormente na música de cinema. A tradição desse tipo de composição acompanhou os músicos de tradição romântica que foram para o cinema e depois para a publicidade.

Essa ferramenta de manipulação das sensações é, hoje, usada pela publicidade, no sentido de motivar os consumidores em relação aos mais diferentes produtos. De acordo com Leonard Sá, "as imagens sonoras, quase todas, reportam-se à função de *leitmotiv*, desde as vinhetas publicitárias até a música incidental ou o próprio produto musical veiculado" (1991: p. 138).

Ainda com relação à trilha sonora, Gage e Meyer (1985: p. 52), afirmam que é comum gravar as imagens, ação e diálogos antes. Depois uma montagem, às vezes ainda não definitiva, é enviada para o músico compor a trilha. A não ser que a trilha sonora seja um jingle, nesse caso, o filme é montado sobre a música.

Quando o comercial for um desenho animado, a produtora recebe a trilha pronta, gravada em CD ou transferida no formato digital. "E assim, paralelamente ao planejamento das cenas, é feita a decupagem total da trilha, utilizando-se para isso dois equipamentos: o Monitor de Leitura de Som e o Sincronizador" (GAGE e MEYER, 1985: p. 62).

O videoclipe surgiu na década de 1980, nos Estados Unidos, como forma de divulgar a

música para o público jovem. Segundo Juliana Souto e Tiago Soares (Intercom), era uma forma da música se tornar visual e ganhar o público consumidor de imagem. Os videoclipes posicionavam melhor a indústria fonográfica do que os programas musicais com um intérprete cantando seu sucesso.

Foi criada a MTV, com uma linguagem desconexa e fragmentada, uma forte influência da publicidade. Logo, os comerciais de TV adotaram o formato e foram clipes musicais para campanhas, evidenciando o produto ou idéia, mas às vezes, o produto era deixado para segundo plano, de forma que podia se lembrar do comercial e esquecer a marca anunciante (GONÇALVES, 2006: p. 47).

Para exemplificar a pesquisa de Juliana Souto, com orientação de Thiago Soares, da Universo, Pernambuco (Intercom), traz os comerciais de um minuto desenvolvidos pela Rider, nos anos 90 que segundo eles aproximava tanto ao conceito de videoclipe quanto da idéia da MTV. Eram feitas regravações de sucessos para o comercial, alguns artistas incluíram a gravação em seus discos, como Marina Lima incluiu 'Nem Luxo, Nem Lixo'', no seu álbum. Depois, a própria Rider montou uma coletânea com os sucessos dos comerciais no CD Rider Hits.

A publicidade incorporou diferentes linguagens, com características comuns à linguagem videoclipe, como a fragmentação e o movimento.

A linguagem publicitária, como uma das linguagens sociais, utilizando elementos característicos da sociedade, da época e do meio, também recorta a realidade e enfatiza aspectos que revelam o mundo que se quer "vender" ou o ponto de vista que se deseja construir. (GONÇALVES, 2006: p. 14).

Assim, a maior característica da linguagem publicitária é adaptar e acomodar diferentes linguagens em si mesma. Ela recebe influência direta de diferentes direções, para atrair a atenção de seu vasto público.

2.3 Os tipos de trilha sonora de comerciais

2.3.1 Trilha original

A trilha original ajuda a criar identidade da música usada com o produto anunciado, pode ser definida como uma composição sonora feita especialmente para um determinado comercial de TV, portanto ela se torna exclusiva da campanha para a qual foi criada.

2.3.2 Música composta para TV

A música composta é aquela desenvolvida especialmente para um comercial de TV. Algumas vezes, a agência encomenda a música a artistas sem vínculos com a publicidade. A composição é feita com base em orientações do briefing e no roteiro do filme.

2.3.3 Música original

Para se usar a música original, ou seja, como artista gravou, sem nenhuma alteração, a agência adquire os direitos autorais e fonográficos, ou seja, tanto do autor e compositor, como do intérprete, através de negociação com a gravadora. A vantagem desse tipo de trilha é que o reconhecimento da música ajuda o consumidor a se lembrar do comercial.

2.3.4 Versão original da música

A música original pode ter um custo alto, relativo aos direitos autorais, e ainda, pode não se encaixar perfeitamente no conceito da campanha. Por isso, uma opção é produzir uma versão original da composição, adquirindo o direito do autor, para posterior produção em uma produtora de áudio. A música mantém seu valor sentimental, a versão sai mais barata e com a cara do filme publicitário.

2.3.5 Música adaptada

Música adaptada se refere à trilha que usa de uma música original, que com a autorização do autor, é feita uma adaptação, para deixar a música na mesma linguagem ou com a mesma idéia da campanha.

2.3.6 *Jingle*

Apesar de inicialmente ser produzido para veicular no rádio, quando bem sucedido, acaba sendo utilizado como trilha sonora de um filme publicitário para a televisão. No entanto, é usado na televisão em comerciais de varejo e anunciantes de médio e pequeno porte, com verba limitada para a produção. No segmento de comerciais automotivos é usado principalmente por concessionárias que trabalham com um mercado regional e fazem publicidade de varejo.

2.3.7 Trilha branca

A trilha branca é uma trilha instrumental produzida em estúdio, mas sem especificidade, e comercializada em coleções, em grande escala. Vários estúdios e emissoras adquirem as mesmas coleções, por isso esse tipo de trilha deve ser evitado em comerciais. São raros os filmes publicitários que usam esse tipo de trilha. Seu uso é restrito a comerciais de varejo, no âmbito local

e regional, pela sua facilidade de acesso e baixo custo.

2.3.8 Efeitos sonoros

Esse tipo de trilha é muito comum em filmes publicitários de automóveis. Alguns comerciais de carro usam do som produzido pelo veículo como trilha, sem adicionar música ou diálogo.

3. A publicicidade na indústria fonográfica

A publicidade sempre esteve junto da música e do artista, através do patrocínio de shows, compra de direitos autorais para algumas campanhas específicas ou ainda com a participação do próprio artista na campanha. Entretanto, havia papéis diferentes desempenhado pelas gravadoras e pelas empresas, atualmente a distinção perdeu a clareza.

Segundo noticiou Thiago Ney da Folha Online,

O Groove Armada já lançou sete discos de estúdio. No ano passado, rompeu com a gigante Sony BMG e assinou um contrato de 12 meses com a empresa de bebidas. Por esse contrato, o GA excursiona pelo mundo em 25 eventos da companhia e acaba de soltar um EP de quatro faixas, que podem ser baixadas gratuitamente por um site criado pela empresa (www.bliveshare.com). (NEY, 2009).

A reportagem ainda traz outros exemplos de músicas vendidas à publicidade. E o caso da banda "Strokes" que compõe uma música ("My Drive Thru") especialmente para a marca de tênis Converse, o comercial conta ainda com a presença do vocalista e outra artista, Santogold.

A publicidade garante a visibilidade do trabalho do artista, além da verba investida, para o artista, é provavelmente uma oportunidade única se associar a uma marca. Para Thiago Ney, a publicidade é uma saída encontrada pela indústria fonográfica abatida pela crise. "Enfraquecida por uma crise que a corrói há anos, a indústria fonográfica vende sua alma - a música - à publicidade" (NEY, 2009).

Empresas de telefonia móvel têm firmado diante deste cenário e realizam parcerias com gravadoras, para consolidar seu nome junto ao consumidor. O celular virou uma nova mídia fonográfica.

A Vivo e a Motorola de olho nesse mercado fizeram um acordo com a cantora Mallu Magalhães e lançaram todas as músicas que estariam no seu álbum primeiro no celular, com direito a duas músicas exclusivas para seus usuários. "Além disso, os clientes podem baixar as músicas do site criado especialmente para a cantora. Foi a primeira vez também que, para um lançamento deste

tipo, a Vivo fez uma campanha 360°". (BALDI, 2008, p. 5)

A internet se tornou um grande aliado nesse contexto. "Gravadoras, empresas de telefonia e fabricantes de celulares têm "olheiros digitais", atrás das novidades no mundo da música". (BALDI, 2008, p. 5) As novidades são consideradas aposta de sucesso de acordo com o número de acessos de seus vídeos ou músicas em sites como YouTube e MySpace.

Além da promoção de músicas, essas empresas promovem o show dos artistas "A Motorola fez, por exemplo, um show exclusivo da cantora Fergie, para pessoas que compravam um determinado modelo de celular. Já a Claro, este mês, está com parceria com o Skank, e os shows do grupo podem ser assistidos pelo celular ou pelo portal". (BALDI, 2008, p. 5)

A Nokia firmou parceria com as grandes gravadoras e também as independentes, como Sony, Warner, Trama e Biscoito Fino, para o lançamento do novo modelo de celular 5800, que disponibiliza 3,6 milhões de músicas para download ilimitado durante um ano legalizado e coberto por direito autoral, a licença ainda pode ser renovada. Todas as músicas só poderão ser reproduzidas no computador ou no celular do usuário, pois são protegidas por DRM, segundo informou o site de notícias da UOL – Olhar Digital.

A medida em que a venda de músicas como um todo cai "4% no primeiro semestre de 2006 por causa da pirataria e competição pelos gastos dos consumidores". (Folha Online, 2009). O mercado publicitário se aponta como uma saída para os artistas ganharem seus cachês.

No final de 2005, a Ford resolveu patrocinar a turnê da banda Hurra Torpedo nos EUA como estratégia para lançamento do Ford Fusion. A turnê da banda foi de Nova Iorque a Los Angeles e usaram o Ford Fusion para percorrer o trajeto. A agência responsável pela campanha, JWT, criou uma *homepage - www.thecrushingblow.tv* - onde os internautas puderam acompanhar o diário da turnê com vídeos produzidos pela agência.

A banda Hurra Torpedo, formada pelos noruegueses, Aslag, Egil e Kristopher, existe desde 1993. Trata-se de covers de sucessos, mas o diferencial é que o trio usa utensílios de cozinha como fogões, lavadoras, geladeiras, liquidificadores, entre outros para produzir sons. Esses equipamentos destruídos nos palcos chamaram a atenção do público jovem, homens e mulheres com idade até 30 anos, público-alvo que a campanha pretendia e de fato, atingiu. O vídeo feito para impulsionar a turnê – "Total Eclipse of the Heart" – tornou-se um sucesso da internet sendo o número 1 de download do site iFilms.

No ano seguinte em 2006, a Symantec divulgou sua criação de uma banda para lançar seu novo software, o Confidential. A banda Rock dot Rock segue um estilo rock'n'roll, com músicas originais e letras que falam assuntos de informática. O site da banda, www.rockdotrock.com, e a logomarca da banda foram criados de acordo com o padrão visual de

cores da Symantec.

Os Rock dot Rock se denominam a primeira *adverband* do mundo. Apesar de não ser a primeira banda a ter uma ligação com um produto, foi a primeira criada com esse propósito, pois os Hurra Torpedo tinham uma ligação muito sutil com a Ford. Enquanto que os Rock dot Rock se apresentam com figurinos que também obedecem ao padrão cromático utilizado pela empresa e forte referência no seu repertório.

Quando a Nissan decidiu lançar o modelo Nissan Sentra no Brasil, no final de 2004, a expectativa era vender 700 unidades por mês. No entanto, as vendas durante todo o ano de 2006 chegaram a 758 unidades. Para o lançamento do novo modelo 2008, a empresa modificou o carro em três versões diferentes e contou com o suporte da agência TBWA/BR para divulgar a novidade (FIGUEREDO: site, Webmotors).

Em entrevista ao programa "Reclame" do canal Multishow, o Vice-Presidente de criação da TBWA/BR, Cibar Ruiz, contou que, para o lançamento do Nissan Sentra 2008 queria desenvolver uma "idéia" e não fazer uma campanha tradicional, utilizando filme ou mídia impressa.

Adotando um pouco de cada uma das estratégias adotadas pelo Ford Fusion e pela Symantec, surgem os "tiozões" para lançamento do Nissan Sentra. A banda The Uncles foi criada especialmente para essa campanha. Mas a ligação pretendia ser velada até ser lançada a campanha do carro.

Cibar Ruiz conta ainda que a banda foi escolhida seguindo critérios estéticos, numa seleção de *casting* promovido pela produtora de vídeo e surpreendentemente, chegaram a uma formação de uma banda "possivelmente real", pois cada modelo escolhido tocava um instrumento. Para Ruiz, a campanha de lançamento do Nissan Sentra 2008 obteve sucesso por ser uma idéia colorida e alegre, diferente das campanhas da categoria de sedans, geralmente cinzentas e monocromáticas.

A banda gravou a música "Será que é pra mim?", composta especialmente para a campanha, e com relação direta ao carro. A música estreou nas rádios e o videoclipe no YouTube ao mesmo tempo.

O site oficial da banda trazia links para blog do fã-clube oficial, comunidade de Orkut e página no MySpace. Segundo Daniela Moreira (site, Notícias Uol), antes mesmo da estréia do filme comercial na televisão, o site oficial contava em dez dias com mais de 6,8 mil visitas e o clipe no YouTube estava entre os 25 mais vistos, com 54 mil acessos.

O resultado, segundo o site "Ad News", foi o Prêmio Colunistas de São Paulo, na 24ª edição, em duas categorias: ouro em "Campanha de Veículos Pessoais e Profissionais" e ouro em "Website de Veículos Pessoais e Profissionais".

Ao contrário, das campanhas anteriores, a TBWA/BR, agência responsável pela conta, utilizou a banda e o hit também em mídias *offline*, além do rádio, como trilha do comercial de televisão.

Considerações Finais

A música usada para atrair consumidores tem sido usada desde o século XIX, com pregões de ambulantes. E continuou a seguir com a evolução dos meios de comunicação, do rádio, em *jingles*, para a televisão, em trilhas musicais e videoclipes. Com a divergência da comunicação, a música da publicidade também se renovou, através das *adverbands*, junção de dois termos ingleses, *advertising*: publicidade e *band*: banda. A publicidade sempre teve preocupação em criar um diálogo próximo ao consumidor, gerando conteúdo que atendam seu interesse. A proliferação de iPod, mp3, mp4, mp5, rádios virtuais, celulares com aplicativos de música, demonstram a ligação cada vez mais forte das pessoas com a música. Por isso, o interess da publicidade em se associar a música para divulgar sua marca.

Referências Bibliográficas

AD NEWS. Disponível em: http://www.adnews.com.br/>. Acesso em: 29 out. 2007.

BALDI, Neila. 10 nov. 2008. *Celular vira mídia fonográfica exclusiva*. Gazeta Mercantil, Caderno C: página 5. 10.

BARRETO, 2004. *Vende-se em 30 segundos: manual do roteiro para filme publicitário.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004;

FIGUEIREDO, Luís Felipe Figueiredo. *Ex-patinho feio quer lugar entre os sedãs.*Disponível em:

http://www.webmotors.com.br/wmpublicador/Testes_Conteudo.vxlpub?hnid=37429. Acesso em: 07 nov. 2007.

FLEUR, Melvin L. de. Teorias de Comunicação de Massa. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

GAGE, Leighton David; MEYER, Claudio. 1985. *O filme publicitário*. São Paulo: SSC&B – Lintas Brasil.

GONÇALVES, Elizabeth Moraes. *Propaganda e Linguagem*. São Paulo: Universidade Metodista, 2006.

HURRA TORPEDO. Disponível em: http://www.hurratorpedo.com/ >. Acesso em: 06 nov. 2007.

LINDSTROM, Martin. Brand sense: a marca multisensorial. Porto Alegre: Bookman, 2007.

Making Of: Comercial C4 Pallas. Programa Reclame. Multishow canal 42 NET/SKY. 12 out. 2007.

MARCONDES FILHO, Ciro. Televisão. São Paulo: Scipione, 1994.

Matéria de Capa: entrevista com Cibar Ruiz (VP de criação da TBWA/BR). Programa Reclame. Multishow canal 42 NET/SKY. 26 out. 2007.

MOREIRA, Daniela. Web 2.0: como associar sua marca aos conteúdos gerados por

usuários Disponível em: http://idgnow.uol.com.br/internet/2007/08/06/idgnoticia.2007-08-06.8847074265/. Acesso em: 06 ago. 2007.

MYSPACE – Banda "The Uncles". Disponível em: http://www.myspace.com/banda theuncles>. Acesso em: 06 nov. 2007.

MYSPACE – Hurra Torpedo. Disponível em: http://www.myspace.com/hurratorpedo. Acesso em: 06 nov. 2007.

NEY, Thiago. *Julian Casablancas e Moby gravam músicas por encomenda devido à crise*. Folha Online. URL. http://tools.folha.com.br/print?site=emcimadahora&url=http%3A%2F%2Fwww1.folha.uol.com.br%2Ffolha%2Filustrada%2Fult90u495345.shtml. Acesso em: 28 jan. 2009.

Nokia lança modelo 5800 Comes With Music no Brasil. Olhar Digital. Disponível em: http://olhardigital.uol.com.br/digital_news/noticia.php?id_conteudo=8044. Acesso em: 28 abr. 2009.

PAHLEN, Kurt. *Nova História Universal da Música*. São Paulo: Melhoramentos, 1991. PORTAL DA IMPRENSA, Notícias. *Campanha da TBWA/BR é considerada uma das melhores da categoria pela TBWA Worldwide*. Disponível em: http://portalimprensa.uol.com.br/mapa/noticias/2007/11/05/imprensa15200.shtml>. Acesso em: 05 nov. 2007.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Televisão, Publicidade e Cultura de Massa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

RANDAZZO, Sal. A Criação de Mitos na Publicidade. Como publicitários usam o poder do mito e do simbolismo para criar marcas de sucesso. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ROCK DOT ROCK. Disponível em: http://www.rockdotrock.com. Acesso em: 06 nov. 2007.

SACKS, Oliver. *Alucionações Musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. Trad.: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SÁ, Leonard *in*: NOVAES, Adauto (org.). *Rede imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991

SANT'ANA, Armando. *Propaganda: teoria, técnica e prática*. São Paulo: Pioneira, 1981.

SOUTO, Juliana; SOARES, Thiago. *A linguagem do videoclipe como geradora conceitual: análise da campanha publicitária da marca Rider.* URL. http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/17022/1/R0187-1.pdf. Acesso em: 09 abr. 2007.

SYMANTEC. Disponível em: http://www.symantec.com. Acesso em: 06 nov. 2007. TINHORÃO, José Ramos. *Música popular – do gramofone ao rádio e tv.* São Paulo: Ática, 1981.

. Música popular – os sons que vêm da rua. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

THE CRUSHING BLOW. Disponível em: http://www.thecrushingblow.tv. Acesso em: 06 nov. 2007.

THE NEPHEWS – Blog oficial do The Uncles. Disponível em: http://www.thenephews.blogspot.com. Acesso em: 06 nov. 2007.

THE UNCLES. Disponível em: http://www.theuncles.com.br. Acesso em: 06 nov. 2007.

Venda de música digital quase dobra em 2006 e atinge US\$ 2 bi. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/folha/informatica/ult124u21407.shtml. Acesso em 28 abr. 2009.

7º Encontro de Música e Mídia: Música, memória - Tramas em trânsito

Sub-área 4: A memória da música.

Modalidade 1: Textos escritos.

Compositores Latino-americanos: a série brasileira de CDs que registrou 100 anos de

música erudita para piano na América Latina.

1º Autor: Eliana Monteiro da Silva*

2º Autor: Amílcar Zani Netto**

Resumo:

A História da Música Ocidental trilhou diversos caminhos desde o surgimento de um

estudo mais específico da música como ciência que se diferenciava das outras por suas

características estéticas. O termo musicologia, que segundo Joseph Kerman (1987, p. 1-2)

surgiu no século XIX e incluía "desde a acústica até a estética, e desde a harmonia e o

contraponto até a pedagogia pianística" passando pela própria história da música ocidental

desde os tempos primitivos, foi se ramificando e dando origem a disciplinas específicas

unidas entre si por um princípio comum: a valorização do tratamento "fatual, documental,

verificável e positivista".

Tal perspectiva aponta para a diversidade de documentos que uma ciência como a

música pode e deve considerar, uma vez que não há uma única forma de apresentá-la,

divulgá-la e perpetuá-la através das gerações. Considerando-se tudo o que envolve a

composição de uma obra musical - desde a transmissão oral e auditiva de conhecimentos até o

domínio de uma linguagem tradicional e específica, desde a aquisição de informações e

formação de conceitos por meio da cognição social até o estudo acadêmico - tem-se um vasto

campo de possibilidades de registrá-la e assim dar a conhecer, através da música, a história da

humanidade em si

Esta amplitude implica também em outros fatores com os quais os estudiosos da música

(compositores, intérpretes, professores e pesquisadores em geral) tem que se haver: a escolha

do material a ser trabalhado e os critérios que a justificam. Pois não se pode ignorar a

existência de correntes de pensamentos que vão se sedimentando com o passar do tempo e

que, muitas vezes, constroem histórias baseadas em personagens específicos de épocas e

lugares pontuais - sem levar em conta o fluxo permanente de ideias e técnicas, inerente a

qualquer processo criativo.

Este trabalho propõe uma reflexão sobre a importância de registros fonográficos como a série de CDs *Compositores Latino-americanos* gravada pela pianista argentino-brasileira Beatriz Balzi, que inclui peças de 13 países latino-americanos entre 1898 e 1998, com biografías dos compositores e dados analíticos das obras.¹ Iniciada para ter 10 exemplares (mas interrompida após o sétimo pela morte da pianista por câncer), a série *Compositores Latino-americanos* foi imaginada por Beatriz como uma opção dentro de um repertório tradicionalmente documentado e divulgado no panorama ocidental - que privilegia, via de regra, composições norte-americanas e europeias.

Com o pouco que se tem transmitido acerca das abordagens feitas pelos compositores latino-americanos sobre os processos de criação musical que surgiram no ocidente a partir do fim do século XIX, corre-se o risco de perpetuar uma visão incompleta dos fatos históricos e analíticos musicais, além de não proporcionar alternativas relevantes e originais aos estudantes e amantes da música.

Por esta razão trazemos neste trabalho relatos de compositores, análises de obras e documentos do acervo de Beatriz Balzi relacionados às suas gravações. Dez anos após sua morte, ocorrida em 2001, o panorama musical não conheceu muitas iniciativas como a serie de CDs *Compositores Latino-americanos*.

Palavras-chave: Música latino-americana para piano; Beatriz Balzi; Compositores Latino-americanos.

Compositores Latino-americanos: the Brazilian series of CDs that registered 100 years of Latin American art music for piano.

Abstract:

The Occidental Musical History faced some different directions until become a specific science with particular esthetic attributes. The term Musicology appeared in the 19th century and conveyed a lot of musical qualities, including Acoustics, Harmony, Counterpoint,

¹* Mestre e Doutoranda em Música pela ECA-USP. Bolsista Fapesp de Doutorado, com a pesquisa Beatriz Balzi e o piano da América Latina.

^{**} Mestre e Doutor em Artes, Professor-titular e chefe do Depto. de Música da ECA-USP com Pós-doutorado no St. Mary's College, Universidade de Maryland e Biblioteca do Congresso de Washington, D.C., Estados Unidos (FAPESP; CAPES).

A serie registra composições eruditas para piano.

Pedagogy, Ancient and Modern History. Among those multiple possibilities the urgency of sources and documents seemed to be a common principle to regard.

Because there is no single way to present and preserve musical works, students and researchers should consider different kinds of documents as worthy sources of information about the cultural elements that represent the mankind. Besides of this, they have to deal with the criteria of choice about the material to be used.

The work reflects about the importance of a CD series as the one made by the Argentinian-Brazilian pianist Beatriz Balzi, in which she registered a hundred years of piano Latin American music (between 1898 and 1998) with the composers' biographies and analytical information of the works. Beatriz Balzi has dreamed the Compositores Latino-americanos series as an option to the students and musicians among the traditional repertoire generally divulged - which focuses the European and North American music mainly. It should have had 10 volumes, but it was interrupted after number 7 by the death of the pianist for cancer. Since then it has not appeared such a complete musical research in Latin American music for piano.

This article brings Beatriz Balzi personal documents, as her correspondence with Latin American composers, analysis of works and information about the CDs.

Keywords: Latin American piano music; Beatriz Balzi; Latin American composers.

Introdução:

A música erudita ocidental vem sendo registrada em gravações desde o fim do século XIX. Alguns compositores, Johannes Brahms entre eles, chegaram a registrar sua performance ao piano e, através desta, seu entendimento acerca de como deveria soar a música que compunha. ²

Nem todos tiveram a mesma sorte, mesmo porque desde então a carreira de intérprete foi se dissociando da de compositor. Sendo assim, muitos compositores passaram a depender de outros artistas para que suas obras chegassem ao público.

Paralelamente, o aumento dos meios de divulgação e de perpetuação da música em geral foi gerando mecanismos de oferta e demanda que selecionam obras e autores através dos tempos, a partir de critérios que mudam segundo a época e o lugar. Neste contexto, a música erudita latino-americana tem tido pouca representatividade como opção ao repertório

² Segundo Harold Schonberg, (Schonberg 1990), "em 1889 [Brahms] gravou um disco que foi encontrado há alguns anos, em péssimas condições".

tradicionalmente apresentado em concertos e gravações – em que figuram geralmente obras compostas por norte-americanos e europeus já consagrados.

Consciente desta realidade, a pianista argentino-brasileira Beatriz Balzi idealizou, em meados de 1980, uma serie de gravações de música erudita para piano de compositores latino-americanos que servisse como uma amostragem dos procedimentos adotados pelos mesmos na construção de uma linguagem própria do continente mas, ao mesmo tempo, sintonizada com o resto do mundo ocidental. E chamou a esta serie *Compositores Latino-americanos*.

A série fazia parte de um projeto maior, no qual a pianista já estava inserida: a aquisição e divulgação de conhecimentos acerca da cultura dos países latino-americanos. Pois Beatriz viera morar no Brasil na década de 1960 e, desde então, introduzia em seus recitais músicas dos dois países que tanto amava: a Argentina e o Brasil. Aos poucos este panorama foi sendo ampliado em consequência dos encontros e festivais de música latino-americana que passou a participar, onde travou conhecimento com importantes compositores de diversos países do continente que passaram a lhe enviar obras para serem divulgadas.

I. O surgimento da serie de CDs Compositores Latino-americanos.

Beatriz Balzi se formou Bacharel em Piano em Buenos Aires, iniciando logo após o curso de Composição e Regência no Conservatório de Música Carlos Lopes Buchardo. Quando seu irmão resolveu se mudar para o Brasil na década de 1960, seguido dos pais e irmãs,³ o compositor e professor Alberto Ginastera (com quem estudava composição) recomendou-a ao pianista e professor Josef Kliass, com quem passou a estudar no Brasil.

O desejo de se tornar compositora foi cedendo lugar, cada vez mais, à carreira de intérprete. Mas os conhecimentos adquiridos com a prática de composição e análise musicais lhe forneceram as ferramentas necessárias à escolha do material que iria estudar e apresentar. Como lembrou o compositor Calimério Soares (2001) por ocasião da morte da pianista:

Era início do mês de abril de 1964 – imediatamente após alguns dias em que eclodira a Revolução de 31 de março – em que se anunciava um recital da pianista argentina Beatriz Balzi na cidade de Ribeirão Preto. Na ocasião, eu era estudante de música e piano naquela cidade paulista e compareci àquele memorável recital, cujo repertório era-me completamente novo! Até aquela ocasião jamais havia ouvido obras de Alberto Ginastera, de Julian Aguirre, assim como de outros compositores latino-americanos tão magistralmente interpretadas por aquela delicada e competente pianista!

4

³ Na década de 1960 a Argentina contava com centenas de profissionais de nível superior que não eram absorvidos pelo mercado. No Brasil, ao contrário, era tempo de expansão comercial e o mercado precisava de profissionais qualificados.

A recepção e o interesse do público - principalmente universitário - incentivaram Beatriz Balzi a mergulhar no repertório de música latino-americana para piano. Paralelamente, a pianista estudava e apresentava também as músicas eruditas europeias tradicionais, bem como as compostas no século XX. Sobre sua atuação escreveu o jornal *El País*, de Montevidéu, em 8/11/78:

[...] uma das mais destacadas intérpretes do continente, que desdenhando os critérios habituais dos concertistas de piano, se dedicou preferivelmente a difundir a música latino-americana. [...] Beatriz Balzi deixou claros seus dotes "tradicionais" na bartokiana *Sonata* de Ginastera. Seus movimentos iniciais foram suficientes para que a pianista evidenciasse seu admirável temperamento e sua técnica impecável.

Em 1983 surgiu o convite da Radio Cultura FM para Beatriz realizar suas primeiras gravações de peças latino-americanas em um programa da emissora. Depois disso, a própria radio e o Museu de Arte de São Paulo (MASP) colaboraram na confecção de 3 discos em vinil da pianista, lançados entre 1984 e 1985 pelo selo Tacape, sob o título *Compositores Latino-americanos*. Estes discos foram, em 1987, remasterizados e incluídos no álbum duplo de CDs *Compositores Latino-americanos* 1, 2, 3 de Beatriz Balzi.

Estava plantada a semente da serie que canalizaria os esforços de Beatriz por quase 20 anos rendendo-lhe o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) em 2000, um ano antes de sua morte. Premio que a pianista dedicou aos seus alunos (informação verbal). ⁴



Fig. 1: Beatriz Balzi recebendo prêmio APCA⁵

⁴ Informação obtida por Eliana Monteiro da Silva (enquanto aluna particular de Beatriz Balzi) na entrega dos prêmios APCA no Teatro Municipal quando esta foi contemplada.

⁵ A foto de Beatriz Balzi faz parte de reportagem do jornal *O Estado de São Paulo* sobre recital de abertura do Prêmio Ibero-Americano de Música Tomás Luís de Victoria - que seria feito pela pianista em 2002. (SAMPAIO, 2002, p. 12).

II. A busca por gravadoras que dessem suporte ao registro de músicas eruditas latinoamericanas.

Após a gravação do terceiro disco de vinil da serie *Compositores Latino-americanos*, o selo Tacape foi extinto e com ele qualquer auxílio financeiro para dar continuidade à empreitada então assumida pela pianista. Mesmo assim ela seguiu gravando - agora em CD - aproximadamente um exemplar por ano. Usava suas próprias economias, fruto de suas aulas na Universidade Júlio de Mesquita Filho (UNESP) e, posteriormente, de aulas particulares.

Para realizar o sétimo CD Beatriz Balzi enviou um projeto à Fundação Vitae com o intuito de conseguir algum apoio financeiro. No projeto ela expunha suas razões para a gravação e seleção das obras:

A preocupação pela falta de comunicação e conhecimento da cultura dos países do nosso continente [...] levaram-me a pensar de que forma eu poderia com minha especialidade contribuir para essa aproximação. A curiosidade por saber o que estava acontecendo em música e literatura em outros países da América Latina conduziram-me lentamente a assumir como principal atividade a pesquisa histórica e estética da composição musical culta especialmente desde fins do século passado até nossos dias. [...] Assim fui descobrindo que enorme carência de **registro** havia no mundo sobre este assunto. (BALZI, 1998. Grifo nosso.)

E justificava o pedido de auxílio a uma agência de fomento justamente por ter consciência da importância deste trabalho para as gerações de seu tempo e futuras, e do desinteresse que este tipo de repertório recebia das gravadoras comerciais em geral:

[...] a produção não interessa aos grandes selos por não ser música comercial e atinge, na sua característica de música culta, a pequenos grupos interessados no desenvolvimento cultural da América Latina. O trabalho vai dirigido especialmente a emissoras de rádio e universidades do mundo, tendo recebido inúmeras cartas de agradecimento pela preciosa contribuição (vide algumas no anexo). (*Ibid*)

Apesar da boa receptividade de suas gravações por parte das instituições culturais e de ensino pelo mundo afora, Beatriz Balzi não conseguiu apoio financeiro para dar continuidade ao que considerava sua missão como intérprete: deixar um documento sonoro do panorama musical latino-americano para piano entre o fim do século XIX e início do XXI. Mas as cartas dos compositores, a acolhida nos festivais de música latino-americana e de música nova em geral lhe impulsionaram a ir adiante. Além das gravações em si, Beatriz confeccionava para cada CD um encarte com dados biográficos dos compositores e informações sobre a análise das composições - fornecidas, geralmente, pelos mesmos. Isto também era parte de sua pesquisa e contribuição para a divulgação tanto dos compositores como de suas obras.

A confecção do livrinho do CD é muito importante pois conterá depoimentos do proprio compositor (quando se trata de compositor vivo), costituíndo-se em validoso legado histórico e cotético para o futuro.

Fig. 2:

Beatriz Balzi, Projeto Vitae, 1998. Arquivo da família Balzi.

III. A escolha do repertório e o contato com os compositores.

De acordo com anotações pessoais de Beatriz Balzi e com base na análise das obras por ela gravadas, podemos sugerir alguns critérios que teriam sido adotados pela pianista na escolha do material a ser documentado e divulgado em seus CDs:

a) O valor artístico da obra em si. Por ter estudado composição e análise musical, Beatriz sabia o quanto uma peça contribuía para o panorama latino-americano e internacional de seu tempo. Procurava novas linguagens, escritas originais e tratamento elaborado dos elementos musicais. Neste sentido contava também com a ajuda inestimável da amiga, compositora e professora Graciela Paraskevaídis, sempre presente no momento da escolha do repertório (informação verbal).⁶

b) A representatividade do compositor no panorama musical de seu país e do continente. As vezes a obra escolhida por Beatriz não era a mais genial do compositor em questão (como é o caso do uruguaio Eduardo Fabini, cujas obras mais representativas são para orquestra). Mas como o compositor em si tinha crucial importância para a música erudita de seu país, ela registrava o que melhor encontrava entre as peças para piano.

c) A questão da identidade cultural nacional e latino-americana. A maioria das peças relaciona-se de alguma maneira com a identidade cultural de seu país, ainda que remotamente.⁷

<u>d)</u> A diversidade de gêneros. Foram identificados pelo menos 15 gêneros abordados por Beatriz Balzi em seus registros: *danças* (Manuel Ponce - México; Ernesto Lecuona - Cuba;

⁶ A compositora Graciela Paraskevaídis foi grande amiga de Beatriz Balzi e colaborou com diversas biografías e análises de obras na confecção dos encartes dos CDs (no caso dos compositores já falecidos). Informação colhida por Eliana Monteiro da Silva em curso e entrevistas com Paraskevaídis em Montevidéu, janeiro de 2011.

⁷ Esta é uma característica da música erudita latino-americana em geral.

Alberto Ginastera – Argentina; Calimério Soares - Brasil), *Sonatas e Sonatinas* (Juan B. Plaza – Venezuela; Carlos Guastavino – Argentina; Roque Cordero – Panamá; Ernst Mahle – Brasil; Acário Cotapos - Chile), *Tristes* (Eduardo Fabini – Uruguai; Julián Aguirre - Argentina), *Estudos* (Eunice Katunda; Osvaldo Lacerda; Cacilda Borges Barbosa - Brasil), *Tema e variações* (Sérgio Vasconcellos Corrêa – Brasil; Armando Rodriguez - Cuba), *Trozos* (Guillermo Uribe Holguín – Colombia), *Tangos* (Gilberto Mendes; Camargo Guarnieri – Brasil; Alfredo Rugeles - Venezuela), *Prelúdios e Fugas ou só Prelúdios* (Edino Krieger; Eduardo Escalante – Brasil; Ricardo Castillo – Guatemala), *Bailecitos* (Carlos Guastavino; Angel E. Lasala; Julián Aguirre – Argentina), *Ponteios* (Camargo Guarnieri; Nilson Lombardi – Brasil), *Aires* (Juan Carlos Moreno González – Paraguai), *Suítes* (Alberto Ginastera – Argentina; Camargo Guarnieri; Aylton Escobar – Brasil), *Milongas* (Jaurès Lamarque-Pons – Uruguai), *Barcarolas* (Rodolfo Coelho de Souza – Brasil) e *Noturnos* (Gerardo Gandini – Argentina).

e) A diversidade de nacionalidades. Beatriz Balzi registrou, até o momento de sua morte em 2001, 13 países: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, Guatemala, México, Panamá, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela. Para tanto, muitas vezes se queixava de não ter muito material para escolher. Antes de contar com as facilidades da internet, mandava cartas a instituições perguntando sobre compositores e obras. Também conseguia muitos contatos com compositores nos festivais e encontros internacionais.



Fig. 3: Anotações pessoais de Beatriz Balzi.8 Arquivo da família Balzi.

f) A diversidade de técnicas e estilos adotados pelos compositores. A serie *Compositores Latino-americanos* exibe uma ampla e diversificada gama de técnicas composicionais e estilos adotados pelos compositores latino-americanos na busca por uma linguagem que

⁸ Estas anotações faziam parte de um projeto de palestra de Beatriz Balzi sobre sua serie Compositores Latinoamericanos. Não constam datas no documento.

8

refletisse, ao mesmo tempo, a realidade musical de seus países, e a de seu tempo. Esta última preocupação - a de se mostrar inserido num panorama maior, internacional - pode ser conferida nas várias peças compostas segundo tendências que estavam em experimentação na Europa e nos Estados Unidos, como dodecafonismo, minimalismo, etc.

Segundo sua irmã Velia Balzi, apesar de ter se debruçado com afinco e dedicação sobre o repertório atonal do século XX Beatriz tinha um enorme trabalho para decifrar e colocar em prática muitas das partituras que resolvia registrar nos CDs. Mesmo assim fazia questão de mesclar peças tonais (como o *Estudo Brasileiro* de Cacilda Borges Barbosa), tonais cromáticas (como as *Cuatro Danças Mexicanas* de Manuel Ponce) e atonais (como *Simurg* de Mario Lavista), escritas com linguagem tradicional (como os *Tristes* de Julián Aguirre) ou acompanhadas de bula (como os *Dois Momentos Nordestinos* de Calimério Soares), usando o piano do modo convencional (como o *Prelúdio e Fuga* de Edino Krieger) ou preparado (como a *Sonata* de Ernst Mahle).

Entre os estilos adotados encontramos como influência, entre outros, o barroco (como na *Sonatina Venezuelana* de Juán B. Plaza), o romântico (como na *Sonata* de Carlos Guastavino), o nacionalista (como as *Tres Piezas para Piano* de Alberto Ginastera), o impressionista (como nos *Prelúdios* de Eduardo Escalante), o dodecafônico (como na *Sonatina Rítmica* de Roque Cordero), o minimalista (como em *Y Ahora?* de Coriún Aharonián), além do uso de intertextualidade (como em ...a hombros del ruiseñor de Graciela Paraskevaídis).

IV. As análises musicais documentadas nos encartes dos CDs.

Assim que a obra de um determinado compositor era definida por Beatriz Balzi para gravação, o passo seguinte era entrar em contato com o mesmo (quando isso não ocorria primeiro) e pedir-lhe uma curta biografía e dados explicativos da obra em questão para constar do encarte do CD. Desta forma, a pianista não incorria no risco de colocar interpretações errôneas - tanto no que dizia respeito às informações escritas como na interpretação musical da obra.

É interessante notar como, do primeiro exemplar ao último da serie (o número 7), Beatriz vai aumentando a quantidade de obras contemporâneas a ela e, consequentemente, aumentam as informações sobre a estrutura musical das mesmas.⁹ Um exemplo disto é a

⁹ Também é interessante notar como diminuem as informações biográficas dos compositores, por serem estes mais jovens.

referência da obra *Sonatina Rítmica* do compositor panamenho Roque Cordero no CD nº 4, cujas iniciais no final atestam a autoria do compositor sobre as informações:

A Sonatina Rítmica, para piano, foi a primeira obra que escrevi ao iniciar meus estudos de composição com Ernst Krenek, e a intenção era demonstrar um absoluto domínio das formas clássicas, embora mantendo minha personalidade de 'compositor panamenho'. Assim, no primeiro movimento, na forma de Sonata-Allegro, o segundo tema está relacionado com o Pasillo, embora o terceiro movimento, um Rondó, explora o ritmo da Mejorana. O segundo movimento é de forma ternária, com um ostinato de pretas na mão esquerda, sobre uma melodia tocada pela mão direita. A estreia foi executada por Ernst Krenek em 9 de março de 1944, em Saint Paul, Minnesota. R. C. (CORDERO, Apud BALZI, 1995. Grifo nosso).

V. A recepção da série *Compositores Latino-americanos* e sua importância para a compreensão da História da Música Ocidental.

Diversos documentos do acervo de Beatriz Balzi comprovam o reconhecimento de compositores, estudantes de música, pesquisadores e responsáveis por instituições culturais acerca da importância do trabalho que a pianista realizava. Entre outros aspectos, muitos deles se davam conta da proximidade das linguagens latino-americanas que eles não conheciam. A carta do compositor brasileiro Henrique de Curitiba é um exemplo:

Venho agradecer a sua carta e os CDs que tão gentilmente me enviou. As suas gravações me fizeram uma grande impressão: tanto pela qualidade de sua música como pela mui bem cuidada produção. É também uma iniciativa cultural de grande valor nos dar a conhecer todos esses compositores latinos, de nível excelente, e que, infelizmente, na maioria dos casos, não conhecemos. [...]

Vejo, com interesse, um certo paralelismo entre a produção musical dos vizinhos e a nossa e muitos pontos de contato na linguagem musical e na concepção pianística das obras apresentadas. (CURITIBA, 1998).

Outro exemplo é a carta de Joseph Santo (2001), diretor do *Latin American Center for Graduate Studies in Music* da *Catholic University of America*, em Washington DC. O diretor inclusive incentivou a pianista a concorrer ao prêmio *Robert Stevenson*, que contemplava pesquisas sobre música latino-americana.

Estou muito agradecido pela generosa doação de seu CD Compositores Latinoamericanos, vol. 7. Nós conhecemos os volumes 4-7. Todos eles, e mais particularmente este último, oferecem uma maravilhosa variedade de música para piano, algumas delas de compositores que, infelizmente, são pouco ou nada conhecidos nos Estados Unidos. O material biográfico que os acompanha é essenciais nestes casos. Muito obrigado por dividir este incrível trabalho com nossa faculdade e estudantes. [...]

Gostaria de chamar sua atenção para a convocação da edição 2000-2001 do

Robert Stevenson Prize for Research in Latin American Music, cujas diretrizes devem estar no web site do Centro [...].

A carta original pode ser vista a seguir.



Fig. 4: Carta de Joseph Santo a Beatriz Balzi. Arquivo da família Balzi.

Considerações Finais.

O estudo minucioso de todos os elementos presentes nas gravações realizadas por Beatriz Balzi em sua serie *Compositores Latino-americanos* demonstra a complexidade e a singularidade de um trabalho como este da pianista. Os arquivos sonoros, as biografías dos compositores e os dados analíticos das obras, registram a pesquisa de uma infinidade de técnicas, estilos, tendências e características pessoais dos compositores que ajudaram a construir a história da música erudita para piano da América Latina.

Ignorar as diferentes abordagens que estes compositores fizeram sobre a música erudita ocidental em geral significa ignorar a interpenetração resultante do processo de colonização vivido pela América Latina durante séculos - primeiramente físico e, posteriormente, cultural e econômico.

Com sua serie de CDs, a pianista Beatriz Balzi preencheu uma parte da grande lacuna que corresponde ao conhecimento da cultura latino-americana entre seus próprios componentes e pelo resto do mundo. Era seu desejo acender uma pequena chama de curiosidade por este repertório cuja luminosidade atraísse músicos e estudantes em geral, aproximando assim os povos da América Latina.

Referências bibliográficas:

BALZI, B. (1984 – 2000). **Compositores latino-americanos 1 a 7**. Intérprete: Beatriz Balzi. Manaus: Sonopress Indústria e Comércio Fonográfico Ltda. 6 CDs.

BALZI, B. Projeto Vitae. Arquivo da família Balzi, 1998.

CORDERO, R. Sonatina Rítmica. In: **Compositores Latino-americanos 4.** Manaus: Sonopress Indústria e Comércio Fonográfico Ltda, 1995.

CURITIBA, H. Carta a Beatriz Balzi. Arquivo da família Balzi. 1998.

E. R. B. El País. Montevidéu, 8 nov. 1978. In: BALZI, B. Compositores Latinoamericanos 2. São Paulo: Edições Tacape, 1986. Série Música Nova da América Latina. 1 L.P.

KERMAN, J. **Musicologia**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LTDA, 1987.

SAMPAIO, J. L. Recital marca abertura de prêmio de composição. **O Estado de São Paulo.** São Paulo, 16 mai. 2002. Música, Caderno 2, p. 12.

SANTO, J. Carta a Beatriz Balzi. Arquivo da família Balzi, 2001.

SCHONBERG, H. (1990). Los grandes pianistas. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.

SOARES, C. Beatriz Balzi e o piano latino-americano. **Mundoclasico.com:** diário internacional de música, Espanha, Novembro, 2001.

RECONHECIMENTO, TRAÇO E MEMÓRIA NAS MÚSICAS UTILIZADAS EM PROPAGANDAS BRASILEIRAS

Eliza Bachega Casadei¹

RESUMO: A partir do pressuposto de que a música é um mecanismo catalisador da memória afetiva em enunciados publicitários, o objetivo do presente trabalho é estudar como as propagandas utilizam a música como instrumento de recognição, a partir de uma exploração teórica do conceito de "reconhecimento" de Ricoeur e das articulações de Derrida em torno da memória. Para Ricoeur, o reconhecimento se apresenta sob a forma de uma reivindicação que carrega consigo os problemas da tríade "memória-julgamento-ação". Vista sob a perspectiva derridariana, a música evocada nas propagandas trabalham com memórias sujeitas a um processo constante de ressignificação, alocando o ato de recordar no mesmo mecanismo imposto pelo traço. Com esses aportes, a música nas propagandas brasileiras pode ser entendida como um traço que encerra em si a possibilidade de novas escrituras em torno do produto veiculado. Como o reconhecimento "está no nível das representações coletivas que mediatizam a instauração do vínculo social", ele aciona um comum que media um vínculo societário, intimamente relacionado ao ato de julgar.

PALAVRAS-CHAVE: Publicidade; Música; Reconhecimento.

ABSTRACT: From the assumption that music is a catalyst element for emotional memory mechanism set out in advertising, the goal of this work is to study how the ads use music as an instrument of recognition, from a theoretical exploration of Ricoeur's concept of recognition and Derrida joints around memory. For Ricoeur, the recognition is presented in the form of a claim that carries the problems of the triad "memory-judgment-action". Viewed Derrida's perspective, the musical memory evoked in adds are subject to a constant process of redefinition, allocating the act of remembering in the same mechanism imposed by the trace. With these contributions, music in advertisements can be understood as a trait that carries the possibilities of new scriptures around the product. As the recognition "is in the level of the collective representations that mediate the establishment of social ties", it triggers a common bond that is closely related to the act of judging.

¹ Eliza Bachega Casadei é doutoranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, bolsista CAPES e professora dos cursos de Comunicação Social do Complexo Educacional FMU. Email: elizacasadei@yahoo.com.br.

KEY-WORDS: Advertising, Music, Recognition.

A música atua diversos papéis na composição de peças publicitárias. Como explicita Alexomanolaki *et ali* (2007), ela pode servir como um modo de atrair a atenção do consumidor, como um meio para carregar a mensagem do produto, pode agir como um dispositivo minemônico ou, ainda, gerenciar determinados estados de espírito nos interlocutores, induzindo à excitação ou ao relaxamento. Dentre todas essas funções, a atuação da música enquanto catalisador de uma memória afetiva é de suma importância, uma vez que esse laço estabelecido funciona como um dos elementos determinantes no poder persuasivo dos enunciados e como um catalisador de suas outras funções enunciadas.

O uso de música para vender produtos remonta mesmo aos primórdios da atividade publicitária, sendo um instrumento bastante popular nos pregões, por exemplo. Desde o uso das músicas tal qual elas foram gravadas originalmente pelos artistas (como a propaganda do Renault Fluence que utiliza a música *This Guy's in Love With You* de Herb Alpert) até as releituras estilizadas (como a propaganda da Coca-Cola que mostra um coral de crianças cantando a música *Whatever*, do Oasis), o uso de músicas populares em propagandas televisivas é massivo. Os exemplos se multiplicam neste sentido. Só para citar algumas propagandas recentes, podemos ainda fazer alusão à campanha da Claro que utiliza a música *Eduardo e Mônica*, do Legião Urbana ou o comercial da cafeteira Dolce Gusto com a música *Sex Machine*, de James Brown. Podemos, ainda, falar do comercial da Claro Teste, com a música *Should I Stay ou Should I Go*, do The Clash. E isso, sem contar as inúmeras bandas de rock que emprestaram as suas músicas para os comerciais dos cigarros Hollywood Hits nos anos 80.

Nesses comerciais, podemos notar um certo trabalho com as emoções a partir da música que usa a memória afetiva como base de seu processo argumentativo. Esta emoção despertada pela memória afetiva é uma das razões pelas quais Sloboda (1991) afirma que "se os fatores emocionais são fundamentais para a existência da música, a questão principal para a investigação psicológica em música é o modo como a música é capaz de influenciar pessoas".

Assim como todas as práticas simbólicas, a música opera nas campanhas publicitárias a partir de códigos socialmente demarcados. Como enfatiza Wazlawick *et ali* (2007, p. 105), "quando se vivencia a música, não se estabelece relação apenas com a matéria musical em si, mas com toda uma rede de significados construídos no mundo social", de forma que "os significados e sentidos da música são construídos a partir do contexto social, econômico,

político, de vivências concretas e da 'utilização viva' da música por sujeitos em relação, onde articulam sua dimensão afetiva, desejos e motivações". Desta forma, a música não está apartada das mediações simbólicas que estabelecem os vínculos sociais, ligada aos processos do imaginário constituído.

Dentre as inúmeras perspectivas que situam a música no conjunto das práticas simbólicas, as reflexões de Paul Ricoeur abrem uma miríade de possibilidades para o estudo do uso que a propaganda faz da música na composição das peças publicitárias. O autor liga a memória ao reconhecimento e, este por sua vez, à adoção de um determinado julgamento e de uma ação específica. A partir da tríade memória-julgamento-ação, a música atua como um instrumento persuasivo poderoso nas peças publicitárias, ligada às codificações culturais que regem o modo como nos relacionamos com o mundo.

Diante do exposto, objetivamos estudar como as propagandas utilizam a música como instrumento de recognição, a partir de uma exploração teórica do conceito de "reconhecimento" de Ricoeur, combinada com as articulações de autores que tomam a memória como uma construção sempre em devir. Neste sentido, a exploração do conceito de traço em Freud e Derrida nos servirão de apoio.

A MEMÓRIA E O RECONHECIMENTO COMO PROCESSO EM CONSTRUÇÃO

Para Ricoeur há mesmo um "pequeno milagre" que sempre circunda a noção da memória: trata-se do milagre do *reconhecimento* que faz com que, diante de um passado evocado, possa sobrevir em um instante a exclamação "é ela, é ele!". Neste sentido, "a vinda de uma lembrança é um acontecimento" (2007, p. 508).

Utilizando as palavras do próprio autor, quando este acontecimento se produz "sob os dedos que folheiam um álbum de fotos, quando do encontro inesperado com uma pessoa conhecida, ou quando da evocação silenciosa de um ser ausente ou desaparecido para sempre", é aí que podemos conceber que "todo o fazer-memória resume-se assim no reconhecimento". E isso porque "a mesma saudação ['é ela, é ele'] acompanha gradualmente, sob cores menos vivas, um acontecimento rememorado, uma habilidade reconquistada, um estado de coisas de novo promovido à 'recognição'" (RICOEUR, 2007, p. 502).

Neste sentido, se "a vinda de uma lembrança é um acontecimento", trata-se de um acontecimento que encontra a sua força quando apoiado em suportes materiais. É, portanto, aí que o reconhecimento se processa com toda a sua força, uma vez que é na representação que se induz a identificação com a coisa retratada em sua ausência.

A música, neste contexto, é um desses suportes materiais a partir dos quais esse "pequeno milagre" se processa.

E este é um primeiro sentido que podemos atribuir para o uso de músicas populares em comerciais: ela atua como um dos catalisadores do reconhecimento, como um dos disparadores que farão remissão a uma memória afetiva.

Que o uso da música popular em propagandas remeta ao reconhecimento aludido por Ricoeur, isso é algo indiscutível. Uma questão que se impõe, contudo, diz respeito ao questionamento de que se este reconhecimento é um simples resgate de uma memória afetiva que ficou no passado ou se esta pode ser ressignificada a partir de sua inscrição na peça publicitária.

Ora, o uso da palavra *reinterpretação* neste contexto já sugere, contudo, de que não se trata de uma memória que se processa sempre do mesmo jeito. Essa noção de que a memória sofre rearranjos de ordens diversas já foi trabalhado por muitos autores, mas sob a perspectiva da noção de *traço* em Freud e Derrida, podemos entrever como essa memória afetiva reconhecida pode se comportar como portadora de representações sociais diversas e ser rearticulada a todo instante a partir de suas diversas reinscrições no presente – ou seja, se comporta enquanto uma narrativa sempre em um processo de reescrita. A noção de traço nestes autores é preciosa para que possamos entrever que, embora a memória reconhecida seja sempre articuladora de emoções e de representações sociais, ela está sempre *em construção*, abrindo, portanto, a possibilidade de diversas projeções identificatórias.

O conceito de memória em Freud está calcado na noção de que as percepções são depositadas na memória sob a forma de traços que, armazenados em forma de duplicata a partir de princípios diversos, formam uma extensa rede de memórias ligadas em série (*Erinnerungsspur*). Para Freud, todas as memórias ficam retidas, mesmo que elas não se manifestem. Ele coloca, por exemplo, que "não apenas *algo*, mas a *totalidade* do que é essencial na infância foi retido nessas lembranças. Trata-se simplesmente de saber como extraí-lo delas pela análise. Elas representam os anos esquecidos da infância tão adequadamente quanto o conteúdo manifesto de um sonho representa os pensamentos oníricos" (FREUD, 1998, p. 115). Até mesmo as manifestações do inconsciente seguem esse mesmo mecanismo.

Neste sentido, alguns desejos inconscientes se associam a estas memórias e podem levar a processos de deslocamentos e recalques, quando associadas a determinados eventos

vividos. É assim que os traços de memória, ao longo de determinados intervalos de tempo, sofrem um rearranjo, formando novas relações, desenhando novas trilhas.

O ato neurótico de um paciente é assim explicado a partir de uma lembrança que ele constantemente reproduz (*acting-out*), não mais como lembrança, mas sim, como uma ação repetida. Segundo Freud (1998, p. 116), "podemos dizer que o paciente não *recorda* coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas o expressa pela atuação ou atua-o (*acts it out*). Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; *repete-o*, sem, naturalmente, saber que o está repetindo". Assim, "enquanto o paciente se acha em tratamento, não pode fugir a esta compulsão à repetição; e, no final, compreendemos que esta é a sua maneira de recordar" (FREUD, 1998, p. 115-116).

É justamente porque o material presente em forma de traços de memória está sujeito, de tempos em tempos, a um rearranjo segundo novas circunstâncias (a uma retranscrição) que "a análise, como uma experiência de ressignificações, vai permitir diversas interpretações do mesmo evento, ou seja, diversos outros significantes podem ser associados ao evento" (QUINET, 2005, p. 54).

Se transportada para a memória coletiva, os conceitos freudianos são profícuos no entendimento de que se "a lembrança tem sempre uma função de reterritorialização" (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 92), ela está sempre sujeita ao movimento do devir, de forma que a repetição nunca é a repetição do mesmo.

Em sua leitura sobre o trabalho de Freud, Derrida aprofunda a noção de que a memória coletiva sofre constantes rearranjos (de forma que a repetição nunca é a repetição do mesmo) a partir de um reordenamento da própria noção de traço. Se, para Freud, o traço era concebido como uma presença, como uma marca mnemônica que efetivamente constrói um rastro no aparelho psíquico, Derrida se esforçará para fazer remissão a um traço sem uma origem a que se possa fazer referência.

Se é o traço que efetua a intermediação entre o trauma e a memória (assim como entre a memória e a ação), para Derrida, esse traço tem que ser, necessariamente, entendido enquanto um *traço diferencial*, um traço que não está mais marcado por uma presença, mas um traço em que a própria ausência se torna a marca da escritura. E, neste sentido, a memória tem que ser vista como "uma escrita marcada por traços diferenciais, pelas quais a rede de marcas escriturais definiria a constituição e a produção de sentidos" (BIRMAN, 2008, p. 146).

O traço derridariano, neste contexto, se insere como o elemento central que permite pensar que não apenas o sentido da memória é o de uma repetição que sempre se renova e se modifica, mas que todo processo de significação só pode ser concebido como um jogo infinito de adiamentos e remissões que faz com que um sentido nunca seja estático e nunca coincida com ele mesmo.

Na concepção de Derrida, o traço antecede todo o sistema de significação e toda a cadeia significante, de forma que ele é o movimento da própria diferença. Em suas palavras, "o traço (puro) é a *difference*" (DERRIDA, 1997, p. 62), aludindo a este jogo mesmo de adiamentos pressuposto em todo o ato significante.

Para Derrida, Saussure abriu o caminho para a gramatologia na medida em que foi hábil em estabelecer o mecanismo da *différence*, ou seja, do fato de que um signo é aquilo que os outros signos não são e que ele tem apenas um valor relativo, ou seja, determinado por sua posição em relação a outros signos do sistema. A *différance* derridariana, no entanto, é de outra ordem e alude, justamente, a uma temporização do signo, ou seja, a um retardamento, a um adiamento que faz com que os sentidos estejam sempre em construção. O traço é a manifestação da *différance*.

É a partir desta ideia de traço que Derrida articula também a sua concepção de memória. Para o autor, ela se estrutura a partir da ideia de um luto impossível, de uma falta, na medida em que ela está sujeita a ausência de um corpo, a um velório em *defaut*, marcado pela falta. A memória, neste sentido, não passa de um traço (*grammé*), ou seja, daquilo que "produz o espaço da sua inscrição senão dando-se o período da sua desaparição" (DERRIDA, 1995, p. 221).

De uma forma geral, o peso da memória não poderia ser separado, na obra de Derrida, do peso de se possuir um nome. Segundo suas próprias palavras, "a morte revela o poder do nome até a máxima extensão de que o nome continua a nomear ou a chamar o que nos chamamos de carregador do nome e que não pode mais responder à ou responder para e por seu nome" (DERRIDA, 1988, p. 49). Possuir um nome é, portanto, se sujeitar a uma eterna possibilidade de repetição deste nome no futuro, mesmo quando o nomeado não estiver mais presente. A partir de um funcionamento análogo, o ato de recordar, portanto, não é feito a partir da presença de um presente (o que significa que não se trata mais da ausência como o outro da presença), mas sim, de uma eterna presença da ausência, de uma presença feita de ausência.

Derrida inscreve o ato de recordar no mesmo mecanismo imposto pelo traço. O ato de dar nomes às coisas está sempre sujeito à sua inscrição em traços, sendo que estes marcam toda e qualquer inscrição no presente. Desta forma, não se pode falar, absolutamente de um resgate do passado, mas sim, no máximo, de uma narração do passado. Uma vez que a memória é inseparável desta potencialidade de ressurreição do nome, ela está sempre limitada ao próprio ato presente que, no momento que surge, deixa de ser memória e passa a ser narrativa. Dessa forma, "a ideia de passado não existe no pensamento derridiano. O passado é apenas uma narração. (...) este fazer-se, essa instantaneidade é uma ilusão de que se traz o passado, pois a memória jamais o restitui, ao contrário, *mostra que falta*" (AMARAL, 2000, p. 35-36).

Novamente podemos estabelecer um movimento análogo ao da linguagem. Ao falar um nome, o objeto que o carrega não precisa estar necessariamente presente, o que já marca uma falta. Derrida aponta, no entanto, uma falta a mais do que esta que já está posta neste mecanismo básico da linguagem: trata-se da ausência do contexto. Isso significa que determinado enunciado continua a sua missão de comunicar em outros presentes no futuro, sendo que estes podem prevalecer sobre esse momento originário. Trata-se mesmo de uma sobreposição de futuros.

E é por isso que a memória, ao continuar sua missão de comunicar através da narração que a torna presente, é sempre um ato voltado a um presente e a um futuro que se sobrepõem, e nunca a um passado. Se no pensamento de Derrida, como bem coloca Amaral (2000, p. 41), "tudo está por vir e a ser repetido, sempre a partir do presente, só há presenças, onde passado, presente e futuro acontecem simultaneamente", a noção de que a memória é do passado sofre mesmo um deslocamento radical.

Ora, pensar em uma *memória diferida* tem implicações importantes na medida em que a própria atribuição de sentidos para esta memória também está sempre no futuro e o processo interpretativo é entendido enquanto um jogo interminável. A escrita só pode ser tomada a partir de uma série de ausências que se sobrepõem – a partir de uma descompatibilização com a suposta presença de um sentido verdadeiro para um texto e mesmo com a presença de um destinatário ou de autor empírico, mesmo que constantemente modificados. Essa marcação de incertezas e ausências é marca da própria escrita uma vez que "mesmo se é destinada única e exclusivamente para você, minha carta deve permanecer legível em princípio depois de sua morte como também da minha" (DERRIDA, 1989, p. 53).

É neste sentido que toda mensagem guarda sempre a especificidade de poder ser iterado, mesmo que o seu contexto de produção não mais exista, uma vez que ele se constitui mesmo enquanto um traço que não se esgota no ato de sua inscrição. E é por isso que toda narrativa é sempre arbitrariamente construída e a escritura carrega consigo sempre a possibilidade de leituras arbitrárias.

A radicalização derridariana é bastante proficua para entendermos o uso da memória afetiva através da música popular em campanhas publicitárias. Isso porque seu uso aposta, justamente, na reorganização dos sentidos própria da memória: ao mesmo tempo em que ela remete a um passado, ela aloca, no mesmo ato, esse passado no futuro, engendrando novas narrativas a partir de um conhecido. Usar uma música popular em uma propaganda iterando-a remete, ao mesmo tempo, tanto a um resgate afetivo, quanto à busca de novos itinerários construídos.

Essa perspectiva desacredita, portanto, as abordagens que tomam a retomada da memória afetiva como uma memória estática. Sob a perspectiva do traço, trata-se de uma memória afetiva sempre em devir. Trata-se de uma memória afetiva, portanto, que trabalha com emoções que são ressignificadas, a todo momento, por sua própria re-narratividade inscrita na peça publicitária.

Uma vez estabelecida a noção de que a memória só pode ser entendida enquanto um processo em constante reinscrição, podemos voltar às reflexões de Ricoeur sobre o caráter do reconhecimento trazido pela memória.

Para Ricoeur, o problema do reconhecimento não se encerra em si mesmo. Ele traz consigo implicações importantes, pois carregam os problemas da tríade "memória-julgamento-ação" (RICOEUR, 2006). Isto porque a questão do reconhecimento está relacionada diretamente ao problema do perdão e do esquecimento.

Em uma leitura mais ampla, ligada aos grandes eventos históricos que marcam o imaginário social, dentro da perspectiva de Ricoeur, os grandes traumas coletivos da história podem sofrer uma espécie de processo de perdão como um tipo de troca, que dá lugar a retribuições, a reparações ou a absolvições. Neste sentido, obviamente, é necessário uma espécie de reconhecimento da ação, de um reconhecimento de que a troca foi efetuada.

Para Ricoeur (2006, p. 143), "a promessa, ligada ao perdão, permite que a 'ação' humana continue: ao 'desligar' o perdão responde à irreversibilidade que arruína a capacidade de responder de modo responsável às consequências da ação; o perdão é que torna possível a reparação". Do mesmo modo, o contrário também é válido: "ao ligar, a promessa responde à

imprevisibilidade que arruína a confiança em um curso esperado de ação, tornando-se pano de fundo da confiabilidade do agir humano".

Ligada à tríade "memória-julgamento-ação", é o conteúdo que encerra este "é ele", "é ela" que determina a instauração de uma falta ou de uma reparação.

Em uma leitura mais pontual, contudo, o problema da tríade memória-julgamento-ação está estritamente ligado ao jogo das identificações na medida em que ele "está no nível das representações coletivas que mediatizam a instauração do vínculo social", de modo que o reconhecimento está relacionado mesmo a vínculos emocionais que são urdidos em torno da significação de algo, ligando este reconhecimento ao estabelecimento das identidades coletivas.

É também neste sentido que podemos entender o funcionamento das músicas populares em propagandas comerciais. Com esses aportes, a música nas propagandas brasileiras pode ser entendida como um traço que encerra em si a possibilidade de novas escrituras em torno do produto veiculado. Como o reconhecimento "está no nível das representações coletivas que mediatizam a instauração do vínculo social", ele aciona um comum que media um vínculo societário. E reconhecer, neste caso, está intimamente relacionado ao ato de julgar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As explorações da noção de reconhecimento a partir da memória em Paul Ricoeur, combinadas com os processos de ressignificação da memória em torno do conceito de traço em Freud e Derrida fornecem uma série de subsídios teóricos para o estudo do uso de músicas populares em peças publicitárias.

Com Ricoeur, é possível estabelecer uma relação, ligada às representações sociais compartilhadas, entre a memória, o julgamento e a ação. A partir de Derrida, podemos entrever que a intermediação do traço entre o texto reconhecido e repetido enquanto música instaura um comum ao mesmo tempo em que implica uma rearticulação constante dos próprios trilhamentos desta memória coletiva em sua correlação com as novas percepções apresentadas pela peça publicitária Nesta perspectiva, a narrativa é, por definição, indeterminável e constantemente iterável, desde sempre diferida.

Os discursos persuasivos, como a publicidade, se constroem através de identificações de ordens diversas. O uso de músicas populares nas campanhas publicitárias pode ser assumido como uma das manifestações possíveis desse mecanismo, na medida em que estão

postas dentro de um mecanismo tanto de reconhecimento (e, portanto, carregam determinadas emoções codificadas e legitimadas socialmente) quanto de um sentimento em processo de reinscrição – podendo ser entendidos como expressões de ideias indeterminadas que constroem lugares diversos de identificação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXOMANOLAKI, Margarita, LOVEDAY, Catherine e KENNETT, Chris. "Music and Memory in Advertising". **MSMI**, v. 1, n. 1, Junho de 2007, p. 51-71.

AMARAL, Adriana Cörner Lopes do. "Sobre a memória em Jacques Derrida". In NASCIMENTO, Evandro e GLENADEL, Paula (org.). **Em Torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

BIRMAN, Joel. "Pensamento do Traço e Discurso Freudiano: Derrida, leitor da psicanálise". In SAFATLE, V. e MANZI, R. (orgs.). **A Filosofia após Freud**. São Paulo: Humanitas, 2008.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil Platôs. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. Memoires for Paul de Man. Nova York: Columbia University Press, 1988

DERRIDA, Jacques. Limited Inc. Illinois: Northwestern University Press, 1989.

DERRIDA, Jacques. A Escritura e a Diferença. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Of Grammatology**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1997.

FREUD, Sigmund. "Recordar, Repetir e Elaborar". In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

RICOEUR, Paul. Percurso do Reconhecimento. São Paulo: Loyola, 2006.

RICOEUR, Paul. A Memória, a História, o Esquecimento. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SLOBODA, John A. "Music Structure and Emotional Response". **Psychology of Music**, v.1, n. 19, 1991, p. 110-120.

WAZLAWICK, Patrícia, CAMARGO, Denise de, MAHEIRIE, Kátia. "Significados e Sentidos da Música: uma breve 'composição' a partir da psicologia histórico-cultural". **Psicologia em Estudo**, v.12, n. 1, 2007, p. 105-113.

Música em animação: o mickeymousing está morto?

Guilherme Campiani Maximiano¹

RESUMO

Mickeymousing é uma técnica de composição para a imagem que se originou, como o

nome sugere, em desenhos animados, mais especificamente nas produções de estúdios

americanos do final dos anos 1920. Baseando-se nas descrições das relações entre música e

imagem feitas em textos diversos, este artigo faz uma revisão da definição desta técnica e a

partir desta definição, procura identificá-la em algumas produções recentes de animação:

Presto, produzido pela Pixar, e um episódio da série brasileira Peixonauta. A metodologia

baseia-se em descrições de como a música se combina com a imagens. Este estudo, que

escolhe um campo de pesquisa pouco explorado em nosso idioma, tem o objetivo de

responder à pergunta expressa no título do texto, uma vez que a disseminação de canções-

tema e diálogos em animações para TV (como nas produções da Hanna Barbera a partir da

década de 1960) deixa pouco espaço para uma música com muitas inflexões rítmicas, como é

o caso do mickeymousing. O resultado desta pesquisa é que encontram-se exemplos de

mickeymousing em produções atuais, marcadamente em animações que, como nos cartoons

da primeira metade do século, se aproximam da chamada comédia física, com poucas falas e

muita ação.

Palavras chave: mickeymousing, animação, trilha sonora

ABSTRACT

Mickeymousing is a film scoring technique that originated, as the name suggests, in

cartoons, namely in American cartoons of the 1920s. Building upon the considerations about

the relationship of music and image described by different authors, this article reviews the

definition of the term and departing from this definition, seeks to identify its use in two recent

animations: *Presto*, produced by Pixar and one episode of the Brazilian series *Fishtronaut*. To

1 Universidade Anhembi Morumbi. Mestre em música pela Universidade de São Paulo.

achieve this, a description of the relationships between music and image in excerpts of the two animations will be carried out. This study, choosing a field seldom explored by Brazilian scholarship, aims to answer the question expressed on the title, for the dissemination of dialogue in TV animation (as seen in Hanna-Barbera productions since the 1960s) seems to leave little room to a score abundant in rhythmic inflections, such as mickeymousing. The conclusion shows that examples of *mickeymousing* can be found in recent productions, more clearly in animations that, in a similar way to early cartoons, use physical comedy: little dialog and a lot of action.

Keywords: mickeymousing, animation, film music

Introdução

Este trabalho pretende analisar a música original utilizada em duas animações feitas em anos recentes: o curta *Presto*, produzido pela Pixar, e um episódio da série *Peixonauta*, produzida pela TV Pingüim. Mais especificamente, o artigo vai avaliar a utilização de uma técnica de composição musical denominada mickeymousing nos dois filmes. A escolha dos objetos de análise é bastante arbitrária, e foi feita de maneira a ilustrar a aplicação desta técnica em dois contextos muito diferentes: em *Presto*, não há falas, e a narrativa se desenrola em torno de gags físicas; no Peixonauta, ao contrário, há a utilização frequente de diálogos, e há consideravelmente menos movimentação física dos personagens, à exceção de um segmento recorrente na série em que se reserva espaço para uma pequena coreografia dos personagens (a "hora de abrir a Pop"). O texto começa com uma exposição do contexto que gerou o *mickeymousing*: o cinema de animação produzido desde o início do som sincronizado. A seção seguinte, que apresenta uma fundamentação teórica que procura estreitar o conceito para os fins deste artigo. Seguem-se as discussões acerca das duas animações. A conclusão, que não pretende esgotar o assunto e muito menos ser prescritiva, traz considerações sobre as escolhas musicais presentes nos dois casos e como elas se relacionam à imagem.

Perspectiva teórica: histórico e definição de mickeymousing

A música de cinema americano nos primeiros anos do cinema falado, mesmo em filmes de live action, era criada de maneira a acompanhar a imagem de maneira muito próxima, com muitos pontos de sincronia. Isso se verifica com particular clareza nas

composições de Max Steiner para filmes como King Kong (1933). Segundo Claudia Gorbman, a prática do cinema "clássico" de Hollywood tem entre seus princípios "ilustrar" os movimentos (e também os diálogos) através de mudanças da música (1987, p. 87). De certa forma, o que os primeiros cartoons sonorizados fizeram foi somente levar este princípio ao extremo (DAVIS, 1999, p.179). Nesse sentido, parece inevitável mencionar o célebre Steamboat Willie (1928), dos estúdios Disney, a primeira animação em que o rato Mickey aparece. Esta animação mostra um cuidadoso planejamento da sincronia entre som e imagem, conseguida através de um método de criação conjunta até então inédito. O trabalhoso processo de desenvolvimento deste método estão descritos no trabalho da pesquisadora Ana Luiza Pereira Barbosa (2009) e no livro The Illusions of Life, de Ollie Johnston e Frank Thomas (1987). Também é interessante notar a precisão ainda maior em Skelleton Dance, curta da Disney de 1929, que traz uma junção literalmente coreográfica de imagem e música, e conta com a criação musical de Carl Stalling, que viria a ficar famoso como compositor dos Looney Tunes. Ao longo desta década e até o fim dos anos 50, esta seria a música típica dos curtas de animação americano, rapidamente sendo adotada pelos grandes estúdios, que viam a animação como um produto secundário.

Há uma convenção que denomina essa época de "era de ouro" do cinema; do ponto de vista da importância econômica e da simples quantidade de películas, esse termo faz sentido: a indústria cinematográfica, ainda pouco ameaçada pela televisão e pela indústria fonográfica, era uma importante fornecedora de entretenimento para as massas. Nesse período, os grandes estúdios funcionavam quase como uma linha de produção que gerava um filme após o outro. Esse grande volume de produções era possibilitado pela estrutura dos estúdios, que possuíam um processo de produção verticalizado (que abrangia muitas etapas do processo produtivo), em que os filmes eram feitos em uma verdadeira linha de montagem. Assim, as equipes técnicas e criativas (que no caso da música, incluía compositores, orquestradores e instrumentistas) eram com frequência funcionários permanentes do estúdio. O negócio principal eram os longa metragens, mas alguns desses grandes estúdios também produziam curtas de animação para os quais essa exuberante estrutura estava ao menos parcialmente disponível (GOLDMARK, 2005, p.34). Segundo o dublador veterano Stan Freberg, entrevistado no mini documentário Merrie Melodies: Carl Stalling e a Música dos Desenhos (BEHIND, 2006), o sofisticado som orquestral dos *Looney Tunes* se deve ao uso da orquestra da Warner.

Brothers é o som absolutamente sinfônico da orquestra [...]. A orquestra da Warner jogava cartas o dia todo quando não tinham um filme de Humpfrey Bogart para musicar [...]. Jack Warner [um dos proprietários do estúdio] disse [a Carl Stalling]: 'Vamos fazê-los trabalhar. Use a orquestra nas trilhas dos desenhos'[...] É isso que fez os desenhos da Warner Brothers [ter um som característico] (BEHIND, 2006).

Assim, nestas animações observa-se uma sofisticação da música que, pode-se argumentar, é o apogeu do *mickeymousing;* além da Warner, pode-se destacar igualmente as animações produzidas pela Metro-Goldwyn-Mayer (que produzia a série *Tom & Jerry*, com músicas compostas por Scott Bradley e outros), também um dos grandes estúdios da época. Há certamente muitas outras produções importantes advindas de outros estúdios e de outros países, mas este estudo elege um campo claramente delimitado para encontrar o *mickeymousing* em um quase "estado puro" e em sua aplicação mais típica, as animações cômicas destes dois estúdios. Além de ser um ponto de vista que encontra respaldo em outros estudos, a estreiteza desta delimitação é adequada ao pequeno porte deste esforço de pesquisa. Outras escolhas metodológicas certamente podem ser apresentadas, com maior ou menor grau de precisão e adequação a outros estudos do gênero.

Muitos livros sobre música de cinema (tanto de caráter acadêmico, como de divulgação ou didáticos) fazem referência ao mickeymousing, como nos exemplos abaixo.

Mickeymousing is the providing of musical support to underline or reemphasize physical gestures or movements. The practice arose naturally enough in cartoons, hence the use of the Disney character to name it (DARBY, 1990, p. 565).

A técnica de mickeymousing é a primeira técnica musical desenvolvida com o objetivo de produzir um tipo de música especificamente voltada à linguagem audiovisual. Por meio dela a sincronia é levada ao extremo. [...] O termo, obviamente extraído do nome da personagem de Disney, é uma referência ao tipo de sonorização característico dos desenhos animados, em que a música acompanha todas as nuanças da ação (CARRASCO, 2003, p. 138).

Music making actions on the screen explicit – "imitating" their direction or rhythm – is called mickey-mousing (after musical practices used in the early Disney sound cartoons) (GORBMAN, 1987, p.88).

In the 1930s, the music was likely to hit many pieces of action and comment on

every emotions the actors showed. When the first cartoons came out, the musical approach was the same, although taken to an extreme [...]. The term mickey-mousing refers to this style where the music mimics every little thing, as in early Mickey Mouse cartoons (DAVIS, 1999, p.179)

Vale notar que estes mesmos textos freqüentemente relatam críticas que foram feitas ao uso do *mickeymousing* em *live-action*, julgado por comentadores um "clichê" (MÁXIMO, 2003) ou "exagerado" (CARRASCO, 2003). O próprio surgimento do termo teria supostamente vindo de um comentário pouco elogioso do produtor David Selznick a respeito da música de Max Steiner (GOLDMARK, 2005, p. 6). Em resumo, *mickeymousing* pode ser descrito como:

- 1. Uma música composta para a imagem em movimento;
- 2. Criada após ou em conjunto com a produção e edição da imagem;
- 3. Uma tentativa de mimetizar com grande precisão os movimentos e inflexões da imagem, através de uma cuidadosa disposição dos elementos musicais. Nesse ponto, vale notar que essa sincronia não é obtida através da utilização de ataques isolados ou pequenos fragmentos sonoros (o que se obtém através da edição de imagem e vídeo), mas de uma música contínua que efetivamente se modifica para acompanhar a ação.

Os aspectos acima podem considerados uma paráfrase das definições encontradas na bibliografia consultada. Mas, para os fins deste artigo, a seguinte asserção adicional será considerada:

4. Uma animação em que os movimentos são exclusivamente criados para ilustrar ou representar uma música pré gravada **não** é um exemplo de *mickeymousing*.

Essa afirmação exclui filmes como *Fantasia* (1940), que propõe a representação visual de peças do repertório da música de concerto, bem como a grande maioria dos videoclipes e musicais. Essa visão não é compartilhada pelo trabalho de Hanna Walsdorf sobre este filme, publicado na *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* em 2009 (a revista online sobre música de filme da Universidade de Kiel, Alemanha); para a autora, é *mickeymousing* tanto a "música que duplica o movimento como o movimento que duplica a música" (WALSDORF, 2009, p. 39, tradução do autor). A autora faz um uso do termo que, para os fins deste trabalho, é demasiado elástico. A adaptação ou subordinação do tempo musical ao tempo da imagem é o que interessa a este estudo, à exceção dos casos em que os movimentos da imagem precisam, por instantes, respeitar o tempo musical, como acontece em *Presto* ou no caso de a música e a animação serem planejadas em conjunto, como mencionado no item 3 (como é, por exemplo,

o caso de *Skelleton Dance*). Vale notar que esta restrição a música pré gravada não significa que o uso de trechos de composições já existentes devam ser excluídas de nossa definição; a citação de músicas já existentes, tanto de concerto como populares, era uma prática usual do próprio Carl Stalling, que habitualmente citava composições conhecidas em suas trilhas, modificando sua estrutura para adequá-las à imagem (GOLDMARK, 2005, p. 16).

Os quatro pontos da definição, como o leitor pode perceber, transitam do aspecto mais generalista para o mais específico, do mais superficial ao indispensável. Há muitas outras músicas feitas para a imagem em movimento, criadas após a finalização da imagem; mas somente o *mickeymousing* traz esta tentativa de *ilustração* exata (usando o termo de Claudia Gorbman), quase uma mimese musical do movimento físico.

O cartoon americano dos anos 1920 e 1930 ofereceu um campo muito propício para a criação de uma trilha sonora deste tipo, por dois motivos. Em primeiro lugar, a utilização da comédia física era muito difundida, apesar de se encontrar outros gêneros em desenhos animados da época. Mas, como aponta o pesquisador Daniel Goldmark, a utilização de um mesmo tipo de humor físico se generalizou (2005, p.3). Há indícios de que essa utilização em massa dos mesmos códigos narrativos e visuais se deveu ao aumento do volume de produção de animações na época. As animações, apesar de serem minoria na programação das salas de cinema americanas nas décadas de 10 e 20, encontravam razoável demanda junto ao público e para supri-la os estúdios tiveram de adaptar seus sistemas de produção, de maneira a criar animações em massa a menor custo, simplificando roteiros e usando seguidamente os mesmos tipos de piadas (BARBOSA, 2009, p. 8-9). A comédia física, por definição, tem poucos diálogos, o que facilita a utilização de uma música complexa e com muitas mudanças rítmicas.

Assim como a comédia física tem piadas recorrentes, também o *mickeymousing* acabou por desenvolver os seus próprios clichês. Dentre os mais familiares estão o uso de escalas descendentes ou ascendentes para, respectivamente, personagens que caem ou sobem; passos acompanhados por staccatos (ou ainda mais tipicamente, pizzicatos nas cordas); gestos curtos e rápidos (a cabeça que se vira ou olhos que piscam, por exemplo) também sonorizado com staccatos.

Em segundo lugar, o tema destes desenhos animados era muito frequentemente a própria música e o espetáculo em geral. Para constatá-lo, basta ler alguns dos títulos de uma compilação de animações da Warner, na tradução brasileira da edição em DVD: *Ópera no Beco, Mini Conto Musical, Concerto dos Patos, Eu adoro Cantar Jazz* e *Concerto Sem Dó* entre outros (BEHIND, 2006); mesmo *Steamboat Willie*, um título não propriamente musical,

traz Mickey fazendo música do começo ao fim. Além disso, o próprio nome das séries indica a proximidade temática com a música (*Looney Tunes, Silly Simphonies, Merrie Melodies, Happy Harmonies*). Essa proximidade temática permite incluir na trilha sonora diversas referências a instrumentos (ou a objetos fazendo as vezes de instrumentos), o que acaba por proporcionar a possibilidade de jogos entre a música diegética e não diegética à maneira do que acontece nos filmes musicais, que têm em muitos casos temáticas semelhantes, do *Cantor de Jazz* a *Cabaré* (ALTMAN, 1987).

Análises

Os dois pontos mencionados no fim da seção anterior serão importantes nas discussões a seguir sobre os desenhos animados *Presto* e *Peixonauta*, uma vez que é justamente nesses aspectos, centrais na tradição do *mickeymousing*, que eles são muito diferentes. O objetivo não é, em qualquer medida, comparar as duas animações em termos de qualidade da música, mas comentar o seu uso em situações particulares; por esse motivo, a escolha dos dois filmes não tem a menor pretensão de ser objetiva. Optou-se por produções que, justamente pelas suas diferenças, poderiam ser frutíferas para avaliar a utilização da técnica. Dispensou-se transcrições e análises detalhadas das duas animações, não comportadas no formato deste estudo. A metodologia adotada (um comentário da imagem e da música em trechos selecionados), apesar de simples, parece suficiente para identificar nos dois filmes elementos que sustentem as conclusões; estas, por sua vez que não pretendem somente verificar a presença da técnica de *mickeymousing* mas a localização de elementos narrativos e temáticos que predisponham ao seu uso.

As discussões serão orientadas em torno de quatro questões:

- 1. Há o uso predominante de diálogos?
- 2. Observa-se uma temática relacionada à música ou ao espetáculo?
- 3. O ritmo musical é dependente dos movimentos dos personagens, demonstrando uma sincronia muito próxima à imagem?
- 4. Identifica-se o uso de clichês do *mickeymousing*?

Presto, que conta a história de um coelhinho que boicota o mágico que o emprega, responde à primeira pergunta com um sonoro não. Há grunhidos e gritos por parte de ambos, além das interjeições de espanto da platéia e de um vocal de *hoedown* (a música típica das quadrilhas do interior rural dos Estados Unidos) mas nenhuma palavra inteligível é pronunciada.

Responder à segunda questão é igualmente fácil: a animação se passa em um teatro onde ocorre um espetáculo de mágica. Há uma orquestra ao vivo e a música que se ouve é, pelo menos em alguns momentos, inequivocamente advinda da diegese; por exemplo, a orquestra pontua o final de cada "truque" (na verdade as trapalhadas do mágico), dando uma deixa para o aplauso do público. Em outro momento, a orquestra responde à contagem involuntária do mágico e executa o *hoedown*. A mixagem (reverberação, volume, estéreo e equalização) é utilizada como recurso para demarcar a fronteira entre diegético e não diegético: por exemplo, logo no início da animação, quando o mágico esta em seu camarim e é chamado ao palco pela orquestra, ouvimos a música surgir um pouco mais fraca e abafada (como se viesse de longe), com a reverberação típica de um teatro e ligeiramente posicionada no lado esquerdo do estéreo (onde está a porta do camarim).

A sincronia, tema da terceira questão, é abundante e bastante precisa; alguns exemplos (os tempos utilizados, em minutos e segundos, são da edição brasileira em DVD):

- 0,24: o movimento da câmara que pela primeira vez revela o coelho.
- 0,53: a abertura da gaveta secreta em que o mágico guarda seus chapéus mágicos.
- 3,06: a música para repentinamente, antevendo a queda do mágico.

Em relação à quarta questão, a utilização dos clichês do *mickeymousing*, encontram-se igualmente muitos exemplos:

- de 1,12 a 1,17: os passos ritmados do coelho são acompanhados pelo ritmo da música.
- 2,07: o coelho aponta duas vezes para a boca, indicando fome; o curto movimento é acompanhado pelo xilofone.
- 2,38: a música acompanha os passos do mágico.
- 3,51: um glissando ascendente acompanha a subida vertiginosa do mágico, pendurado pelo pé a uma corda.

Analisando o episódio do Peixonauta *O Caso dos Cachorrinhos*, não se encontra a mesma clareza nas respostas; há casos dúbios, em que elementos musicais são utilizados quase como efeitos sonoros. A narrativa traz mais uma aventura da turma do Agente Peixonauta em que ele e seus amigos (o macaco Zico e a garota Marina) devem solucionar um mistério no parque onde vivem. Como em todos os episódios, a missão é dada pela Pop, uma bola multicolorida que traz as pistas para solucionar o mistério. Para obter as pistas eles devem abrir a Pop, o que se consegue com a repetição bem sucedida dos ritmos emitidos pela bola.

Os diálogos, como em outros episódios da série, são fartamente utilizados para explicar ao jovem espectador o desenrolar da história. Às vezes as vozes dos personagens são acompanhadas por música, como no trecho que sucede a abertura da Pop (de 1,45 a 2,36 segundos).

Não se observa uma temática musical ou do espetáculo, mas é interessante notar a utilização do ritmo na abertura da Pop, sempre coreografada com os movimentos dos personagens. Trata-se de uma aplicação da música que, se não pode ser classificada como *mickeymousing* (segundo o item 4 da definição, na seção anterior) parece ter grande potencial pedagógico.

Tanto a sincronia exata da música como os clichês são utilizados, mas em menor número. No entanto, em alguns casos, parecem "destacados" do restante da música, em uma utilização fragmentária que em alguns momentos se aproxima mais do ruído/efeito sonoro do que de música (ver o item 3 da definição de *mickeymousing*, na seção anterior):

- 0,33: O Peixonauta "coça" a cabeça duas vezes, em sincronia com a percussão cromática.
- 1,45: um timbre muito semelhante é usado quando Zico apanha as duas pistas da Pop.
- 2,36: Zico dá dois saltos, também sonorizados de forma similar, desta vez com pizzicato. Nesse ponto há música de fundo, e a percussão cromática não parece "fazer parte" dela, mas simplesmente ter sido colocada posteriormente na fase de edição.
- 3,15: a cada aparição dos papagaios, se ouve uma curta frase no acordeão.
- 3,59: aqui, diferentemente dos casos anteriores, tem-se a impressão de que a música realmente se modifica para acompanhar a ação, quando o trecho musical, um pouco mais longo, termina em perfeita sincronia com o brusco movimento dos braços de Marina, Peixonauta e Julia.
- 4,38: repete-se o caso em que a música de fundo não se integra com os passos, sonorizados com xilofone e pizzicato.
- 7,38: há novamente algo que pode ser classificado como *mickeymousing*: passos sincronizados e integrados no contexto musical mais amplo do trecho.
 Não há diálogos nesse momento.
- Todas as transições de tempo são marcadas por vinhetas, construídas com uma "colagem" de folhas; o som destas vinhetas é, como se pode esperar, sincronizado com o movimento das folhas. Essas vinhetas e o som que as

acompanha são iguais em todos os episódios, assim como a chegada e a abertura da Pop.

Conclusão

As descrições indicam que, se em muitos momentos a música de *Presto* pode ser classificada como *mickeymousing*, em *Peixonauta* isso ocorre em apenas alguns casos (o mais claro deles justamente em um trecho em que não há diálogos). Obviamente, não é possível estabelecer nenhuma relação **causal** entre a presença de diálogos e a utilização do *mickeymousing*; tampouco entre a temática musical/de espetáculo e a presença da técnica. O que pode se concluir destas análises é que ausência do diálogo e a temática do espetáculo, presentes em *Presto*, parece criar um ambiente mais "propício" à utilização deste tipo de música.

O *mickeymousing* certamente não está morto; no entanto, as animações televisivas de hoje, devido ao uso intenso de diálogos e de segmentos recorrentes, oferecem um campo menos adequado para seu uso.

Estudos posteriores poderiam detalhar e destrinchar os clichês do *mickeymousing* brevemente mencionados aqui; realizar análises musicais detalhadas, contendo descrições dos recursos orquestrais, melódicos e harmônicos utilizados; e finalmente, verificar se a popularização de animações televisivas, que requerem ainda mais padronização do que os *cartoons* dos anos 1920 e 1930, está relacionada com a maior utilização de diálogos e a conseqüente diminuição do espaço para o *mickeymousing*.

Referências bibliográficas

ALTMAN, Rick. The American Film Musical. Bloomington: Indiana University, 1987.

BARBOSA, Ana Luiza Pereira. **A relação som-imagem nos filmes de animação norte-americanos no final da década de 1920: do silencioso ao sonoro.** Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

BEHIND the Toons – Merrie Melodies: Carl Staling e a Música dos Desenhos. In: **Coleção Looney Tunes, volume 1.** S.L.: Warner Brothers Entertainment Inc., 2006. DVD.

CARRASCO, Ney. **Sygkhronos, A Formação da Poética Musical do Cinema.** São Paulo: Via Lettera, 2003.

GOLDMARK, Daniel. Tunes for Toons. Los Angeles: University of California, 2005.

GORBMAN, Cláudia. Unheard Melodies. London: BFI Publishing, 1987.

JOHNSTON, Ollie; THOMAS, Frank. **The Illusion of Life: Disney Animation.** New York: Disney Editions, 1987.

O CASO dos Cachorrinhos. In: **Peixonauta - Volume 6.** S.L.: TV Pinguim, 2010. DVD.

PRESTO. In: Wall-e. S.L.: Disney/Pixar, 2008. DVD.

WALSDORF, Hanna. **Minutage und Mickey Mousing. Über das Verhältnis von Ballett-und Filmmusik am Beispiel von DISNEY'S FANTASIA (1940).** Kiel: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, n. 3, 2009. Online. Disponível em <www.filmmusik.uni-kiel.de/kielerbeitraege3/KB3-Walsdorf.pdf>. Acesso em 11 de agosto de 2011.

O papel da música na construção da identidade audiovisual

Jaqueline Esther Schiavoni*1

Autora: Jaqueline Esther Schiavoni. Aluna regularmente matriculada no curso de doutorado do programa Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP)

Resumo

Este trabalho trata da identidade audiovisual da Rede Globo de Televisão a partir do estudo de vinhetas institucionais. Tem por objetivo realizar um levantamento histórico de tais produções, analisar os temas destacados pela emissora e explicitar as estratégias sonoras comumente utilizadas.

Palavras-chave: vinheta, música, Rede Globo.

Abstract

This work deals with the audiovisual identity of the Net Globo of Television from the study of institucional vignettes. It has for objective to carry through a historical survey of such productions, to analyze the subjects detached for the sender and to show the songs strategies more used.

Key-word: vignettes, music, net Globo

Este trabalho está voltado para a análise de vinhetas de televisão, mais especificamente as vinhetas institucionais da Rede Globo. A emissora foi fundada em 1965 e

^{1*} Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP.

de lá para cá não apenas expandiu a difusão e produção de sua programação, que ganhou abrangência nacional, como também se tornou a mais influente rede de televisão do país.

Acreditamos que parte do êxito dessa trajetória está na própria identidade audiovisual que a Globo se preocupou em construir ao longo dos anos. E um instrumento valioso nesse sentido foram (e ainda são) as vinhetas. Por meio delas, a emissora pode criar narrativas que fortalecem a marca, transmitindo mensagens que se constituem verdadeiras propagandas institucionais.

Embora se trate de um objeto composto pela articulação de várias linguagens, um texto sincrético portanto, privilegiaremos neste trabalho a dimensão sonora. Apontaremos ao menos quatro papéis que a música desempenha nas vinhetas institucionais e, consequentemente, na identidade audiovisual da Rede Globo.

1. Vinheta: spots e jingles

Feitas essas considerações iniciais, achamos importante diferenciar três termos que correntemente são utilizados sem muito critério – mesmo entre os profissionais da área. O primeiro deles é *spot*. Spot publicitário é uma locução composta por uma ou mais vozes e pode conter efeitos sonoros e música de fundo. Já o *jingle*, segundo termo que queremos destacar, é uma mensagem publicitária musicada. Deve ser rápida e fácil de cantar, especialmente o refrão. Por fim, a *vinheta*, que é nosso objeto de interesse, pode ser definida como uma peça de áudio e/ou vídeo para identificação da marca, no caso a emissora, ou mesmo de seus produtos, a programação televisiva – e pode ser falada ou cantada. Em outras palavras, isso indica que a vinheta pode ter por base tanto um spot como um jingle, ou mesmo os dois.

Assim sendo, devemos apresentar o levantamento histórico que realizamos para esta pesquisa. Nele consta a maioria das vinhetas acompanhadas por slogans² desde o surgimento da Rede Globo. Dissemos "maioria" porque a emissora já sofreu incêndios e com a destruição de parte do acervo o registro de alguma vinheta pode ter se perdido. Além disso, o levantamento foi produzido principalmente com base na inteligência coletiva das redes – pessoas que disponibilizam seu conhecimento e material audiovisual na internet – e, em decorrência disso, não é uma listagem oficial e não se pode afirmar que esteja completa. Entretanto, traz conteúdo de grande valor histórico:

² Slogan é uma mensagem curta a fim de possibilitar a identificação fácil e rápida de uma marca, produto ou serviço, destacando seus atributos. Na publicidade, o slogan é uma frase mnemônica, ou seja, tem a finalidade de se manter na mente do consumidor ratificando certas características (RABAÇA; BARBOSA, 1987).

1969-1975 O que é bom está na Globo (jingle)

1975 Hoje é juventude, 10 anos e aí estamos nós, caminhando com você (spot)

1980-1981 Agora mais um campeão de audiência (spot)

Vem aí mais um campeão de audiência (spot)

1982-1983 Essa gente que você não vê, faz a televisão que você vê (spot)

1984-1985 No pique da Globo, e Entre no Ar (spot)

1985 O que pinta de novo, pinta na tela da Globo (jingle)

1985 O veículo de comunicação número 1 do país (spot)

1986-1987 Vem que tem, na Globo tem (jingle)

1987-1988 Pega essa onda, essa onda pega (jingle)

1989- 89 A Globo pega pra valer (spot)

1990 A Globo 90 é nota 100 (jingle)

1991-1997 Globo e você, tudo a ver (spot)

Globo e você, toda hora tudo a ver (spot)

1993 A Globo vira e mexe, mexe com você (spot)

1995 30 anos. Globo e você, tudo a ver (spot)

1996 Esse mundo é todo seu (spot)

Mundo on-line. Globo e você tudo a ver (spot)

1996-1997 A Globo bola o que rola (spot)

1997-1998 Quem tem Globo, tem tudo (spot)

1998 Um caso de amor com você (spot + texto)

Um caso de amor com Brasil (spot)

1999 Uma nova emoção a cada dia (spot)

2000 Globo 2000, no coração do Brasil (spot)

Emoção à vista (spot)

35 anos no coração do Brasil (spot)

2001-2011 A gente se vê por aqui (spot)

2006-2007 Só se vê na Globo (spot)

2011 A gente se liga em você (spot + texto)

Da relação que fizemos vale a pena dizer que a maioria das vinhetas, em termos sonoros, é feita em forma de spots. Os slogans são narrados geralmente de modo simples - quer dizer, por uma única voz – e com alguma música ou ruído de fundo. Isso acontece em 25 das 29 vinhetas elencadas. Depois seguem os jingles, que aparecem 5 vezes. Tanto em "o que é bom está na Globo" como em "O que pinta de novo, pinta na tela da Globo" e "Vem que tem, na Globo tem", o slogan é musicado, quer dizer, a frase. Já no caso de "Pega essa onda" e "A Globo 90 é nota 100", produziu-se uma música completa:

"Pegue a onda da Globo com a gente

"Mais um verão, verão

Vivemos bem junto de você

Vocês em nossa tela

Trabalhando sem parar

Mais emoção

Todo dia, todo mês

25 primaveras

Vem pra perto, que a festa vai começar...

Um voo no espaço

Juntos na onda da Globo

À frente do tempo

Todo dia nos lares de milhões

Revive e renasce

Com suor e com amor

Cada vez mais forte

Somos mais de dez mil

Toda a esperança em nosso futuro

Somos aqui a Globo que juntos caminham

Não tem pra ninguém

E convidam vocês

A Globo 90 é nota 100

De todo Brasil

Levamos à sua casa, a nossa alegria

Pegue a nossa mão

Pegue o nosso astral

O abraço mais quente, na noite mais fria

Globo 90, não tem pra ninguém é nota 100

Pois a Globo é a gente quem faz

Vem com a gente cantar

Na verdade em cor

É hora de comemorar, uooooooool!

Emoção e amor

Pegue a Globo"

(Jingle da campanha "Pega essa onda")

25 primaveras juntos

Juntos com você!

Vamos todos

nesse voo

Cheio de estrelas

A nossa tela é janela

É espelho do mundo

É sangue novo nas veias da gente

Juventude e amor

É o gosto do povo

Pra você ser feliz num segundo

Não tem pra ninguém

Não tem pra ninguém a Globo 90 é nota 100

Globo 90 não tem pra ninguém é nota 100 (2x)

Locução: Um 90 nota 100 pra você também " (Jingle da campanha "A Globo 90 é nota 100")

O primeiro jingle que vimos compõe a vinheta de 1987/88 é um convite à audiência e foi produzido com imagens do elenco na época. O segundo é comemorativo do aniversário de 25 anos da emissora e traz um conteúdo pra lá de orgulhoso com o refrão "não tem pra ninguém, a Globo 90 é nota 100", numa época em que realmente a emissora era líder absoluta.

Mas esses, evidentemente, esses não são os únicos jingles institucionais da Globo. Apesar de não figurarem na lista que elaboramos, os jingles que aparecem anualmente na televisão por ocasião do carnaval e do natal-ano novo possuem grande simpatia do público e já se tornaram "hinos" da emissora, por assim dizer.

O primeiro, conhecido como *Samba da Globalização*, é uma composição de Hélio de La Peña, Franco Lattari e Mu Chebabi, cantado por Arlindo Cruz. É uma música de caráter autorreferencial com o objetivo de colocar o telespectador no clima do carnaval quando ele se aproxima. O samba foi tão bem recebido pelo público que a letra original, de 2009, ganhou

novas versões nos anos seguintes, se atualizando de acordo com a programação da emissora. Segue a letra de 2010:

"Uma Grande Família assim, Vira Zorra Total quando rola um auê. Sai até no Jornal Nacional, Vale a pena ver de novo no Globo Rural. É Casseta de outro planeta, Com estrelas dando Bom Dia Brasil É fantástico ver o Faustão, O Jô e o Didi juntos num caldeirão. Da TV Xuxa até altas horas eu pude notar. Novidades e o Globo Esporte espetacular. Globo é notícia, é Jornal da Globo, profissão de repórter é chegar na frente. O filme depois da novela deixa a tela quente. Mas quem te viu, quem te vê Globinho, como você cresceu! Assisti hoje no vídeo o show que você deu Globo repórter é BBBeleza e pra ser mais você é muita malhação. 2010 É com a bola nos pés e o controle na mão. Vai ter eleição! Nessa copa vai dar Brasil, salve a seleção! E o povo escolheu a Globo, isso é globalização PLIM! PLIM!" (Jingle Samba da globalização)

Também o jingle que comemora a virada do ano se tornou uma referência na Globo. A música *Um novo tempo*, de Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Nelson Motta persiste na televisão deste 1971 e traduz um conceito positivo, de recomeço e esperança. Apesar de aparentemente simples, a mensagem engrossa, por assim dizer, um canto que é popular – a maioria das pessoas possui e expressa exatamente o sentimento da canção. A aproximação e identificação entre público e emissora, então, é imediata. Fortalecem-se os laços, inclusive de audiência, e todos brindam um desejo comum. Vejamos a letra:

"Hoje, é um novo dia
De um novo tempo que começou
Nesses novos dias
As alegrias serão de todos
É só querer
Todos os nossos sonhos
Serão verdade...
O futuro já começou
Hoje a festa é sua
Hoje a festa é nossa
É de quem quiser, quem vier...
A festa é sua, hoje a festa é nossa
É de quem quiser"

Vale ainda uma observação sobre os dois últimos jingles que abordamos. No caso de *Um novo tempo*, a aparição da música na televisão durante todos esses anos criou uma verdadeira relação de identidade com a emissora. As pessoas podem não se lembrar das imagens usadas para compor as vinhetas, mas sempre associam a música à Rede Globo, a reconhecem como institucional e sabem que ela referencia uma época específica do ano.

Esse mesmo fenômeno acontece também com a música do *Plantão da Globo* e o *Plim Plim*, característico da emissora. No primeiro caso, quando as pessoas escutam o ritmo sonoro acelerado da vinheta sabem exatamente de que situação se trata e em que emissora, quer dizer, alguma coisa de grande importância aconteceu e a Globo precisa colocar no ar com urgência. No segundo caso não temos uma música, mas um ruído. Pelo modo intencional como é empregado e sua persistência no ar, o plim plim é elemento de identidade sonora. Tanto que quando alguém tem o intuito de referenciar a emissora geralmente o faz pelo uso do ruído. Como reconhecimento dessa identidade sonora, o samba autorreferencial da Globo termina sua letra homenageando o histórico plim plim.

2. Vinheta: o conteúdo

Estabelecidas as diferenças entre spot publicitário e jingle, e apresentado o levantamento histórico das vinhetas institucionais da emissora, é hora de refletir um pouco mais sobre os temas de destaque nas vinhetas em termos de conteúdo.

2.1 Relação enunciador-enunciatário

Em 2011, a Globo renovou o slogan da emissora e lançou o texto "a gente se liga em você". A mensagem é de envolvimento e revela uma convivência de longa data baseada em confiança. A estratégia pode até parecer inovadora, mas essa não é a primeira vez que a emissora lança ao ar a relação enunciador-enunciatário como estratégia para sensibilizar o público.

Entre os anos de 1991 a 1997, por exemplo, o slogan "Globo e você, tudo a ver" era não apenas um anúncio, ou mesmo uma promessa, de vasta e diversificada grade televisiva, mas também a celebração da completa sintonia entre a emissora e o telespectador.

Em 1993, o slogan "A Globo vira e mexe, mexe com você", já tornava claro o empenho da emissora em transformar-se ("vira e mexe" com sentido de modificar-se), constantemente ("vira e mexe" para dizer "de tempos em tempos"), para agradar ao público, despertar seu interesse e emocioná-lo ("mexe com você").

Com o slogan de 1998, "Um caso de amor com você", e a variante "Um caso de amor com o Brasil" (lembrando que era um ano de Copa do Mundo), estava decretado o relacionamento amoroso. Apesar disso, não se pode dizer que a coisa seguia os moldes tradicionais. A palavra "caso", que traz o sentido de uma aventura amorosa, afasta a ideia de rotina, monotonia e obrigação. Livre, sem compromisso, o telespectador podia usufruir um prazer de amante.

O encontro fortuito – longe da necessidade de se estar em determinado lugar e horário com data marcada – reaparece em 2001 com o slogan "A gente se vê por aqui". Embora "a gente" da frase possa ser "os outros" (toda a gente, por exemplo), pode ser também "nós" – público individualizado e emissora. A expressão, pra lá de descompromissada e ao mesmo tempo confiante no forte vínculo estabelecido, parece mesmo confirmar os versos de Camões – amar é querer estar preso por vontade.

Se a criação dos slogans parece marcar as etapas de um envolvimento amoroso – primeiro com a identificação de coisas em comum, a completa simpatia ("tudo a ver"); depois pela percepção da sensibilização ("mexe com você"), e por fim o reconhecimento de um verdadeiro laço afetivo, mesmo que descompromissado ("um caso de amor", "a gente se vê por aqui") – é bastante coerente que, passados 20 de convivência desde a primeira declaração de amor, a emissora renove os votos: "a gente se liga em você":

"De repente a gente está lá, frente a frente, torcendo

E aí é você em campo, na pista, na água

Como se cada lance dependesse do seu grito

Você conta com a gente para saber das coisas

E a gente conta tudo

Pensa junto

Discute com os amigos

Se liga no mundo

E encontra as respostas

Tem horas que a gente não consegue segurar

E acaba rindo também

Absolutamente ligado na sua alegria

É tanto tempo junto

Dividindo cada momento

Que a gente até parece fazer parte de uma só família

E assim, de emoção em emoção,

Você acaba enxergando a sua vida dentro da nossa

Através de uma sintonia que, afinal de contas, não tem nada de mágica

Ela é real, e existe, por um único motivo

A gente se liga em você"

(texto publicitário da campanha "a gente se liga em você" - primeira peça exibida)

2.2 Valorização do conteúdo ofertado

A valorização do conteúdo oferecido pela emissora também é recorrente nas vinhetas. Mas, afinal, o que é que uma televisão pode oferecer? De 1969 a 1975, sob o slogan *O que é bom está na Globo*, a emissora destacava: notícia, amor, emoção, alegria. Uma referência clara à dobradinha jornal-novela que garantiu a hegemonia da emissora por anos e constitui até hoje o prime-time global.

Em 1985, o slogan chamava a atenção para a atualidade dos conteúdos da rede. *O que pinta de novo, pinta na tela da Globo* afirmava a sensibilidade da emissora para as mudanças, as novidades e as tendências da época. Já com o slogan de 1996/97, *A Globo bola o que rola,* a televisão deixava de simplesmente veicular o que surgia de novo para ser, ela mesma, a instância de criação das coisas.

Enfim, tudo o que o telespectador quiser encontrará na programação. *Vem que tem, na Globo tem*, de 1986/87 é uma promessa de diversificada grade televisiva.

Já nos ano de 1999 – *Uma nova emoção a cada dia* – e 2000 – *Emoção à vista* – o objetivo certeiro da Globo era a sensibilidade do telespectador. A promessa é de uma experiência sensível que se renova a cada dia, marcando a chegada de um novo período em que seríamos encantados pelas visões da TV. Interessante notar que durantes os anos que se seguiram muitos dispositivos técnicos – com a promessa de alta qualidade de imagem – foram lançados, inclusive a televisão digital, em 2007.

2.3 Valorização dos dispositivos técnicos

A questão técnica em torno da televisão marca toda a década de 80. *No pique da Globo e entre no ar* (1984/85), *Pega essa onda, essa onda pega* (1987/88) e *A Globo pega pra valer* (1989) nos fazem lembrar de uma época em que se colocava lã de aço nas antenas da televisão para captar melhor o sinal. Enquanto a imagem chuviscava ou criava fantasmas nos outros canais, o sinal da Globo era limpo e chegava em lugares em que os outros não chegava. Aproveitando-se da situação, a Globo batia forte nos slogans de valorização de seu aparato tecnológico.

2.4 Valorização da instância da enunciação

Evidentemente, a Globo não se sustentava apenas na questão técnica. Um grande grupo de profissionais fazia a máquina funcionar. Por isso, algumas vinhetas tratam de revelar os bastidores da emissora e homenagear a equipe de trabalho. Nesse sentido podemos citar

Essa gente que você não vê faz a TV que você vê, Pega essa onda (que valia-se da imagem dos artistas da emissora cantando "A Globo a gente é quem faz") ou mesmo a vinheta de fim de ano 2007/08 (sem slogan), que apresentava os artistas em forma de bonecos aprontando todas numa grande fábrica (a TV Globo).

2.5 Valorização da emissora em relação à concorrência

Com tudo isso, por vezes a Globo comemorou sua liderança de audiência: *No ar, mais um campeão de audiência* (1980/86), *O veículo número 1 do país* (1985), *Não tem pra ninguém, a Globo 90 é nota 100* (1990) e *Tá todo mundo de olho na Globo* (1999).

3. Estratégias sonoras

As vinhetas, desde o início de sua utilização em manuscritos sagrados, tinham por objetivo ilustrar os textos que acompanhavam. No tópico anterior, tivemos a oportunidade de nos deter em algumas das mensagens institucionais da Rede Globo e até comentar a "ilustração" de alguma delas. Mas, como dissemos anteriormente, o sentido dessas produções é resultado da articulação de diferentes linguagens. Nesse sentido, nos concentraremos a partir de agora na utilização estratégica de uma dessas linguagens, o som.

3.1 Sinestesia

Pode-se observar nas vinhetas procedimentos sinestésicos. Mas, primeiro, devemos explicar melhor o conceito. "O sincretismo é instaurado por correspondências na expressão, a partir de categorias ainda não semantizadas, mas comuns às distintas linguagens de manifestação" (BRITO, 2006 p.8, 12).

No caso do sincretismo por sinestesia, "parece possível atribuir a tais correspondências a construção de sensações dependentes da percepção da qualidade de uma 'matéria' como sendo do domínio de uma outra" (ibidem, p.9). Essa definição de Brito corresponde ao conceito de síncrese de Chion, um neologismo criado a partir das palavras síntese e sincronização. Trata-se de um "efeito psico-fisiológico, considerado como 'natural' ou 'evidente', em virtude do qual dois fenômenos sensoriais e simultâneos, aqui a imagem e o som, são percebidos imediatamente como um só evento, procedente da mesma fonte" (BAPTISTA, 2007).

Nesse sentido, algumas vinhetas nos permitiram identificar propriedades expressivas capazes de convocar simultaneamente diferentes ordens sensoriais. De acordo com Brito, essas correspondências – decorrentes da relação entre vídeo e áudio – podem estar tanto em

consonância como em dissonância. Para ilustrar, a autora elabora um quadro pautado em categorias como aceleração *vs.* desaceleração, continuidade *vs.* descontinuidade, dinamicidade *vs.* estaticidade, pontualidade *vs.* duratividade, intervalaridade *vs.* progressividade, expansão *vs.* contração, ascendência *vs.* descendência, abertura *vs.* fechamento.

Evidentemente, não se trata de um quadro fechado ou acabado. Outras categorias podem ser observadas por pesquisadores do audiovisual e acrescentadas aos estudos preliminares já desenvolvidos. Em vista da proficuidade dessa sistematização, utilizaremos o modelo proposto por Brito a fim de demonstrar como o efeito de sinestesia é provocado pelo sincretismo de linguagens em duas das vinhetas analisadas.

| VINHETA | VÍDEO | ÁUDIO | RELAÇÃO | DESCRIÇÃO |
|------------------------------------|--------------|--------------|-------------|---|
| No ar mais um campeão de audiência | descendência | descendência | Consonância | Ao mesmo tempo que é feito um zoom-out na imagem a música em tom grave vai aos poucos ganhando tom agudo. A noção de distancia espacial é reforçada pela noção de distância sonora. |
| O que é bom está na Globo | Ruptura | Ruptura | Consonância | As rupturas dadas na imagem pela mudança brusca de plano são acentuadas por diminuição sonora seguida de forte batida. |

De modo geral, o que observamos nas vinhetas é que o áudio se apresenta em consonância com o vídeo, quer dizer, o som funciona como um acréscimo, reforçando as aparições e transformações visuais.

3.2 Elemento de referência/identificação cultural

A campanha do slogan *A gente se vê por aqui*, que entrou no ar em 2000 e persistiu até 2011 tinha como estratégia apresentar as belezas naturais de diferentes partes do país. Com isso, fez-se a captação de imagens exuberantes e características. Com a música não foi diferente, cada região teve como trilha sonora seu ritmo típico.

3.3 Estética da autoreferencialidade

Faz parte da estética da televisão a autorreferência. E as vinhetas desempenham um papel fundamental nesse sentido, afinal, toda propaganda institucional bem como o comercial referencial (quer dizer, referente aos programas da grade) são realizados tendo como base uma vinheta de apresentação, seja a dos programas em questão ou da própria emissora.

Além disso, as vinhetas também aparecem de modo estratégico nos *breaks* comerciais, seguindo, em geral, a fórmula R2P, quer dizer, a sequência de um comercial referencial, a vinheta de passagem e o programa. Isso permite que o telespectador reconheça – quer pelo áudio da vinheta (sobretudo se estiver distante do ecrã), quer pelo visual – que o programa que está acompanhando entrará no ar em segundos, possibilitando, então, que o telespectador realize seus últimos ajustes e, desse modo, não perca parte da atração televisiva.

Como vimos anteriormente no caso do *Samba da globalização*, existem produções feitas exclusivamente a partir da autorreferencialidade e outras, como o ruído do plim-plim, já se tornaram símbolos que também referenciam a emissora no decorrer da programação.

3.4 Evento estético

Por incidir sobre a afetividade, o som pode contribuir para o apagamento das referências espaciais e temporais do sujeito, provocando-lhe um momento de suspensão, constituindo um evento estético:

O evento estético é sempre arrebatador e a cognição que ele processa realiza-se 'pela' e 'na' quebra de relação com o estado precedente no qual o sujeito se situava. Por retirá-lo bruscamente de um estado e provocar um sentir a transformação em curso, essa narratividade instaura um outro ritmo no percurso do sujeito. Na descontinuidade, sem competência prévia para processar a cognição do que lhe invade, o sujeito experimenta uma intensificação dos seus sentidos, que expande as suas potencialidade por meio de articulações entre os registros sensíveis (OLIVEIRA, 2003, p.3).

Em acordo com o pensamento de Greimas, a citação feita mostra-nos que a particularidade do evento estético é propiciar uma fratura na isotopia da cotidianidade, que se constitui pelas pequenas e medíocres preocupações que ocupam nossos pensamentos e ações no decorrer do dia-a-dia.

Enquanto a "grande arte" desencadeia o extraordinário como uma ruptura do fluxo contínuo da vida, promovendo ressemantizações tanto do mundo vivido como do próprio

sujeito que o percebe, a proposta da vinheta, inclusive em termo musicais, é promover uma ruptura no fluxo da programação televisiva. Nesse sentido, podemos pensar as vinhetas como sendo uma proposta de evento estético já que provoca – a partir da convocação sensória, estésica – um apagamento das referências do sujeito, deslocando-o do tempo e do espaço em que se situa, dando-lhe condições para, ao retornar, enfrentar novamente o ritmo anterior.

Considerações finais

Buscamos neste trabalho realizar um levantamento histórico de diversos spots e jingles institucionais da Rede Globo de Televisão. A partir disso, realizamos análises no intuito de apontar os principais temas abordados. Dentre os temas encontramos: relação enunciador-enunciatário, valorização do conteúdo, dos dispositivos técnicos e da emissora em relação à concorrência. Também buscamos apresentar algumas das estratégias comumente utilizadas nas vinhetas: procedimentos sinestésicos, elemento de identificação cultural, autorreferencialidade e utilização da música como evento estético.

Referências bibliográficas

BAPTISTA, A. **Funções da música no cinema**: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. Dissertação de Mestrado. 2007 da Escola de Música da UFMG, 2007.

BRITO, Y.C. F. Procedimentos de sincretização no audiovisual: de Eisenstein a Guel Arraes. In: Oliveira, A. C.; Marroni, F. V. (Orgs.) Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas -CD ROM., v.11-12, p.1-20, 2006.

OLIVEIRA, A. C. M. A. **Sabor de Sabor**: pão de açúcar, à luz da semiótica. In: 12º.Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - COMPÓS, 2003, Recife. Anais do COMPÓS, 2003.

Título: Artur Azevedo e Catulo da Paixão: dois perdidos numa música "suja"

Autor: Joêzer de Souza Mendonça

Resumo

Na segunda metade do século XIX, certas expressões da cultura musical popular eram consideradas social e moralmente "impróprias" no Rio de Janeiro. Apesar da resistência de boa parte da crítica, o dramaturgo Artur Azevedo e o músico e poeta Catulo da Paixão Cearense foram fundamentais no processo de valorização da canção popular como item legítimo da identidade nacional. Nosso artigo investiga alguns critérios de desqualificação estética e as tentativas de rebaixamento ético da cultura popular e assinala a relevância de Artur Azevedo e Catulo da Paixão como mediadores culturais no período em que a canção e os instrumentos populares começavam a ganhar maior reconhecimento social e também enfrentavam pesadas críticas.

Palavras-chave: canção popular; mediação cultural; identidade nacional

Abstract

By the second half of the nineteenth century, some expressions of popular music culture were seen as socially and morally "wrong" in Rio de Janeiro. Despite resistance from much of the critics, playwright Artur Azevedo and musician and poet Catulo da Paixão Cearense had a fundamental part in the modeling of Brazilian popular song and in the consolidation of the guitar as a genuine national instrument. Our paper investigates some criteria for aesthetic disqualification and the attempts to downgrade popular culture, and also points out Artur Azevedo and Catulo da Paixão as important mediators by the time when popular songs and instruments began to gain more social recognition and faced heavy criticism too.

Keywords: popular song: cultural mediation; national identity

^{*} Doutorando do Programa de Pós-Gradução em Música do IA-UNESP (Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"). É bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp. E-mail: joezer.7@gmail.com

Na segunda metade do século XIX, tanto a canção popular quanto o violão eram itens proibidos no Rio de Janeiro, a então capital do Império. Apesar da resistência de boa parte da crítica da época, o dramaturgo Artur Azevedo e o músico e poeta Catulo da Paixão Cearense atuaram de forma fundamental no tocante à valorização de uma canção popular brasileira e à consolidação do violão como legítimo instrumento nacional. As "revistas" satíricas de Azevedo, assim como as modinhas de Catulo, granjearam bastante audiência. Em contrapartida, os critérios de desqualificação estética e as tentativas de rebaixamento ético da cultura musical popular comentavam o "mau gosto" e a imoralidade de muitas músicas e tipos de espetáculo.

As análises das revistas musicais de Artur Azevedo, como aqueles realizados por Alberto Rocha Junior (2002) e Fernando Mencarelli (1999), mostram como o autor inseriu relevantes problemáticas sociais nos versos das canções (como a abolição da escravatura, a mestiçagem, a crítica à elite), ao mesmo tempo em que empregava ritmos considerados "chulos", como o lundu. Por sua vez, Catulo da Paixão foi um dos primeiros convidados a se apresentar no vetusto auditório do Instituto Nacional de Música, cantando acompanhado de violão (Severiano, 2008, p. 67), um instrumento reprimido pelo preconceito elitista.

Nesse artigo, procurei evitar certos métodos descritivos que induzem ao populismo (Fleury, 2009) e tomei como base a noção de "mediação cultural" do antropólogo Hermano Vianna (1995). Procurei, de passagem, conjugar as discussões sobre identidade nacional que tinham lugar na virada do século XIX para o XX.

O objetivo é verificar como Artur Azevedo e Catulo da Paixão foram importantes mediadores no período em que a canção e os instrumentos populares começavam a dividir espaço cultural com a música denominada erudita, enquanto os músicos populares ganhavam reconhecimento social e também enfrentavam a dura resistência dos críticos na imprensa.

1. Artur Azevedo e a música popular

Desde a *Revista do Rio de Janeiro em 1877* até sua última peça, *O Cordão*, o dramaturgo maranhense radicado no Rio de Janeiro Artur Azevedo (1855-1908) utilizou a estrutura do espetáculo de revista para, de fato, passar em revista os costumes, as tendências políticas, a vida cotidiana dos habitantes do Rio de Janeiro. A pena satírica

de Artur Azevedo não foi criticada tanto por sua mordacidade quanto por estar envolvida com a forma do teatro "ligeiro".¹

O teatro de revista teve grande sucesso de público na segunda metade do século XIX. Temperadas com o calor da hora sócio-cultural, as peças do teatro de revista se firmaram como uma retrospectiva jocosa dos fatos e costumes de determinado ano.

Seus temas eram perpassados por falas de duplo sentido e ambiguidades "apimentadas", estimulando a picardia por meio de danças, diálogos e letras de canções bastante irônicas e maliciosas. Sua estrutura vinha da ópera-cômica e do espetáculo de *vaudeville*, formatos sem a mesma respeitabilidade social que a ópera e a tragédia (PAIVA, 1991).

As músicas compostas e/ou adaptadas para cada peça eram uma colcha de retalhos que incluía "a modinha, o lundu, o maxixe, o tango brasileiro, a marcha, a valsa, o fado e árias de óperas e operetas conhecidas" (Rocha Jr., 2002, p. 92). Assim, numa mesma revista, ouviam-se canções de anônimos autores populares e trechos musicais conhecidos de Offenbach e Verdi.

Os personagens podiam ser caricaturas polêmicas de indivíduos conhecidos, como o Sr. João José Fagundes Rezende e Silva, satirizado no personagem Barão de Caiapó, da revista *O Mandarim* (de 1888), de Artur Azevedo e Moreira Sampaio; ou podiam representar tipos sociais comuns, como o português, o caipira, o malandro (idem, p. 87).² Não escaparam, também, os mulatos e as tias "baianas", como a personagem Sabina, vendedora de laranjas da revista *A República* (1890), dos irmãos Artur e Aluísio Azevedo. Outro personagem bastante importante era a figura do *compère*, uma espécie de mestre-de-cerimônias responsável por dar continuidade de ação aos números e atos isolados da peça (PRADO, 1999, p. 103)

Flora Sussekind avalia que a aceleração das reformas urbanas parece ter impactado a sociedade de tal maneira como se ela "necessitasse de mapas teatrais renovados anualmente para que pudesse manter seu autocontrole e um projeto coletivo de futuro" (1986, p. 8).

Nessa modificação da paisagem social, as diversas configurações de classe percebiam-se no "mesmo palco" caracterizado como "um dos raros espaços de manifestação pública em que amplos setores de uma sociedade estruturalmente

¹ Informações sobre títulos das peças, datas de estreia e co-autoria em Roberto Ruiz, 1988.

² O gatuno (na revista *O Rio de Janeiro em 1877*, o vadio (em *O Mandarim*) e o capadócio (em *Mercúrio*) estiveram representados. O malandro foi título de revista de 1886: *O Bilontra*. Todos os títulos são peças de Artur Azevedo.

complexa encontravam alguma identidade" (Mencarelli, 1999, p.36). As distintas referências culturais de classe que desaguavam na convergência da representação do cotidiano do cidadão colaboraram para o sucesso do teatro de revista.

No entanto, além do caráter polêmico da representação sarcástica de eventos e pessoas, a interação de tradições musicais e artísticas de diferentes polos sociais também não seria pacífica e totalmente bem acolhida pela imprensa do Rio de Janeiro. Embora literatos e jornalistas estivessem envolvidos com uma produção musical ligada aos estratos populares da cidade e alguns nomes ilustres das letras fundavam agremiações "lítero-humorísticas" onde a ironia e a sátira aos costumes eram incorporadas aos versos (Tinhorão, 2004, p. 132-133).³

No teatro de revista, a reunião de comédia musical com sátira social e política encontrou fértil terreno nas dezenove revistas de Artur Azevedo. Nem sempre eram atendidos os reclamos do autor quanto à impropriedade do "insulto baixo, em linguagem rasteira de espelunca, [...] a imoralidade sem folha de parreira, a tolice desengraçada e um churrilho de asneiras", itens que o desagradavam pelo aviltamento ético e pela degradação estética da forma teatral de peças "sem nexo nem disposições teatrais" (Diário de Notícias, 28/02/1887).⁴

As peças de Artur Azevedo, de forma geral, eram vistas como diferentes "das outras do mesmo gênero" pelo tratamento parcimonioso de "lundus, maxixes, fandangos e outros requebros" e pelos "belos versos cômicos". Embora procurasse manter sua posição de "escritor erudito e gramaticalmente correto" e afastar-se do popularesco (Prado, 106), sua condição de "revisteiro" e colaborador do sucesso de uma espécie de "música suja" entre seus colegas intelectuais lhe trouxe muitas objeções.

A revista *O tribofe* teve má repercussão entre seus pares da intelectualidade da capital (Rocha Jr., 2002, p. 224). Já a revista *A Fantasia*, de 1896, foi criticada por usar um procedimento cômico que "rebaixa o nobre, o trágico e o elevado, as qualidades do melhor drama, a paródia, tornando-o um gênero inferior" (idem, p. 227).

Artur Azevedo respondia às objeções tanto pela imprensa quanto por meio das próprias músicas de suas peças. Em 1904, ele escreveu um artigo, intitulado "Em Defesa", em que dizia preferir "uma paródia bem feita e engraçada a todos os

³ "Lítero-humorística" era a definição de Machado de Assis para a Sociedade Petalógica, frequentada por poetas e escritores da época.

⁴ Apud Rocha Junior, 2002, p. 162.

⁵ Gazeta de Notícias, *Teatros e...*, "A fantasia", 16/08/1896.

dramalhões pantufaçudos e mal escritos, em que se castiga o vício e se premia a virtude" (Seidl, 1937, p. 165). Escreveu, também, que

"a opereta é igualmente um gênero condenado; mas quem poderá negar que Meillac e Halévy, associados à Offenbach, produzissem verdadeiros primores, e quem poderá negar também que a partitura de *Madame Agnot* consagrasse para sempre o nome de Lecoq?" (A NOTÍCIA, 12/03/1896).⁶

Numa canção da revista *O Mercúrio*, Azevedo pôs os seguintes versos:

"Dizem muitos que a Arte / essa deusa que tem culto em toda parte / menos na nossa terra / dos revisteiros sofre impertinente guerra: / engano, puro engano! / Pode haver arte na revista no ano" (Rocha Junior, 2002, p. 163).

A predominância do teatro de revista no final do século XIX foi vista como um sinal da decadência artística e cultural do teatro nacional. Fernando Mencarelli (1999) analisa que as críticas ao teatro ligeiro, à opereta e ao café-cantante obedeciam a uma visão que exaltava a tradição da grande tragédia e da alta comédia.⁷

O escritor Coelho Neto (1864-1934), também nascido no Maranhão e radicado no Rio de Janeiro, criticava acidamente o

"teatrinho [que] atraía o povo com a nudez dos coros femininos, com as partituras saltitantes, com a fantasia fescenina das operetas e com o enxame alegre do mulherio que começava a forçar os costumes patriarcais, escandalizando a cidade com o luxo pimpão dos trajos, com as maneiras desabridas, com a troça, com as orgias. O gênero bufo impôs-se" (1929, p. 158-9).

As fortes críticas se dirigiam à licenciosidade, ao caráter jocoso e à deselegância, mas também deixam entrever uma disposição para repudiar os novos padrões artísticos que nasciam do hibridismo cultural a reboque das transformações urbanas da sociedade moderna. Era um prelúdio da rejeição da elite dominante às formas de uma embrionária indústria cultural.

O teatro de variedades, que requeria cançonetas, lundus e maxixes em boa parte do espetáculo, garantiu maior repercussão social aos estilos musicais populares. *O Bilontra* tem os versos de Azevedo e música do maestro Gomes Cardim, que inseriu na revista tangos, canção espanhola, paródia de "La Donna é mobile" (da ópera *La Traviata*, de Verdi), jongo e lundu. Outro maestro, Assis Pacheco, compositor respeitado pela ópera *Moema* (1889), foi criticado por ter se encarregado da "confecção musical" da revista *O Tribofe*, algo que não se provou "o mais adaptável a sua índole

⁶ Apud Mencarelli, 1999, p. 97.

⁷ Entre os críticos que apontaram o teatro de revista como uma fase decadente do teatro brasileiro, cf. Sábato Magaldi, *Panorama do teatro brasileiro*, Rio de Janeiro, MEC/Funarte/SNT, s/d; Múcio da Paixão, *O theatro no Brasil*, Rio de Janeiro, Brasília Edições, 1936; J. Galante de Sousa, *O teatro no Brasil*, Rio de Janeiro, INL/MEC, 1960, tomos 1 e 2.

artística". Rontudo, no que diz respeito a ambos, Gomes Cardim e Assis Pacheco, não se pode negar uma relação tanto "com a música erudita quanto com a incipiente cultura de massas da época" (Rocha Jr., 2002, p. 209).

Os mediadores culturais, na expressão do antropólogo Hermano Vianna (1995), eram intelectuais, poetas, literatos, jornalistas, músicos eruditos, todos com trânsito entre as diferentes classes sociais, não como porta-vozes da elite artística, mas como intermediários que promovem a circulação dos artefatos culturais nos diversos estratos sociais.

Mediadores culturais como Artur Azevedo atuaram como pioneiros na consciência de um posicionamento junto à florescente indústria cultural e na maior repercussão de uma música identificada com as raízes nacionais. No artigo "O teatro", no jornal *A Noticia* (17/12/1884), Artur Azevedo fez publicar as palavras do escritor Moreira Sampaio:

"O autor é o industrial que fabrica; o empresário é o negociante que vende; o público é o consumidor que adquire. Nós, que fazemos do teatro uma profissão escrevendo para ele, só podemos fornecer ao negociante gênero vendável, porquanto todo aquele que não o seja se transformará em alcaide das nossas prateleiras para o pasto das traças e baratas".

É relevante, ainda, o fato de sua revista *A República* ter incluído o tango "As laranjas da Sabina", canção considerada por José Ramos Tinhorão como a primeira composição inteiramente brasileira lançada pelo teatro de revista (2004, p. 229-230).

2. Popular e populismo

A exaltação conferida aos espetáculos de revistas poderia ser um reflexo de um argumento populista? E, ainda, os opositores daquelas práticas estariam preocupados com o teor de imoralidade e degeneração de alguns espetáculos teatrais e cançonetas "apimentadas" ou eles representavam uma ótica de restrição social e preconceito estético?

Denys Cuche descreve duas formas de abordagem diametralmente opostas, mas comuns nos estudos sobre as culturas populares:

1) Minimalista: nessa perspectiva, as culturas populares são derivadas da cultura dominante, são responsáveis por diluir e empobrecer a cultura central e, além de

⁸ O País, Artes e artistas, "O tribofe", 19/06/1892. Apud Rocha Junior, 2002, p. 209-210.

tudo, são desprovidas de criatividade e autonomia. As culturas populares seriam a expressão da alienação social e só apresentam meros "subprodutos inacabados";

2) Maximalista: nessa tese, as culturas populares são consideradas "iguais e mesmo superiores à cultura das elites", posto que são provenientes da criatividade do "povo". Além do mais, seriam fornidas de maior autenticidade e independência (Cuche, 2002, p. 147-148).

Enquanto a primeira tese falha pelo simplismo, a segunda parece mais próxima de uma romantização mítica da cultura popular do que de um estudo minucioso da realidade. Dessa ambivalência de posturas na descrição de causas sociais e culturais dos eventos musicais, há também a tendência que "induz ao deslize do populismo, que consiste em fazer crer que os 'verdadeiros valores' pertencem ao povo" (Fleury, 2009, p. 137).

O interesse de literatos e intelectuais do século XIX pelas expressões culturais populares não seria motivado tanto pela busca das verdadeiras matrizes da cultura brasileira quanto pelo "debate da cultura nacional" e por "um projeto de valorização da identidade nacional em que as manifestações artísticas tinham papel fundamental" (Mencarelli, 2002, p. 64). Ao comentar a legitimização oficial do samba como música genuinamente nacional, Hermano Vianna entende que esse processo resultou de uma valorização da cultura popular (1998, p. 35).

No entanto, as transformações urbanas e o cosmopolitismo da sociedade do Rio de Janeiro de fins de século XIX produziram reações a essa crescente valorização das manifestações populares. Reações pautadas, segundo Nicolau Sevcenko, em quatro prerrogativas:

"condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense" (Sevcenko, 2003, p. 30).

No processo de consolidação de uma ideia de cultura nacional, o violão e a modinha experimentaram tanto um respeito quanto um descrédito localizados. Catulo da Paixão Cearense que o diga.

3. Catulo da Paixão: o violão vai à academia

No dia 5 de julho de 1908, Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) fez um recital num lotado auditório do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Convidado pelo diretor do INM, o maestro Alberto Nepomuceno, este sim, cearense de fato, o maranhense Catulo da Paixão⁹ cantou para uma plateia que incluía Francisco Braga e Henrique Oswald. Além da novidade da presença de um trovador popular no centro da música erudita, Catulo acompanhou-se ao som de um violão, instrumento perseguido pelo preconceito (Severiano, 2008, p. 67).

"[...] o violão tornou-se símbolo de inferioridade social e de cultura, arrastando na sua degradação a modinha. Violão e modinha desceram das mãos, das bocas e das salas dos brancos, dos nobres, dos ricos para se refugiarem nas palhoças dos negros e pardos, e nas mãos dos capadócios, dos cafajestes, dos capoeiras, [...] (Freyre, 1951, vol. 2, p.700).

Uma elite urbana que procurava imitar a moda e as atividades de lazer das capitais europeias se voltaria contra o gosto das classes populares. Isto se demonstra no fato de que, no século XIX, o piano nas salas das famílias da alta sociedade carioca sobrepujaria a presença do violão e da modinha. Todavia, o sucesso da fase "modinheira" de Catulo promoveria o reconhecimento sociocultural daquele instrumento e daquele gênero musical.

Como propagador da modinha, estilo que Silvio Romero considerava um "abastardamento da estética erudita", mas no qual José Veríssimo enxergava uma "forma do lirismo popular autóctone" (Tinhorão, 1978, p. 24), a influência de Catulo está menos na poética sentimentalista e um tanto pernóstica dos seus versos e mais na temática sertaneja dos conteúdos e na "moralização" do violão.

Como o próprio Catulo dizia, "quem o tocasse [o violão] era um desacreditado [...] Moralizei o violão, levando-o pela primeira vez aos salões mais nobres desta capital". 10

É bem verdade que o violão não tinha um repertório que empregasse as possibilidades de expressão a partir das técnicas europeias, o que desprestigiava esse instrumento entre os músicos eruditos (Taborda, 2011, p. 194). Mas nos anos 1920, o

⁹ O pai de Catulo, o ourives Amâncio José da Paixão, nascido no Ceará, era tratado de Cearense pela clientela. Isso o levou a adotar esse apelido como sobrenome. Catulo da Paixão Cearense nasceu em São Luís, MA. Sua família mudou-se para o Rio de Janeiro em 1880 (Severiano, 2008, p. 65)

¹⁰ Apud Carlos Maul, 1971, p. 39.

subtítulo "Pelo ressurgimento da modinha", da coluna "O que é nosso" do jornal *Correio da Manhã*, suscitou o debate da identidade musical nacional, com o direito à presença dos nomes de Catulo, João Pernambuco e Sinhô (idem, p. 206).

Catulo procurou motivos folclóricos a fim de se aproximar das raízes nacionais, embora se apropriando, às vezes indevidamente (numa época de maior negligência de propriedade autoral), de temas musicais anônimos ou de já conhecidas peças instrumentais.¹¹

Se sua linguagem poética era tida como afetada e sua vaidade pessoal dava razão a ironias,¹² suas letras "caipiras" foram enormemente apreciadas, contribuindo para a visibilidade, ainda que idealizada, dos habitantes rurais esquecidos pelos processos de urbanização do país. Seus versos permeados de sugestões imagéticas do bucolismo e da inocência atribuídos à vida rural, como em "Luar do Sertão" e "Cabocla de Caxangá" (ambos em parceria com um importante nome do violão popular, João Pernambuco), levou Mário de Andrade a considerá-lo "o maior criador de imagens da poesia brasileira" (Severiano, 2008, p. 68).

A declaração do poeta Manuel Bandeira de que "a modinha é a expressão lírica do nosso povo" e "o violão era o instrumento nacional" ecoava a consagração irrestrita da brasilidade como tema e estilo musical. Tal celebração teria acordes iniciais nas polêmicas do diálogo-erudito popular no teatro de revista de Artur Azevedo e passaria pela rememoração de um país rural em meio às inovações urbanas encontrada na obra de Catulo.

Considerações finais

Ainda que uma parte da intelectualidade e da alta sociedade rejeitasse as expressões musicais populares, outra parte consistia de mediadores culturais que fizeram circular novas ideias e cooperaram para a dinâmica da renovação musical a partir da valorização dos artefatos culturais tidos como "impróprios" para o convívio cultural. O debate sobre a noção de identidade nacional na virada do século XIX para o XX chancelaria os aspectos de brasilidade de instrumentos musicais e de ritmos de uma suposta música "suja". Artur Azevedo e Catulo da Paixão comparecem de forma

¹¹ Em depoimento a João do Rio, Catulo relatou que escrevia poesias para músicas que já preexistiam há muito tempo (Severiano, 2008, p. 66).

¹² O personagem Ricardo Coração-dos-Outros, do romance de Lima Barreto, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, é calcado com distanciamento irônico na figura de Catulo.

relevante nesse debate ao introduzirem as formas musicais da cultura marginalizada em suas obras ora menosprezadas pelo caráter popular ora ressaltadas justamente por esse aspecto.

O prestígio de Artur Azevedo junto aos intelectuais e à imprensa e o sucesso de Catulo em diversas camadas sociais mobilizaram novas posturas culturais durante o surgimento de uma indústria musical e contribuíram para a maior repercussão social da música popular que viria a ser chamada de "música brasileira".

Referências bibliográficas

Coelho Neto. *Compêndio de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Livraria Francisco Alves, 3ª edição, 1929, [1905].

Cuche, Denys. A noção de cultura nas ciências sociais. 2 ed. Bauru, SP: Edusc, 2002.

Fleury, Laurent. *Sociologia da cultura e das práticas culturais*. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

Freyre, Gilberto. Sobrados e mucambos. Vol. 2. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

Maul, Carlos. Catullo. Guanabara: São José, edição do autor, 1971.

Mencarelli, Fernando. *Cena aberta*: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Artur Azevedo. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

Paiva, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado!* vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

Prado, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*: 1570-1908. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

ROCHA JR, Alberto Ferreira. *Teatro Brasileiro de Revista*: de Arthur Azevedo a São João-del-Rey. Tese de doutorado em Artes Cênicas, ECA/USP. 2002.

Sevcenko, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das letras. 2003.

Seidl, Roberto. Artur Azevedo. Rio de Janeiro: ABC, 1937.

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

Sussekind, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Taborda, Márcia. *Violão e identidade nacional*: Rio de Janeiro 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Música e imagen en movimiento: Motion Picture Moods y la memoria del cine mudo chileno

Juan Pablo González Instituto de Historia P. Universidad Católica de Chile

El cine o biógrafo y su "representación gráfica de la vida" fue central en el desarrollo de la concepción moderna de la cultura de masas, inaugurando modos de producción, difusión y consumo que serán gravitantes para entender el siglo XX y su mediación de la performance. Durante la década de 1920 Chile fue una *potencia* en materia de producción de cine mudo en América Latina, con dos polos de desarrollo regional – Punta Arenas y Antofagasta— que, junto con Santiago y Valparaíso, produjeron 82 largometrajes argumentales. Esta producción, junto a la gran cantidad de cortos noticiosos y documentales y la importación de películas norteamericanas y europeas, activó la relación entre música e imagen en movimiento mediante el desarrollo de lenguajes y prácticas artísticas y sociales locales pero informadas internacionalmente.

El cine encontró su lugar en el ámbito de la diversión pública de comienzos del siglo XX con relativa rapidez, compartiendo espacios con los espectáculos teatrales, y las industrias de la partitura, del disco y de la radio, medios que serán aliados en la afirmación de un nuevo tipo de consumo cultural. Diversos intentos fueron realizados para dotar de sonido y música en forma mecánica a las películas mudas, sincronizándolas con discos, por ejemplo. Además, como veremos más adelante, la industria de la partitura será muy beneficiada por las necesidades de este nuevo género.

Esta nueva forma de consumo cultural para personas de ambos sexos y de toda condición social, se manifestó también en la aparición de publicaciones interesadas en el fenómeno cinematográfico. En Chile, inicialmente, se trataba de artículos de revistas de actualidad, como *Sucesos*, *Pacifico Magazine* y *Zig-Zag*, para luego dar paso a publicaciones consagradas a la nueva expresión creativa, como sucede con el semanario *El Cinematógrafo*, que comenzó a circular en 1909 en Punta Arenas; *Cinema Magazín* semanario ilustrado de 1913; o *Cine Gaceta* de 1915, ambas de Santiago, por mencionar los ejemplos más tempranos ¹.

¹ En mayo de 1918 se suma a estas publicaciones *La semana cinematográfica*, en marzo de 1919 la página de cine de *Las Ultimas Noticias*, mientras que en ciudades como Caldera y Copiapó circulaban semanarios dedicados al cine en los años 1922 y 1923, agregándose en 1926 el semanario *Cine Social* de Punta Arenas. Ver Rinke, 2002: 59; y Mouesca y Orellana, 1998.

1

La breve duración de las primeras "vistas biográficas", impedía que el cine fuera un espectáculo autónomo, debiendo integrarse a eventos mayores. De este modo, para presentar el nuevo segmento del espectáculo, bastaba colgar un lienzo en el escenario y proyectar cine, de acuerdo a la lógica de las variedades, pues todavía no se hablaba de Séptimo Arte. Las exhibiciones cinematográficas, entonces, podían compartir espacios con cantantes, actores y magos.

Al ser concebido como parte de los espectáculos escénicos y de variedades, el cine se ligaba naturalmente a la música, además hasta la aparición del cine sonoro en 1927, resultaba más efectivo utilizar música en vivo, en especial el repertorio de las propias orquestas de vaudeville que tocaban en los teatros donde eran exhibidos los primeros cortos (Anderson, 1987: 258–259). De este modo, no será extraño que el guionista francés Jean-Claude Carriére se refiere a este invento de la civilización burguesa, como el producto "de un histórico encuentro entre el teatro, el Music-Hall, la pintura, la fotografía y toda una serie de descubrimientos técnicos" (Carrière, 1997: 12).

Para el público de comienzos del XX, era normal la presencia de pianistas y orquestas en el teatro, como sucedía con la ópera, la opereta, la zarzuela, el vaudeville, la revista musical y las variedades e incluso las propias obras de teatro, que incluían música incidental y en los entreactos. En la primera época del cine, la presencia de la música también contribuía a cubrir el molesto ruido de la máquina proyectora, ubicada en medio de la sala. Esta necesidad ya había surgido con el ruido de las aparatosas maquinarias escenográficas de la ópera barroca, que era cubierto por música. Pero por sobre todo, la práctica musical en vivo era la mejor manera de "humanizar" la imagen bidimensional, monocroma y silenciosa del cine en sus comienzos (Cooke, 2002).

El cine obligaba al público a adquirir un nuevo tipo de lenguaje, a ordenar las partes de un relato según una lógica diferente a lo acostumbrado en la narrativa de todo tipo. Sólo se parecía a la experiencia del teatro barroco, muy diferente al naturalismo y al realismo imperantes a fines del siglo XIX. Los cambios de plano, los acercamientos y la fuerte expresión fisonómica que caracterizaron al primer cine argumental, necesitaron de un cierto tiempo para imponerse como nuevos códigos. En la primera fase de la aventura cinematográfica, la presencia de la música fue un factor importante de apoyo y continuidad, que facilitó la transición a un escenario expresivo enteramente nuevo ².

-

² Carrière señala que "el lenguaje verdaderamente renovador empezó con el *découpage* en planos sucesivos y con el montaje. Con esta relación invisible entre un plano y otro [...] que hizo nacer –a medida que se

Haciendo música en el cine

Entre 1894 y 1929 una variedad de instrumentos eran utilizados para acompañar cine mudo, cubriendo un rango que iba desde el piano o el órgano sólo, pasando por un violín y una batería hasta llegar a orquestas de 22 a 70 músicos, como ocurría en los grandes teatros de Nueva York. De este modo, la audiencia también asistía al cine a escuchar música, sin importar la calidad de la película, costumbre reforzada por la presencia de músicos notables en las salas de cine mudo, como Ernesto Nazareth y Ary Barroso en Río de Janeiro, Eliseo Grenet y Bola de Nieve en La Habana o Agustín Lara en México.

Además, debido al problema de cesantía que el cine sonoro produjo entre los cientos de músicos clásicos y populares que tocaban en las funciones de cine mudo, en Chile los músicos propusieron tres medidas que fueron implementadas por el gobierno de la época. La primera fue que se incluyeran orquestas en las sesiones de cine para amenizar los entreactos, lo que se mantuvo hasta fines de los años treinta. La segunda que el cine sonoro se combinara con espectáculos en vivo, algo que ocurrió hasta comienzos de la década de 1960. La tercera es que las películas sonoras pagaran más impuestos, tal como estaba ocurriendo en Argentina, lo que se mantuvo en el país hasta fines de los años setenta, permitiendo crear y financiar la Orquesta Sinfónica de Chile (González y Rolle, 2005).

La musicalización del cine mudo se podía realizar de tres maneras distintas: mediante la improvisación de un pianista u organistas; utilizando extractos de música pre-existente combinados según las necesidades del film; y creando música original interpretada por una orquesta. También se podían combinar las tres alternativas anteriores. ³ Hasta los más modestos teatros tenían algún músico que podía hacer extemporizaciones o variaciones de melodías clásicas y populares conocidas. Si contaban con un órgano, se incorporaban además efectos de sonido, como silbatos, sirenas o campanas. Si se usaban arreglos de extractos musicales, se podía contar también con un grupo de cámara o una orquesta (Miller, 1982-1983: 582).

desarrollaba— un vocabulario y una gramática de increíble diversidad, el cine empezó a inventar por fin un nuevo lenguaje. No hay ninguna otra forma de expresión que utilice procedimientos parecidos" afirma (Carriére, 1997: 14).

Los primeros ejemplos que da Miller de partituras continuas de música original para cine mudo interpretadas por orquesta son: *Foolish Wives* (EEUU, 1921), de Erich von Stroheim, musica de Sigmund Romberg; *La Roue* (Francia, 1922), de Abel Gance, musica de Arthur Honegger; *The New Babylon* (USSR, 1929), de Leonid Trauberg y Grigori Kozintsev, musica de Dmitri Shostakovich. (Miller, 1982-1983: 583)

En la década de 1920, un 75% de los teatros en Estados Unidos tenía pianista y organistas, porcentaje aún mayor en países como Chile. Estos músicos debían musicalizar con rapidez los distintas cortos, documentales, noticieros y películas de ficción que ofrecía el teatro, muchas veces sin alcanzar a prepararla previamente, pues los teatros cambiaban sus films con frecuencia. Como no todos los pianistas improvisaban con facilidad, desde 1909 compañías como la Edison Pictures distribuía junto a sus películas *cue sheets* u hojas guía de referencias musicales para favorecer la selección de piezas adecuadas a los requerimientos de la cinta.

Estas hojas contenían una lista de las escenas e intertítulos tal como aparecían en la película. Cada escena incluía referencias cronometradas a composiciones musicales específicas y a sus ediciones. Consecuentemente, vastas series de música incidental, cronometrada y clasificada por estado de ánimo y tempo eran publicadas en Estados Unidos y Europa para satisfacer las necesidades de los músicos acompañantes. Las hojas-guía dependían en gran medida de esas publicaciones y a su vez las fomentaban. Además, se publicaban manuales que compilaban esas piezas, como veremos más adelante (Cooke, 2002; Anderson, 1987: 283).

La reciente restauración por la Cineteca Nacional de Chile de diecisiete cortos mudos chilenos realizados entre 1903 y 1933 y su edición en DVD (*Imágenes del centenario*, 2011), nos permitió restituir y poner a prueba la práctica de musicalización de la época. Mediante el acceso a las fuentes utilizadas por los músicos en los años veinte, pudimos levantar hipótesis documentadas sobre el resultado sonoro de dichas prácticas. Realizamos esta musicalización confeccionado *cue shets* u hojas-guía para cada corto, cronometrando sus distintas situaciones y estados de ánimo. A cada una de ellas le adscribimos una pieza musical o un fragmento. Como no siempre la duración de las piezas coincide con la duración de las situaciones a musicalizar, era necesario acortarlas o alargarlas, respetando siempre su coherencia musical interna. Además, para que las piezas se escuchen de manera fluida, deben tener soluciones de continuidad entre ellas, dadas principalmente por la búsqueda de sus relaciones tonales.

Los distribuidores de cine podían entregar partituras de referencia o extractos reunidos para tal o cual película, con las correspondientes marcas cronométricas en relación a los eventos dramáticos del film. La audiencia estaba acostumbrada a escuchar los ruidos que hacían los músicos para cambiar de un extracto a otro (Miller, 1982-1983: 582). Cuando se

usaban extractos arreglados, se producían partituras continuas y se podía recurrir a una orquesta. Normalmente eran preparados por el director del film con un editor musical o arreglador, quien ocasionalmente intercalaba música original entre un extracto y otro. *The Birth of a Nation* (1915), contiene una de las primeras partituras de este tipo para gran orquesta, armada por su director, D. W. Griffithin en colaboración con Joseph Carl Breil (Miller, 1982-1983: 582).

Anderson cita la forma en la que a mediados de los años veinte el compositor norteamericano de origen austríaco Hugo Riesenfeld (1879-1939) musicalizaba películas para su orquesta en Nueva York. Primero dividía la película en secciones de acuerdo a su ambiente anímico, "sentimental, pastoral, dramático, fuerte... ominoso, del día a día." Luego revisaba los cientos de partituras que tenía para cada ambiente y las iba descartando. Sus propios temas conductores les servían para unir la selección miscelánea. Estos temas podían ser más elaborados o más simples, según los requerimientos de la acción y los iba varando según las necesidades dramáticas, como ocurre con los *leit motiven* (Anderson, 1987: 270).

Como señala Anderson, los músicos podían cambiar de varias maneras la intención del director de la película, variando la velocidad de la proyección, modificando el orden de las escenas o eliminando algunas de ellas. Mediante los entreactos y el acompañamiento musical, se podía tanto reforzar como contradecir el sentido dramático de la película, su ritmo, su efecto emocional y su estructura (Anderson, 1987: 277-278).

Desde comienzos del siglo XX empezaron a ser publicados en Estados Unidos y Europa una serie de manuales que ofrecían piezas originales, del repertorio o arregladas para piano, órgano u orquesta para acompañar escenas de cine mudo, ordenadas según sus rasgos expresivos. Estas publicaciones respondían a la necesidad de sistematizar y profesionalizar la actividad de acompañamiento en vivo de este cine, en especial debido a que no todos los músicos tenían la capacidad de improvisar o de encontrar y seleccionar la música que se adecuara mejor a las necesidades de la película. La crítica de la época recogía esta inquietud, manifestando la molestia del público cuando el clima expresivo de una música no correspondía a lo que se estaba viendo en la pantalla.

Uno de los primeros manuales en aparecer fue *Motion Picture Piano Music: Descriptive Music To Fit the Action, Character or Scene of Moving Pictures*, editado por el pianista de cine y teatro Gregg A. Frelinger (Lafayette, Indiana, 1909). Contiene 51 piezas

originales para piano de fácil ejecución. Algunas de ellas parafrasean canciones conocidas, cuyas letras podrían ser significativas para la audiencia, algo que también será criticado como un facilismo. Si bien este manual es un prototipo para los que vinieron después, refleja una tradición ya establecida hasta entonces, como señala Wierzbicki (2009: 53).

En Estados Unidos se publicaron, entre otros: *Emerson Moving Picture Music Folio* (Cincinnati, 1910), con 125 piezas que no identifican compositor; *Orpheum Collection of Moving Picture Music* (Chicago, 1910) con piezas aparentemente de Clarence E. Sinn; *F.B. Haviland's Moving Picture Pianist's Album* (Nueva York, 1911), que incluye arreglos de Eugene Platzman de piezas del repertorio clásico; *Carl Fischer Moving Picture Folio, Especially Designed for Moving Picture Theatres, Vaudeville Houses, etc.* (1912), con 58 canciones y melodías nacionales, marchas, valses, mazurkas, música dramática y característica de distintos compositores y del dominio público arregladas por M. L. Lake para pequeña orquesta.

Continúa la lista con *Denison's Descriptive Music Book for Plays, Festivals, Pageants and Moving Pictures* (Chicago, 1913), con 150 piezas clásicas y populares arregladas por Adam Gregory; y la colección *Sam Fox Moving Picture Music* (Cleveland, 1913-1923) en cuatro volumenes con 96 piezas para piano del director y compositor norteamericano de música de cine John Stepan Zamecnik (1878-1953) ⁴. La Sam Fox Publishing Company, fue la primera editorial en publicar música para cine en Estados Unidos y esta colección es la más conocida y citada en los estudios del cine mudo ⁵.

Motion Pictures Moods

Como afirma Wierzbicki, en la colección de Zamecnik se encuentra la tipología básica de afectos que aparece en uno de los manuales más utilizados en la segunda mitad de los años veinte: *Motion Pictures Moods for Pianists and Organists, Adapted to 52 Moods and Situations*, editado por Erno Rapée y publicado en Nueva York en 1924. Este grueso volumen ofrece cerca de 300 piezas para piano u órgano del repertorio clásico junto a composiciones originales para cine, ordenadas según 52 estados de ánimo y situaciones diferentes. El manual es de referencia rápida, para ser usado a primera vista, por lo que en

⁴ Más referencias a antologías e índices de música y manuales de acompañamiento de cine mudo publicados en Estados Unidos y Eruopa entre las décadas de 1910 y 1920 en Wierzbicki (2009: 55-57) y Marks(1979: 316-320)

⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Sam Fox Publishing Company y Wierzbicki (2009: 53-54).

los márgenes de cada página están listados alfabéticamente los 52 estados de ánimo y situaciones con el número de la página donde se ubican las partituras correspondientes. ⁶

El propósito del editor de *Motion Picture Moods*, el compositor, pianista y director norteamericano de origen húngaro Erno Rapée (1891-1945) fue "tender un puente" entre la pantalla y la audiencia. Ese propósito describe muy bien la función principal de la música en el cine: contribuir a despertar en la audiencia emociones, sensaciones y significados desde el dominio de lo sonoro en relación con lo visual.

La antología propuesta por Rapée se puede dividir en cuatro grupos: estados de ánimo o *moods*; situaciones dramáticas; danzas de época; y aires nacionales. De los quince estados de ánimo incluidos, tienen mayor número de ejemplos la tristeza con catorce y el amor con ocho, los dos integrante básicos para hacer cine de ficción. Luego sigue lo grotesco, el terror y lo siniestro, con siete ejemplos en total. El mismo número de piezas tiene un estado llamado *neutral*, utilizado cuando "no hay acción, no hay atmósfera, o no hay elementos del temperamento humano que estén presentes de manera notoria", afirma Rapée (1924: iii). A pesar que no hay nada que describir o resaltar, la música no debe detenerse. Luego aparece el humor; y la quietud y pureza, con cinco ejemplos cada uno; el misterio con cuatro; la pasión con tres; y la impaciencia y la felicidad con dos cada uno.

Entre las veintisiete situaciones incluidas, llevan la delantera las militares, con siete marchas, cinco toques de corneta, tres piezas para batalla y una de banda. Luego siguen once piezas para fiestas y siete para situaciones con niños, a la que se suman cuatro canciones de cuna, tres piezas de cajita de música y dos de muñecas, también referidas al mundo infantil. Continúan seis piezas para eventos académicos –graduaciones y vida universitaria en general—; cinco ejemplos de música de bomberos y de incendio; y cinco situaciones más con cuatro piezas cada una: cacería; carreras y persecuciones; mar, tormenta y canciones de marineros; navidad; y escenas religiosas.

Siguen otras cinco situaciones con tres piezas cada una: festival; western; pastoral; boda; y funeral –o escenas de prisión y de alta intensidad dramática—. Finalmente, hay tres piezas para pájaros, dos para conversación, dos para orgías, dos para aeroplanos y una para ferrocarril. Los ejemplos de bomberos e incendios son también recomendados para escenas de disturbios, tumultos, situaciones intensas, peleas y duelos, mientras que los ejemplos de

⁶ No conento con este voluminoso manual, al año siguiente Rapée editó una enciclopedia de música para cine, listando numerosas composiciones bajo detallados títulos. Ver Rapée (1925).

western sirven para cualquier cosa relacionada con western: cowboys, bares, campamentos, minas y estampidas.

Erno Rapée señala en la introducción de su manual que no incluye bailes de su tiempo, como el foxtrot o el one-step, pues pasan de moda con rapidez y además existe una abundante oferta de partituras en el mercado. De esta forma, Rapée incluye más bien danzas de época: un par de ejemplos de gavota, minueto y mazurka, junto al vals, la polka y el tango. Si bien la gavota y el minueto son danzas del siglo XVIII, habían sido revividas a fines del siglo XIX, de modo que su condición de históricas no las dejaba del todo obsoletas de la atención contemporánea. Asimismo, la mazurka, el vals y la polka eran danzas en boga durante el siglo XIX que mantenían su vigencia en los albores del XX. La presencia del tango constituye un guiño al exotismo latinoamericano que ya se cultivaba en Holywood con las películas de Rodolfo Valentino de comienzos de los años veinte. Rapeé incluye dos ejemplos de tango, uno argentino, "Y... ¿cómo le va?" del compositor español de música escénica Joaquín Valverde y otro brasileño, "Dengozo" del pianista y compositor carioca Ernesto Nazareth.

Debido a la necesidad de acompañar noticieros y documentales del mundo, que formaban parte obligada del espectáculo que ofrecía el cine, el manual de Rapée incluye una larga selección de himnos y aires nacionales y canciones patrióticas de países de toda América y Europa, más Australia, China y Japón —que comparten la misma música—. También incluye aires de naciones como Serbia, Gales, Escocia e Irlanda. Estados Unidos tiene veintiún ejemplos diferentes, más doce que figuran además como música para actos académicos y de navidad. Italia, Irlanda, Noruega con Suecia, Francia, España, Escocia y China con Japón tienen más de cuatro ejemplos cada uno. Además el manual incluye etnias y localidades, como gitano, hawaiiano, indio y oriental, estas dos últimas con cinco ejemplos cada una.

Los compositores

Las piezas antologadas por Rapée pertenecen a ciento once compositores, la mayor parte nacidos en la segunda mitad del siglo XIX en Europa y Estados Unidos. Ochenta y ocho piezas no indican autoría, ya sea por ser de tradición oral o por haber sido seleccionadas en una época con menos control del derecho de autor. Tres compositores aportan más cantidad de piezas: Edvard Grieg (1843-1907), con veintidós; Félix

Mendelssohn (1809-1847), con once; y el cellista, director y arreglador alemán radicado en Nueva York Otto Langey (1851), con diez.

Continúan Ludwig van Beethoven (1770-1827) con seis piezas; Georges Bizet (1838-1875) con otras seis; Johann Strauss (1825-1899) con cinco; Franz Schubert (1797-1828) y Robert Schumann (1810-1856) con cuatro cada uno; el cellista, director y compositor de cine francés Gaston Borch (1871-1926) con cuatro; y el pianista y compositor norteamericano de origen checo de operetas y música de cine Rudolf Friml (1879-1972) también con cuatro.

Con tres composiciones figuran el dramaturgo y compositor inglés Henry Carey (1690-1743); Frederic Chopin (1810-1849); Pyotr I. Tchaikowsky (1840-1893); el compositor y editor musical francés Louis Gregh (1843-1915); el director de banda y compositor austríaco Philipp Fahrbach Jr. (1843-1894); el compositor norteamericano de origen francés de música de cine Irénée Bergé (1867-1926); y Theodora Dutton seudónimo de la pianista y compositora norteamericana Blanche Ray Alden (1870-1934).

Con dos composiciones aparecen Anton Rubinstein (1829-1894); el director y compositor francés de música de baile Émile Waldteufel (1837-1915); Antonin Dvorak (1841-1904); Jules Massenet (1842-1912); el pianista y compositor francés Théodore Lack (1846-1921); el compositor checo Zdenek Fibich (1850-1900); el compositor francés Jean Gabriel-Marie (1852-1928); el cantante y compositor italiano Eduardo di Capua (1865-1917); la pintora, escritora y compositora norteamericana Lily Strickland (1884-1958); y N. Louise Wright, también compositora norteamericana.

Luego sigue una larga lista de compositores con una sola pieza. Los más conocidos son George Frederich Händel, Luigi Boccherini, Giacomo Meyerbeer, Jacques Offenbach, Richard Wagner, Johannes Brahms, Ignacy Jan Paderewski, Léo Delibes, Stephen Foster, Alexander Glazunov, Edward Elgar y Cécile Chaminade. ⁸ Junto a ellos aparecen los únicos

_

⁷ También figura Adolf Minot, del cual no puede encontrar datos.

⁸ Además figuran Adolf Jensen, Alexandre Gretchaninoff, Alice Hawthorne, Anatole Liadow, Armas Järnefelt, Arthur S. Sullivan, Arthur Tomlinson, B. Wrangeli, Ben Jonson, Carl Bohm, Dan Emmet, Eduard Poldini, Edward Falck, Eugene Wyatt, Franz Drdia, Franz Gruber, Frederick A. Williams, Gatty Sellars, George F. Root, H. Arends, H. Frommel, H. Herrmann, H. R. Bishop, H. Reinhold, H. Stiehl, Harry Rowe Shelley, Hugo Riesenfeld, Istvan Kotlar, Joachim Raff, Johann N. Král, John Reading, John Stafford Smith, Josef Gungi, Julia Ward Howe, L. Birkedal-Barfod, L. Bourgeois, L. Ganne, Ludvig Schytte, Marian Sokotowski, Maurice Baron, Maurice Depret, Moritz Moszkowski, Ole Olsen, R. Eilenberg, Ralph C. Jackson, Reginald de Koven, Richard Eilenberg, Robert Hood Bowers, Stephen Adams, Stephen Heller, T. T. Noble, Th. G. Shepard, E. Mlynarski, M. Moszkowski, A. Arensky, A. Iljinsky, A. Jensen, A. Schmoll, A. Söderman, A. Thomas, J. A. Butterfield, J. Ascher, J. E. Andino, J. Jiránek, J. L. Molloy, J. P. Knight, J. Schrammet, J. Valverde.

latinoamericanos presentes en el manual de Rapée: el cubano Ignacio Cervantes (1847-1905) y el brasileño Ernesto Nazareth (1863-1934) ambos también pianistas y herederos de la influencia de Chopin.

La mayoría de los compositores de este manual son franceses, le siguen los alemanes y luego los checos y norteamericanos. Este universo es muy representativo del mundo musical de Nueva York en las primera décadas del siglo XX. Entre 1892 y 1895 el checo Antonin Dvorak había sido director del Conservatorio de Nueva York, alcanzando gran fama, además fue el profesor de Zamecnik, quien influyó en Rapée, por lo que parece normal observar una secuela de compositores checos en *Motion Pictures Moods*. Por otro lado, el vínculo de los compositores franceses con la ópera, la opereta y la música de baile y el hecho de provenir de la cuna del cine, puede explicar su alta presencia en este manual. Finalmente, aparecen cuatro compositoras mujeres en esta lista, tres norteamericanas y una francesa, presencia poco habitual en una actividad dominada por hombres. Quizás el hecho de tratarse de música de acompañamiento para el cine —considerada de menor importancia—justifica su inclusión ante los ojos del canon masculino imperante.

Las tonalidades

Si bien una misma pieza musical puede ser interpretada en diferentes tonalidades, sin que cambie aparentemente su sentido, existe una relación básica entre su tonalidad y los instrumentos para las que fue creada. La guitarra, el violín o los instrumentos de viento se desempeñan mejor en determinadas tonalidades, ya sea por que resuenan mejor o porque las digitaciones resultan más sencillas u orgánicas al instrumento. De este modo, impregnan de su carácter dichas tonalidades. Junto a eso, obras de gran influencia en la historia de la música, han ido *cargando* sus tonalidades de caracteres específicos, como heroico, pastoral o religioso, por ejemplo. Esto también alcanza a la división modal mayor/menor, con asociaciones de género y estados de ánimo.

A continuación, contrasto la asociación de tonalidades con caracteres y estados de ánimo del manual de Rapée con las convenciones desarrolladas desde mediados del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX, respaldadas por las propias obras y la literatura al respecto, que recoge además el discurso de teóricos y compositores, en especial, el incluido por Rita Steblin en su *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Rochester, 1996).

Un 79% de las 282 piezas revisadas del manual de Rapée –221– están en modo mayor, y un 21% están en modo menor –61–. Las tonalidades que tienen más ejemplos son

Fa mayor, con 39, Do mayor, con 35, Sol mayor, con 34, y Si bemol mayor, con 31. Luego siguen Re mayor, con 24 ejemplos, Mi bemol mayor, con 21, y La mayor, con 18. De este modo, las tonalidades con menos alteraciones son las mayoritarias, lo que facilita el acceso al repertorio antologado. Fa mayor, Si bemol mayor y Mi bemol mayor son tonalidades cómodas para los instrumentos de viento y de banda, que están construidos en esas tonalidades. De este modo, muchos himnos, marchas y aires nacionales están escritos tonalidades con bemoles, lo que se refleja claramente en las piezas del manual de Rapée.

En efecto, catorce ejemplos en Fa mayor y casi todos los de Si bemol mayor y los de Mi bemol mayor corresponden a himnos nacionales y canciones patrióticas, más algunos ejemplos de toque de corneta y cacería y fanfarrias para actos académicos. Además, desde fínes del siglo XVIII Mi bemol está asociado al heroismo, asociación ratificada por la 3ª Sinfonía y el 5º Concierto para piano, *Emperador* de Beethoven 9. Estos ejemplos también son compartidos por Do mayor, tonalidad vinculada a los instrumentos de banda en el siglo XVIII, antes que se desarrollara el sistema de válvulas. Si bien también hay muchos de ellos escritos en Sol Mayor, llamada "la tonalidad de la gente", por ser usada recurrentemente tanto en música clásica como popular 10, se pierde la especificidad que parecen tener las tonalidades con bemoles e incluso Do mayor para la música vinculada a los instrumentos de viento. Es así como en el manual de Rapée también aparecen ejemplos en Sol mayor para navidad, religioso, quietud y pureza, niños y amor, situaciones y emociones de la gente común.

Durante el barroco, Re mayor era considerada *la tonalidad de la gloria* ¹¹, con muchos conciertos para trompeta –el instrumento real por excelencia– escritos en esa tonalidad, y ejemplos como "The Trumpet Shall Sound" y "Aleluya" del *Mesías* de Hendel, en Re mayor. Esta tendencia continuó en el siglo XIX, y algunos finales triunfales de sinfonías, como los de la 9ª de Beethoven y *El Titán* de Mahler, están escritos en esta tonalidad ¹². En el manual de Rapée, Re mayor está presente en escenas de amor, fiestas, orgías, festivales, marchas, ceremonias académicas, carreras e himnos nacionales. De este modo, la *tonalidad de la gloria*, es usada por Rapée en situaciones brillantes y alegres.

⁹ Ver Steblin, 1996: 111.

¹⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/G major [8/2011]

¹¹ "The key of triumph, of Hallelujahs, of war-cries, of victory-rejoicing." (Steblin, 1996: 124)

¹² http://en.wikipedia.org/wiki/D major [8/2011]

Tanto Re mayor como La mayor son tonalidades apropiadas para el violín debido a su afinación y resonancia, además a fines del siglo XVIII La mayor era considerada una tonalidad apropiada para "las declaraciones de amor inocente, la esperanza de ver a la persona amada una vez más al despedirse, la alegría juvenil y la confianza en Dios" (Steblin, 1996: 64). En el manual de Rapée, La Mayor se encuentra principalmente asociada a escenas de fiesta y felicidad, a varias danzas de época, y a situaciones pastorales, de quietud y pureza.

Como mandan las convenciones imperantes en la época, trece de los catorce ejemplos de tristeza están en modo menor. Además, once de los diecinueve ejemplos de música no occidental están en modo menor, que es más cercano a las escalas orientales, amerindias o gitanas. Luego siguen situaciones críticas, como los incendios, con cuatro de cinco ejemplos en menor y el misterio, con sus cuatro ejemplos en menor. A ellos se agregan tres de los cinco ejemplos de grotesco en modo menor; los tres ejemplos de funeral y los tres de batalla; dos de los tres de pasión y de impaciencia; y los únicos ejemplos de terror y de siniestro.

No cabe duda que la tristeza es en modo menor y además en cuatro cuartos, como están escritos la gran mayoría de sus catorce ejemplos del manual de Rapée. Inlcuso, en el único ejemplo de tristeza en modo mayor proporcionado por Rapée: *Romance* Op 44 Nº1 de Anton Rubinstein, en Mi bemol mayor, el compositor minoriza el Mi bemol permanentemente, con el uso del segundo grado disminuido –que corresponde al modo menor– y del propio acorde de tónica en menor, mediante el uso recurrente de la apoyatura Fa sostenido (= Sol bemol) / Sol.

Catorce de las piezas del manual de Rapée están en Mi menor, doce en Do menor, once en Sol menor y ocho en La menor. Mi menor, tonalidad característica de la guitarra, por su afinación y resonancia, es también habitual en la música de Mendelssohn, que es quien entrega más ejemplos en este tono para esta antología. Do menor, la tonalidad de la Quinta Sinfonía de Beethoven y de su Sonata *Patética* –incluida por Rapée como ejemplo de batalla– y del Estudio Op. 10 Nº 2 *Revolucionario* de Chopin, derrama su hálito de lucha heroica en la mayor parte de los ejemplos en esta tonalidad presentes en la antología, usados principalmente para batallas, incendios, funerales, grotesco, siniestro y tristeza.

Sol menor es la tonalidad considerada por Mozart como la más adecuada para expresar tristeza y tragedia ¹³, como ocurre en el Adagio de Albinioni, la Sonata 1 para violín de Bach –especialmente el segundo movimiento– y el *Requiem* de Verdi. Sol menor es usada por Rapée principalmente para acompañar escenas de tristeza y tragedia, tal como lo sugería Mozart, apareciendo en piezas para batallas, incendios, misterio, terror y tristeza.

Tres de los cinco ejemplos ofrecidos para *misterioso* están en Re menor, uno de ellos, el "Agitato Misterioso" (1918) de Otto Langey indica en la partitura que se también se puede usar para situaciones de miedo, ansiedad, suspenso u ominosas. Con la obertura de *Don Giovanni* y el *Requiem* de Mozart escritos en Re menor, algo de su misterio puede haber sido derramado a dicha tonalidad ¹⁴. Del mismo modo, tres de los cinco ejemplos en Si menor corresponden a tristeza. Esta es la tonalidad del "sufrimiento pasivo" en el Barroco, con el gran ejemplo de la Misa en Si menor de Bach ¹⁵. Además, el teórico Christian Friedrich D. Schubart (1739–1791), señalaba que se trata de una tonalidad que expresa "una tranquila aceptación del destino con un muy leve reclamo", algo que puede estar en sintonía con el uso que le da Bach al Si menor en la *Pasión según San Juan* ¹⁶.

Dos de los cuatro ejemplos ofrecidos por el manual de Rapée en Do sostenido menor también corresponden a tristeza. Uno de ellos es el primer movimiento de la Sonata *quasi una Fantasia* o "Claro de Luna", de Beethoven, obra que habría contribuido a hacer más común esta tonalidad en la música para piano, poco habitual en el siglo XVIII ¹⁷. Finalmente, en los ocho ejemplos de La menor no se observan estrados de ánimo o situaciones recurrentes que permitan definir una tendencia.

Las obras

Si bien el manual de Rapée se caracteriza por entregar una gran variedad de obras tanto clásica como populares y tanto del pasado como contemporáneas, hay algunas que aparecen de forma recurrente. Se trata de obras con varias partes o movimientos y de colecciones de piezas sueltas. La obra más utilizada es la *Suite de l'Arlesienne*, de Georges Bizet, usada para situaciones pastorales, y de quietud y pureza, pero también para orgías y

¹³ En la introducción de Hellmut Federhofer a la edición Urtext Bärenreiter del Cuarteto con piano de Mozart en Sol Menor.

¹⁴ Sin embargo la 9^a Sinfonía de Beethoven también está en Re menor y no tiene que ver con *misterio*.

¹⁵ www.its.caltech.edu/~tan/bachbminor/balanc.html [8/2011]

¹⁶ Michael C. Tusa, "Beethoven's "C-Minor Mood": Some Thoughts on the Structural Implications of Key Choice" in *Beethoven Forum 2*, Christoph Reynolds, ed. Lincoln: University of Nebraska Press (1993): 2 – 3, n. 5 en http://en.wikipedia.org/wiki/B minor

¹⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/C-sharp minor [8/2011]

escenas orientales. Similar uso tiene la colección *Canciones sin palabras* de Mendelssohn, utilizada para impaciencia y pasión, y también para quietud y pureza y situaciones de conversación.

Algunos movimientos de cuatro sonatas de Beethoven son usados por Rapée en su manual (Op. 10 N° 2; Op. 13, *Patética*; Op 27 N° 2 y *Sonata quasi una Fantasia*), principalmente para batallas y situaciones de tisteza. Los preludios de Chopin también son usados para situaciones de tristeza, mientras que los *Momentos musicales* de Schubert se usan para situaciones neutrales. Finalmente, de la *Suite de Peer Gynt* de Edvard Grieg, Rapée extrae música para escenas de terror; de la ópera *Carmen* de Bizet saca música para bomberos y en *Los Cuentos de Hoffmann* de Jacques Offenbach encuentra una barcarola que le sirve para representar a Italia.

Si bien con ejemplos como estos, parece demasiado arbitraria la asociación entre estados de ánimo y situaciones presentadas en el cine mudo y la música qué las acompaña, podemos aceptar que las relaciones pueden ser de tres tipos: estructurales, causales y convencionales. Las dos primeras constituyen lo que en la semiótica de Pierce se denomina signo y la tercera lo que llama símbolo. Las relaciones estructurales son las icónicas, que surgen cuando el signo posee parecido físico a su objeto o interpretante. Las relaciones causales son las indéxicas, que aparecen cuando el signo está vinculado por proximidad espacio-temporal o causalidad a su objeto o interpretante. El dibujo del fuego es icónico con el fuego y el humo es indéxico de fuego, mientras que la palabra *fuego* es símbolo de fuego ¹⁸.

Cuando sabemos que hay fuego porque alguien grita *¡fuego!*, estamos *denotando* un significado lexical a través de un signo arbitrario como es la palabra *fuego*. Cuando sabemos que hay fuego porque vemos u olemos humo, estamos, *connotando* significado no-lexical, ya que el humo indica que hay fuego. Este es el caso más cercano a la relación entre música e imagen en movimiento. Como señala Philip Tagg, las relaciones indéxicas son particularmente importantes en la semiótica de la música. De hecho, todos los signos musicales pueden ser vistos como indéxicos en el sentido peirceano (1999: 4).

Sin embargo, no podemos desconocer las relaciones icónicas que puede poseer la música cuando posee rasgos similares o isomorfos con su objeto o interpretante. En este caso, estamos frente un isomorfismo de naturaleza estructural mas que literal, como señala

¹⁸ The representation of rising and falling pitch, of legato slurs and staccato dots in musical notation can also be qualified as iconic (Tagg, 1999: 4).

Peter Kivy, pues la música puede semejarse estructuralmente "con los elementos apropiados situados en relaciones apropiadas". Terceras paralelas pueden representar un desplazamiento paralelo de dos caminantes, por ejemplo (Kivy, 1983: 76-77).

En los dos ejemplos entregados por Rapée para la situación de Mar y tormenta, ambos de Edvard Gtieg, no encontramos elementos modales ni métricos comunes, pues uno está en Fa sotenido mayor y en 6/8 y el otro en Si menor y en 4/4. Sin embargo, en ambos casos encontramos la relación isomórfica entre el balanceo constante de las figuras de la mano izquierda con el de las olas del mar. En el caso de *Stormy evening on the coast* de su 2ª Suite de Peer Gynt (1892) 19, se trata de un constante balanceo de semicorcheas en 6/8 que es reforzado por un balanceo en corcheas en piano de la mano izquierda en el registro central.

La monotonía del balanceo constante, reforzada al mantener el acorde de Fa sostenido menor (I) por los ocho primeros compases y su similar de Re menor (VI) por los ocho siguientes, genera una tensa calma, pues, a diferencia de una barcarola, no aparece una melodía gentil y sinuosa ni cambios armónicos que provoquen interés. La monotonía es interrumpida con un forte súbito y un repentino ataque en la zona aguda de corcheas entrecortadas, *stacatto* y acentuadas, icónicas o isomórficas de gritos de alarma.

Con ejemplos como este, no cabe duda que el acompañamiento musical completaba el sentido de lo que se proyectaba en la pantalla, otorgándole continuidad a una sucesión de imágenes que podían resultarle incoherentes a un público que no estaba acostumbrado al nuevo lenguaje del montaje cinematográfico. La música preparaba y reafirmaba el estado de ánimo de cada escena, contribuía a la transición entre estados de ánimo diversos y aportaba una dimensión sonora de significado con relaciones icónicas, indexales y simbólicas, como la de los temas conductores de la tradición melodramática del siglo XIX.

Muchos de los temas y recursos contenidos en fuentes como las de Repée, se transformaron en clichés mantenidos en el tiempo, como los acordes de séptima disminuida tremolados en el registro grave del piano que anuncian la llegada del malo, o la marcha nupcial de *Lohengrin* de Richard Wagner para las escenas de boda. Estaba naciendo así, un lenguaje musical para el cine, donde se consolidarán convenciones que tendrán larga duración en el medio cinematográfico mundial y que conquistarán a destacados músicos de la tradición clásica. Durante largo tiempo, ellos escribirán música para filmes, aceptando

-

¹⁹ También llamada *Peer Gynt`s Homecoming*.

los formalismos y convenciones del Séptimo Arte y llevándolos también a la música de concierto.

La musicalización de los cortos restaurados por la Cineteca Nacional de Chile antes referida, nos permitió aplicar el manual de Rapée a casos específicos, probando, además, la validez *universal*, del sistema de asociaciones icónicas e indexales propuestas por *Motion Pictures Moods*. No sabemos si este manual fue usado en Chile, pero sus contenidos sirven perfectamente para musicalizar las películas realizadas localmente en los años dorados del cine mudo, además el repertorio clásicos incluido era conocido en el país y el lenguaje de las obras contemporáneas seleccionadas por Rapée no le resultaba del todo ajeno al público chileno de la época.

La recuperación y estudio del acervo cinematográfico antiguo no estaría completa sin la recuperación y estudio de sus prácticas musicales asociadas. Tanto la imagen como sus sonidos asociados, forman parte de la reconstrucción de la memoria de un pueblo y la música tiene la virtud de aportar con esa dimensión invisible y profunda que llena de vida y significado a las mudas imágenes en movimiento.

Bibliografía

ANDERSON, Gillian B. 1987. "The Presentation of Silent Films, or, Music as Anaesthesia", *The Journal of Musicology*, 5/2: 257-295.

CARRIÈRE, Jean Claude. 1997. La película que no se ve. Barcelona: Paidós.

COOKE, Mervin. 2002. "Music for silent films" en *The New Grove Dictionary of Music Online*, Laura Macy ed. www.grovemusic.com [consulta 21/11/2002].

GONZÁLEZ, Juan Pablo y Claudio Rolle. 2005. *Historia social de la música popular en Chile. 1890–1950*. Santiago/La Habana: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.

KIVY, Peter. 1983. Sound and Semblance. Reflections on Musical Representation. Princeton: Princeton University Press.

MARKS, Martin. 1979. "Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research", *Notes*, Second Series, 36/2: 282-325.

MILLER, Patrick. 1982-1983. "Music and the Silent Film", *Perspectives of New Music*, 21: 582-584.

MOUESCA, Jacqueline y Carlos Orellana. 1998. *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago: LOM.

Oxford Music Online. www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.puc.cl/subscriber/ [8/2011] RAPÉE, Erno, ed. 1924. Motion Picture Modos For Pianists and Organists. A Rapid-Reference Collection of Selected Pieces Adapted to Fifty-Two Moods and Situations. Nueva York: G. Schirmer.

RAPÉE, Erno, ed. 1925. *The Encyclopedia of Music for Pictures*. Nueva York: Belwin, Inc.

RINKE, Stefan. 2002. Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931. Santiago: DIBAM.

STEBLIN, Rita. 1996. A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries Rochester: University of Rochester Press.

TAGG, Philip. 1999. *Introductory notes to the Semiotics of Music*. Version 3: Liverpool/Brisbane. www.tagg.org [8/2011]

The Mont Alto Motion Picture Orchestra. www.mont-alto.com/index.html [8/2011]

VILLARROEL, Mónica, ed. 2011. *Imágenes del Centenario*. Santiago: Cineteca Nacional y Consejo Nacional de la Cultura y de la Artes. DVD.

WIERZBICKI, James. 2009. Film music: a history. Nueva York: Routledge.

Wikipedia. http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia [8/2011]

Leopoldo de Macedo Barbosa¹

RESUMO

O blues como outros gêneros musicais que buscaram seu espaço no concorrido ambiente musical fortalezense, se insere a partir de músicos apreciadores que no período almejavam uma oportunidade de executar, através de seus grupos musicais, um estilo pouco divulgado. Nesse contexto surgem estratégias dos referidos músicos na tentativa de uma consolidação desse gênero, como também, elementos que norteiam uma compreensão desse contexto: formação desses respectivos grupos, shows, espaços de convivência e registro fonográfico. Analisar a cena blues em Fortaleza entre 1988 e 1998 e os modos de atuação desses artistas são os objetivos principais da pesquisa. O estudo delimita o ano de 1988, pois a transição da década de 80 para 90 representa o momento de formação de representativas bandas próprias do gênero musical no período, até o ano de 1998, data da divulgação e lançamento do álbum Blues Ceará. Este recorte tem por justificativa, o fato da capacidade destes sujeitos-históricos se adaptarem nesta confluência de sons, possibilidades e estratégias, como também, o estudo procura acrescentar em relação às poucas pesquisas sobre este gênero, buscando os objetivos, através da opção metodológica da História Oral, ou seja, de entrevistas com esses respectivos músicos, além do colhimento de material documental existente. Como referência teórica, os estudos de Maffesoli sobre socialidade e Damasceno sobre experiências musicais. Esta pesquisa, inicialmente, já aponta algumas afirmações: o Peixe frito blues clube sendo um importante espaço de convivência para os amantes do gênero no período e a música, especificamente, o blues como elemento comum desses artistas.

Palavras - chave: Blues, Fortaleza, memória.

ABSTRACT

The blues and other genres that have sought its place in the competitive musical environment of Fortaleza, came from musicians who appreciated it and tried, at the time, to get an opportunity to play, through its musical groups, a little-known style. In this context, strategies of musicians arise in an attempt to consolidate it, but also, there is the arise of elements that guide an understanding of this context: the formation of these respective groups, concerts, living spaces and phonograph record. To analyze the blues scene in Fortaleza between 1988 and 1998 and the ways of action of these artists are the main objectives of the research. The study defines the year of 1988, because the transition of the 80's to the 90's represents the moment when the representative bands of the genre were formed, until the year of 1998, when the album 'Ceará Blues' was published and released. It is justified by the fact that these historical-subjects have the capacity to adapt this confluence of sounds, possibilities and strategies and the very few research on this genre, seeking it through the option of a oral history methodology, interviewing these respective musicians, in addition to the existing documentary material. As a theoretical reference, studies of Maffesoli about sociality and Damascus on musical experiences were used. This research, initially, already points some claims: Peixe Frito blues club as an important living space for lovers of the genre at the time and music, specifically, the blues as a common element of these artists.

Keywords: Blues, Fortaleza, memory.

¹ Graduando pela Universidade Estadual do Ceará.

O *blues* como outros gêneros musicais que buscaram seu espaço no concorrido ambiente musical fortalezense, se insere a partir de músicos apreciadores que no período almejavam uma oportunidade de executar, através de seus grupos musicais, um estilo pouco divulgado. A partir dessa menção significa entender também que determinados gêneros musicais aportaram na cidade, através da chegada de materiais fonográficos (catálogos de gravadoras, seções especializadas em periódicos, vinis e etc.) para, gradualmente, se inserir ou, simbolicamente, *fincar sua bandeira* em Fortaleza: "palco de inúmeras manifestações artísticas que têm na música o seu alicerce" (BENEVIDES, 2008, p. 175).

Logo, a pesquisa tem como proposta analisar a *cena blues* entre 1988 e 1998 mais os modos de atuação dos personagens que compõe esse período de maior efervescência artística para o referido gênero. Já o texto, estruturado em dois eixos, abordará os primeiros apontamentos da pesquisa: o primeiro explanará o *contexto do blues* em sua história a nível mundial e nacional. O segundo eixo abordará o recorte específico do estudo, iniciado por um *contexto musical fortalezense* a partir da década 60.

O *blues* em termos de nascimento remete ao evento que é, praticamente, uma unanimidade entre os estudiosos dos mais variados gêneros musicais formados, a partir da miscelânea entre a cultura africana e a européia: a chegada dos africanos nas Américas. A tradição espanhola, francesa e a anglo-saxã, por exemplo, desenvolveu, particularmente, novas manifestações culturais como Hobsbawm menciona: "cada uma delas produziu um tipo de fusão musical afro-americana característica: a latino-americana, a caribenha e a francesa (como a da Martinica), e várias formas de música afro-anglo-saxã" (HOBSBAWM, 2009, p. 61).

Esta particularidade é percebida também ao analisarmos a sobrevivência dos negros quanto às suas manifestações culturais, ou seja, cada região que recebeu os escravos caracterizou o modo como estas manifestações permaneceram ou foram sufocadas.

Nas áreas influenciadas pelo protestantismo, suas manifestações permaneceram sufocadas, sofrendo uma miscigenação européia muito maior. Já nas regiões católicas, como a francesa, por exemplo, a sobrevivência cultural é notória (HOBSBAWM, 2009, p. 60). Entre essas manifestações culturais, apontaremos a música africana e, consequentemente, sua miscigenação, sua aglutinação com outros estilos musicais presente no território estadunidense.

A composição musical trazida pelos africanos tem como característica, a complexidade. Destacamos algumas escalas² de músicas não clássicas, certas estruturas pré-estabelecidas utilizadas nas canções, o mais usado é o "canto e resposta", peça importante do blues a ser detalhada, posteriormente, além de destacarmos os instrumentos, basicamente, rítmicos e suas vozes com seus timbres e modos vocais característicos. Analisada a composição musical africana, retomamos a idéia de miscigenação, principalmente, com a cultura francesa e a anglo-saxã. A tradição francesa influenciou em termos rítmicos, especificamente, a melodia e a tradição inglesa forneceu o idioma mais outros componentes melódicos característicos.

Neste campo de influências temos que destacar as canções de trabalho (work-songs), negro-spirituals e as danças das plantações (plantation dance). Gerard Herzhaft em seu livro intitulado *Blues* ressalta que estas três manifestações colaboraram com o nascimento do *blues*. No entanto, Herzhaft afirma:

Quaisquer que tenham sido as formas que essa música tenha tomado solo americano [...] e se bem que essas formas tenham, é claro, desempenhado papel importante na elaboração do blues, não se pode dizer que o blues existia nos tempos da escravidão [...], o blues não nasceu da emancipação em si mesma mas de transformações da música negra sob o efeito das novas condições sócio – econômicas criadas por essa emancipação (HERZHAFT, 1989, p. 21).

Entre outras afirmações colocadas sobre a origem do *blues* também podemos citar a colocação de Wilder Hobson: "essa forma pode ter, originalmente, consistido meramente no canto, apoiado por um ritmo de percussão constante, de estrofes de tamanho variável" (HOBSON, apud. HOBSBAWM, 2009, p. 65). Complementando a citação de Hobson, Hobsbawm afirma: "talvez ele tenha surgido de field-hollers ou de work-songs (canção de trabalho), ou de peças gospel seculares" (HOBSBAWM, 2009, p. 65).

Compreendida suas origens, procuramos, agora, compreender seu significado. Mencionamos o *blues*, até o momento, como um estilo musical. Porém, podemos compreendê—lo, além desta afirmação, entendê-lo, por exemplo, como uma forma do músico absorver, perceber e executar, ou seja, uma forma singular de interpretação musical. Hobsbawn menciona: "o blues tanto é um estado de espírito quanto um sentimento — não necessariamente de tristeza e depressão [...] e uma forma musical ou linguagem não necessariamente o blues de doze compassos" (HOBSBAWM, 2009, p. 126). Já Herzhaft sintetiza o *blues* como uma *música étnica*. O negro-americano sufocado em seus guetos e

² Podemos compreender a escala musical, através do dicionário *Soares Amorim*, como séries de notas dispostas na ordem natural de sons ascendentes ou descendentes.

relegado à segregação utiliza um dos poucos vínculos carregados ainda da identidade africana, a música. Uma música própria e carregada de emoção (HERZHAFT, 1989, p 14).

Em termos técnicos mais específicos, este gênero tem como características iniciais, um padrão poético-musical rígido, contudo há possibilidades de variações dentro desta forma rígida (HERZHAFT, 1989, p. 13-14). Outro aspecto é o estilo de execução *canto e resposta*, uma tradição africana; explicando: a composição de uma estrofe pode ser feita através de um verso que responde o anterior ou o verso seguinte. Além desta relação importante, temos a *disputa* entre voz e instrumento, ou seja, o vocal pode responder também aos instrumentos.

Em termos de expansão e reconhecimento, a partir de Herzhaft, podemos considerar que a vitória dos negros pelos direitos civis e a intensa disputa em busca da igualdade racial influenciaram a música e, conseqüentemente, o *blues*. Antes de entender esse reconhecimento, devemos entender o contexto do estilo musical, após seu surgimento, durante o início do século 20. Em resumo, o gênero, depois de sua aparição, sofreu rejeição da população branca: "o blues mais étnico pareceu durante muito tempo incompreensível para os brancos do Norte" (HERZHAFT, 1989, p. 95), cabendo aos substratos mais elaborados do respectivo gênero, a ascensão. O panorama no início da década de 60 mudou para o *blues*, quando eclodiram intensos movimentos vinculados a não segregação e resistências dos negros quanto às intensas violações de direitos humanos, principalmente, nas regiões sulistas dos Estados Unidos; diversas leis, incluindo a discriminação racial como crime, foram aprovadas. O reconhecimento negro tornou-se visível, apesar da pobreza e da desigualdade ainda pertinentes.

Em relação às manifestações culturais é interessante ressaltarmos que este panorama de liberdade revelou que a cultura, por exemplo, sulista sempre considerada autenticamente branca mostrava muito mais mestiça como imaginava. "[...] a contribuição negra foi determinante para o que convém chamar de uma cultura sulista, que desejada no início como indissoluvelmente branca, revelou-se profundamente mista [...]" (HERZHAFT, 1989, p. 97). Esta abertura na parte musical, por exemplo, revelou que o *blues* influenciou, quantitativamente, a *country music* considerada então, exclusivamente *branca*. Não podemos esquecer, inclusive, a grande contribuição do *blues* mais a *country music* para o *rock in 'roll*.

Acrescentamos ao expansionismo do *blues*, além de sua contribuição, sua própria repercussão. Já mencionado que o panorama mudou pós-década de 60 e que transformações

sociais o favoreceram, remetemos a determinados fatores musicais. Um ponto importante foi o estilo chamado *skiffle*, originado na Grã-Bretanha, que representava uma ramificação musicista do movimento *jazz revival* e se voltava para o *blues*. Na virada da década de 50-60 o estilo virou moda entre os jovens britânicos:

Em poucos meses o país estava coberto por uma rede de grupos de skiffle, formados por guitarra e instrumentos rítmicos improvisados a partir de tábuas de lavar, dedais, blues de chá e coisas do gênero, acompanhados jovens que gritavam canções a respeito de prostitutas do Tennessee, presos do Mississipi e jogadores do Alabama, no que poderia ter sido um sotaque híbrido, se fosse reconhecido pelo ouvinte (HOBSBAWM, 2009, p. 321).

O *skiffle* contribuiu para uma forte audição e formação *bluseira* dos músicos britânicos iniciantes na década de 60: assim, além de próprias bandas do gênero, variadas bandas de *rock in'roll* com forte influência *blues* surgiram como *Fleetwood Mac*, *The Yardbirds* (lançando em 1965 com o gaitista estadunidense *Sonny Boy Williamson*, o álbum ao vivo *The Yardbirds & Sonny Boy Williamson*) e *The Animals* (Herzhaft, 1989, p 101). Devemos acrescentar, também, como contribuição do *rock in'roll* para a relevância do *blues* pósdécada de 60, o trajeto natural do gênero em trazer junto, seus elementos fundadores. Outro ponto interessante é modo que os jovens no período se utilizavam da música estadunidense negra como instrumento de *rebeldia* em relação aos adultos:

Os jovens brancos brincavam de negros. Eles se contorciam no palco como negros, as letras de blues que tomavam emprestado e aceleravam eram poucos expurgadas e, como os cantores negros, convidavam seu auditório a usar o "rock" e o "roll" durante e depois dos concertos (HERZHAFT, 1989, p. 98).

Já no seu país de origem, o *blues* teve seu reconhecimento, através do *blues revival* e de grupos ingleses mais estadunidenses. O primeiro ponto, movimento iniciado nas décadas de 30 e 40, em valorização a cultura *rústica* e *popular* dos Estados Unidos. O segundo são grupos que mostraram as nuanças deste modo musical: "Paul Butterfield [...] gravou um álbum de blues supereletrificado, Born in Chicago [...] foi o primeiro álbum de toda a história do blues a atingir um milhão de cópias" (HERZHAFT, 1989, p. 101).

No Brasil o *blues*, inicialmente, remete também aos seus substratos musicais mais reconhecidos fonograficamente. Roberto Muggiati (1995) em sua publicação *Blues: da lama à fama* cita que a *carona* do blues foi no repertório do *jazz*. Este por sua vez, se insere de forma mais incisiva no país com o primeiro filme falado *O Cantor de Jazz* com participação do ator *Al Jolson* em 1927. O rádio e os materiais fonográficos também contribuíram para a fomentação do gênero, assim variadas *Jazz-band* surgiram como a *Jazz Manon* em São Paulo,

1921; a *Carlito Jazz* no Rio de Janeiro, 1926 e a *Jazz Band Acadêmica* em Pernambuco, 1931. Nas décadas 30/40 apareceram as *Big-bands* baseadas nas grandes orquestras de *Jazz Swing* e no ano de 1956 acontecia o 1º Festival Brasileiro de jazz no Teatro de cultura artística de São Paulo.

Se o *blues* obteve contribuição com a ampla divulgação do jazz, devemos também citar outro substrato musical relevante: o *rock in'roll*, conforme mencionado anteriormente. Muggiati, inclusive, acrescenta a contribuição de movimentos musicais divergentes como o *New Wave* e o *Punk*. Assim, essa efervescência musical *carregada, remontando às duas primeiras décadas do rock in'roll* percorreu um *caminho* por outras partes do globo: com aquela sonoridade reconhecida e recém-chegada começaram a aparecer as primeiras bandas exclusivas de *blues* no Brasil. Nas palavras de Muggiati:

Só em meados dos anos 70 começaram a brotar por aqui as primeiras bandas exclusivamente de blues, em sua maioria formadas por jovens brancos de classe média saturados do rock e que não conseguiam encontrar na MPB uma identificação para seus anseios e seu estilo de vida. (MUGGIATI, 1995, p. 191).

O autor conta ainda que

"Os festivais de jazz de São Paulo (1978 e 1980), Rio-Monterey (1980) e Free Jazz (Rio & SP, a partir de 1985), trouxeram ao Brasil importantes figuras do blues, como John Lee Hooker, Champion Jack Dupree, B.B. King, Albert King, Albert Collins, Joe Williams, Clarence "Gatemouth" Brown, Bo Diddley". (MUGGIATI, 1995, p. 191).

Em Fortaleza para entendermos o *blues*, primeiramente, vamos analisar o contexto musical local também buscando os dois estilos musicais representativos para o gênero: o *rock in'roll* e o *jazz*; especialmente, a partir da década de 60 com a inserção do *rock in'roll* na cidade.

O *jazz* relevante, por exemplo, na década de 60 se destacou por sua relevância fonográfica, podendo assim dizer um dos *carros-chefe* da *invasão cultural* estadunidense póssegunda guerra mundial. Denominação esta, muito mais pelo ideal progressista dos Estados Unidos do que pelo próprio estilo em si como Hobsbawm menciona:

Na verdade, o jazz, fez seu caminho às suas próprias custas. E só depois de tê-lo feito foi reconhecido pelo governo americano como um agente de propaganda do american way of life, durante a Guerra, usando-o para penetrar a barreira leste-oeste, inundando o ar com ondas de rádio de jazz e enviando músicos de projeção ao exterior como "embaixadores culturais (HOBSBAWN, 2009, p. 99).

Na cidade, representado, por exemplo, pela vinda de artistas estrangeiros do gênero. Uma das apresentações realizada em 1961 contou com o trio jazzístico *Charlie Byrd trio*; tendo a concha acústica da então Universidade do Ceará (atual Universidade Federal do Ceará), como local do show em parceria com o Instituto Brasil – Estados Unidos (IBEU-CE).

Também na década de 60, buscamos o *rock in 'roll*: gênero que se propagou pelo mundo de forma, praticamente, simultânea. Conhecidas bandas de bailes entre eles, *Os Faraós* que embalavam as noites fortalezenses tocando *covers* de grupos internacionais destacados, como a banda inglesa *The Beatles* e alguns jovens músicos formavam seus pequenos conjuntos embalados pela *onda iê-iê-iê* (VIEIRA, 1994, p. 57).

Na década de 70, especificamente em 1975, um grupo se destacou por sua qualidade de experimentação musical: a banda *O Peso* do cearense Luiz Carlos Porto. "O grupo se formou aqui, mas quando Luis Carlos Porto foi para o Rio de Janeiro tentar o sucesso, ele levou apenas o nome da banda e lá formou o grupo com o guitarrista Gabriel" (VIEIRA, 1994, p 58). Seu álbum *Em busca do tempo perdido*, lançado no respectivo ano, apresentou um estilo *rock in'roll*, mas com fortes elementos do *blues*. A faixa denominada *Blues* demonstra bem essa incursão, não apenas ao título; pois percebermos, através dos instrumentais mais vocais característicos, uma incrível execução de Luis Carlos Porto e dos demais integrantes do grupo. Alguns músicos da cidade, atualmente, ressaltam o grande trabalho de Luís Carlos Porto, incluindo no repertório, a canção³.

Já a década de 90, recorte temporal escolhido pelo estudo, tem sua apresentação inicial com base nos apontamentos encontrados na pesquisa, até então. Como *insights* para prosseguir a discussão, buscamos dois aspectos interessantes a serem abordados: o primeiro remete a uma citação de Muggiati: "O blues está vivo no Brasil – mais vivo do que nunca – e mora no Grande Rio e na Grande São Paulo" (MUGGIATI, 1995, p. 193). No caso, o autor se refere à década de 90. Percebermos, assim, a presença e certa exclusividade às duas grandes cidades-eixo do país ao analisarmos a presença do gênero no Brasil. E o *blues fortalezense*? Não percebemos o significado da *cena blues fortalezense* no período? O segundo é a incursão do conceito de cena musical para melhor suporte às nossas análises. Logo, nos apropriamos do primeiro conceito apropriado pelo estudo: o conceito de *neotribalismo* do sociólogo francês Michel Maffesoli.

³ Presenciamos a execução da música no antigo "Santuário Bar" em 01/05/2010 pelo duo acústico Roberto Lessa e Leonardo Vasconcelos, ambos do grupo Blues Label.

Neotribalismo é o termo que o estudioso utiliza para defender a afirmação de uma crise do *individualismo* e a idéia de uma substituição de um *social* por uma *socialidade*, termo este formado por uma massa composta de *tribos* onde cada pessoa possui seu papel. *Tribos* estas, representadas por grupos fluídos, tomando como *corpo* a *afinidade* e se apropriando de forma dinâmica de diferentes espaços citadinos. Assim, o autor pretende, através de seu conceito, "insistir no aspecto "coesivo" da partilha sentimental de valores, de lugares ou de ideais que estão, ao mesmo tempo, absolutamente circunscritos (localismo e que são encontrados, sob diversas modulações, em numerosas experiências sociais" (MAFFESOLI 1988, p. 28).

Portanto, ao adequarmos o conceito de *neotribalismo* a idéia de *cena musical*, percebemos a *tribo blues* ou, efetivamente, a *cena musical blues* em que seus sujeitos sociais se relacionam a partir desse *teor coesivo*. Um desses aspectos relacionado à coesão significa também um dos primeiros apontamentos da pesquisa: a música, especificamente, o *blues* como elemento comum desta *cena*. No caso, buscamos então, essa convergência, especificamente, na década de 90 pela formação de grupos musicais responsáveis pelo gênero e o interessante trabalho fonográfico *Blues Ceará*. Para aprofundar essa relação sujeito/música, primeiramente, nós apreendemos o conceito de memória; pois entre as fontes iniciais coletadas, torna-se imprescindível os depoimentos dos participantes. Jucá observa que

A memória é considerada, de acordo com a dimensão social que representa, uma realidade onde se mesclam o individual e o coletivo, possibilitando uma compreensão diferenciada daquela transmitida pela documentação tradicional. Além do mais, ela permite revelar aspectos ou espaços sociais outrora esquecidos ou relegados, fazendo brotar a lembrança dos que se consideravam excluídos do processo histórico (JUCÁ, 2003, p. 16).

Para realização e operacionalização desses depoimentos em fonte documental, destacaremos a opção metodológica da História Oral. Portelli menciona:

A História oral tende a representar a realidade não tanto como um tabuleiro em que todos os quadrados são iguais, mas como um mosaico ou colcha de retalhos, em que os pedaços são diferentes, porém, formam um todo coerente depois de reunidos — a menos que as diferenças sejam tão irreconciliáveis que talvez cheguem a rasgar todo o tecido (PORTELLI, 1997, p. 16-17).

Então, remetemos à entrevista de Vinícius Aurélio Teixeira, músico e artista plástico mais conhecido como *Kazane*⁴. Ao analisar seu primeiro contato com a música, o artista remonta aos relatos da infância e adolescência, respectivamente:

⁴ Kazane integrou o antigo grupo *Subblues* (hoje Kazane blues), formado no início da década de 90 e uma das 4 bandas que participaram do álbum *Blues Ceará*. A entrevista foi realizada por Leopoldo de Macedo Barbosa em sua residência nos dias 12/10/2010 e 01/11/2010.

[...] Então eu ouvia música [...] aquela música brasileira mesmo a música de ouro a pô o choro. Meu tio lá na Paraíba ele tinha uma discoteca de cera [...] com os LPs né? De 75 rotações, depois já tinha o LP mesmo e aquelas radiolas grandes assim que o disco ia caindo e tal [...] aquilo dali eu ficava ouvindo [...]

No caso de *Kazane*, o contato inicial com esta arte ocorreu através das audições de música brasileira em sua cidade natal, Sousa no Estado da Paraíba. Porém, a sua relação se torna mais intrínseca com o testemunho da morte do músico Jimi Hendrix em reportagem televisiva. Nas palavras do artista:

[...] Então eu tava [...] vendo aqueles programas da Globo de final de ano e [...] na virada aparece um negão [...] todo bonitão com uma guitarra todo bem vestido, roupa psicodélica e tal morreu Jimi Hendrix com aquele impacto da imagem aí eu fiquei amando a história da guitarra do blues [...] e comecei a pesquisar mesmo fui atrás disso [...] vou experimentar né? [...].

Esta presença intrínseca da música, ou melhor, uma ampliação do termo nos remete a outro conceito importante a pesquisa, intitulado *experiências musicais*. Para Damasceno

A noção de música se amplia e se constitui uma outra, derivada da primeira – essencialmente constituída por ela, entretanto mais encorpada, mais densa –, que é a de experiência musical, algo que se entende dentro desse complexo quadro de fusão entre experiências de vida, eletividades afetivas, estéticas e práticas sóciomusicais (DAMASCENO 2008, p. 16).

Compreendemos, então, que os sujeitos envolvidos se interligam por variadas afetividades em uma *cena blues fortalezense*, porém a partilha de um sentimento comum, metaforicamente denominado *música*, torna o alicerce desta *neotribo*. Sem esquecermos também que a mesma ganha amplitude não apenas como objeto de curiosidade, aproximação, apropriação e uso; ela se transforma "em sustentação a vidas de atores sócio-históricos" (DAMASCENO, 2008, p. 14).

Elisafan Rodrigues⁵ comenta que o seu maior apreço à música ocorreu através do jazzista Miles Davis. O LP intitulado *A Tribute to Jack Johnson abriu os seus horizontes musicais*. A partir deste momento, o músico se aproximou do baixo elétrico, seu instrumento principal, e passou a pesquisar artistas de *rock in'roll*, *blues* e *jazz*. Nas palavras de Elisafan: "quando eu ouvi esse disco que eu tava falando do Mile Davis... mudou tudo [...] eu criei [...] outro ânimo [...] quando eu ouvi Tributo a Jack Johnson [...] abriu os horizontes pra mim".

9

⁵ Elisafan Rodrigues integrou a Trakajá Blues Experiment formada no final da década de 80 e também participante do álbum *Blues Ceará*; atualmente, o entrevistado trabalha em uma loja de material de construção pertencente a sua família. Entrevista realizada no dia 30 de Abril de 2011.

Além deste apontamento encontrado, remetemos a outro aspecto interessante da *cena blues fortalezense* na década de 90: a presença do ateliê, transformado em espaço cultural, *Peixe Frito Blues Clube*. Localizado no bairro Praia de Iracema, o local tornou-se uma das referências para os interessados do gênero.

Dois dos três responsáveis pela inauguração do local, Marcelo Santiago e Kazane contam que a transformação ocorreu de forma conjunta, através dos artistas que residiam no ateliê e já utilizavam o espaço para ensaios musicais, aproveitando estruturas de alguns bares da Praia de Iracema, como o *Coração Materno*, além de materiais existentes no ateliê. Com os dois, morava também o artista Cícero "Gatto". Assim, os três pensaram em um local alusivo ao gênero: do nome a elaboração de um ambiente musical específico. Com a inauguração, bandas se revezavam no palco nos dias de 4ª feira, principalmente, a Trakajá Blues Experiment, Matutaia (recém-chegada do Rio de Janeiro), Gang da Cidade e a Sub-Blues:

[...] Tinha esse espaço onde a gente começava a fazer ensaio mesmo com a banda dele e a minha banda e ele tocava comigo e tal aí até dá a idéia, vamos fazer um bar cara, um clube com carteirinha pra quem gosta do blues [...] pra vir aqui [...].

Outra alusão interessante ao *Peixe frito blues clube* era um pequeno canal a céu aberto que passava em frente ao espaço. Kazane remetia, simbolicamente, ao grandioso Rio Mississipi localizado nos Estados Unidos. Nas palavras de Kazane: *vocês vão pisar na lama do Mississipi* para os frequentadores que chegavam para conhecer o local.

Para melhor compreendermos a presença do *Peixe Frito Blues Clube*, retomamos ao conceito de *neotribalismo*, assim percebemos a importância que o espaço citadino, através de locais de convivência, trás aos componentes da *tribo blues*. No caso, esse espaço cultural agregava músicos, além de incluir pessoas curiosas em conhecer e escutar esse gênero musical. Para Maffesoli

Podemos multiplicar, à vontade, os fatores de agregação, mas, por outro lado, eles estão circunscritos a partir destes dois pólos que são o espaço e o símbolo (partilha, forma específica de solidariedade, etc). Isso é que melhor caracteriza a intensa atividade comunicacional que [...] serve de nutriente ao que chamo de neotribalismo (Maffesoli, 1988, p 188).

Desta forma, neste momento inicial da pesquisa, encontramos as relações: sujeito/música e sujeito/espaço. Esses aspectos no auxiliam na compreensão de uma partilha sentimental entre os personagens envolvidos e utilização dos espaços culturais fortalezenses, ainda por

-

⁶ Trecho retirado da 1^a parte da entrevista com o artista Kazane.

mais que *a cena musical fortalezense* é norteada por uma efemeridade desses espaços (BENEVIDES, 2008, p. 175), sendo o melhor modo de atuação, o dinamismo para se apropriar dos ainda existentes. Este texto então procurou analisar de forma concisa os aspectos gerais da pesquisa, como também mostrar ao leitor seus primeiros apontamentos. O gênero musical *blues* aparece aqui, como objeto pertinente e instigante a quem, seja leitores ou interessados em pesquisar a área musical, se interessar pelo assunto.

Referências bibliográficas.

BENEVIDES, Márcio. **Dos subterrâneos aos holofotes**: os nomadismos do rock fortalezense. Dissertação de mestrado – Departamento de Sociologia, UFC. Fortaleza, 2003.

CHACON, Paulo. O que é rock. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

DAMASCENO, Francisco José Gomes. Experiências Musicais: em busca de uma aproximação conceitual in: **Experiências musicais**. Fortaleza: Ed. UECE, 2008.

GIZAFRAN, Jucá. A oralidade dos velhos na Polifonia Urbana. Fortaleza: Ed. UECE, 2003.

HERZHAFT, Gérard. **Blues.** Campinas – SP: Editora Papirus, 1989.

HOBSBAWM, Eric. História social do jazz. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1989.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História oral. In.: **Projeto História.** São Paulo. 1997, pag. 16-17.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos:** o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1998.

MUGGIATI, Roberto. Blues – da lama à fama. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

VIEIRA, Roberto Cesar. **Pedras que não rolam criam limo:** Rock cearense – consumo e mercado. Monografia em comunicação social pela Universidade federal do Ceará. Fortaleza, 1994.

Johnny Alf e as novas perspectivas musicais para a música popular brasileira

Liliana Harb Bollos*

Resumo

A música criada por Johnny Alf no início dos anos 1950, com melodias contrastantes, ritmo sincopado, harmonias inovadoras e o canto separado da condução harmônica, influenciou e transformou a concepção musical de muitos músicos, entre eles João Gilberto e Tom Jobim, figuras centrais do movimento musical que anos depois mudaria os rumos de nossa música popular. Este artigo busca discutir as contribuições musicais da obra de Johnny Alf e explicitar algumas inovações desse compositor para a música brasileira, através da análise da composição

"Rapaz de bem".

Palavras-chave: Música popular brasileira; Johnny Alf; Bossa Nova.

Johnny Alf and the new musical perspectives for Brazilian popular music

Abstract

The music created by Johnny Alf in the early 50s, with contrasting melodies, syncopated rhythms, innovative harmonies and the chant separated from the harmonic conduction, influenced and transformed the musical conception of many musicians, including João Gilberto and Tom Jobim, the central figures of the music movement that years later would change the course of our popular music. This article seeks to discuss the musical contributions of the work of Johnny Alf, and explain some innovations of this composer to the Brazilian music, by analyzing the composition of "Rapaz de bem".

Key-words: Brazilian popular music, Johnny Alf, Bossa Nova.

Morto recentemente e aclamado por muitos músicos e pesquisadores como o "Pai da Bossa Nova", Johnny Alf (João Alfredo José da Silva, 1929-2010) é, talvez, um dos principais gestores de um novo ciclo da música popular que se edificou a partir dos primeiros anos de 1950. Talvez pelo fato de ter sido referência para alguns jovens que anos depois se consagrariam no movimento bossanovista como João Gilberto, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Luis Carlos Vinhas e Ronaldo Bôscoli, entre outros, ou músicos que já atuavam na época como Newton Mendonça e Tom Jobim, Johnny Alf foi em vida muito menos celebrado do que as suas influências musicais.

[□] Faculdade Campo Limpo Paulista.

Durante a década de 1950, surgiu no Brasil uma geração de músicos que pode ser considerada precursora da Bossa Nova, por atuarem como profissionais antes da eclosão do primeiro single de João Gilberto em1958 com as músicas "Chega de saudade" (Jobim/Moraes) e "Bim bom" (Gilberto), seguido do LP *Chega de saudade* de 1959. Dessa geração fazem parte alguns artistas como Dick Farney, Lúcio Alves, Tito Madi, Agostinho dos Santos, o conjuntovocal Os Cariocas, Johnny Alf, Garoto, Radamés Gnatalli, o violonista Luís Bonfá e o próprio Tom Jobim, que iniciou sua carreira musical no começo dos anos 1950.

O Rio de Janeiro, além de capital, era o centro cultural do Brasil, e o dinamismo e otimismo do presidente Juscelino Kubitschek também impregnaram seus artistas, uma vez que essa necessidade de renovação foi o resultado de uma troca de experiências entre pessoas criativas nas mais diversas disciplinas – músicos, poetas, escritores, jornalistas, artistas plásticos, que se encontravam na noite carioca de muitas boates com música ao vivo.

Esse ambiente mais intimista das boates no Rio de Janeiro deveu-se ao fechamento dos cassinos pelo então Presidente Dutra, em 1946, quando uma quantidade enorme de músicos ficou desempregada. Esse fenômeno já tinha se repetido em Nova Iorque dez anos antes. Quando acabou a Lei Seca, em 1932, aqueles lugares onde se bebia escondido, transformaram-se em boates, de ambiente mais recluso, menor, intimista. Com o fechamento dos cassinos, as boates passaram a receber o público que anteriormente era dos cassinos e também músicos e cantores, que perderam seus empregos, só que em menor quantidade, já que o tamanho das boates era visivelmente menor que dos cassinos. O número menor de músicos nos conjuntos e o ambiente intimista contribuíram para uma mudança na maneira de se fazer música e de se cantar. "O samba rasgado e aquelas orquestrações americanas, que se ouvia na época dos cassinos foi reduzido, e até a maneira de cantar passou a ser mais intimista", pontua Ruy Castro (2002, p. 18).

Nesse contexto, o ano de 1946 é representativo, pois marcou, através da gravação de "Copacabana" (J.Barro/A.Ribeiro) pelo cantor e pianista Dick Farney a entrada da música brasileira para a sua modernização, para a retomada de sua evolução. Radamés Gnatalli assinou o arranjo da música, que tinha uma orquestra constituída por oito violinos, duas violas, violoncelo, oboé, piano, violão, contrabaixo e bateria, que causou grande repercussão na ocasião e depois passou a ser considerado um marco na evolução da moderna MPB. Na verdade Gnatalli já fazia há tempos esse tipo de arranjo em suas atividades nas rádios e gravadoras. Entretanto, o sucesso de "Copacabana", cuja melodia se prestava, mais do que as músicas da época, "a realçar as

concepções harmônicas do orquestrador, iria chamar a atenção dos críticos para a modernidade do arranjo, que encantou os novos e desagradou os conservadores" (SEVERIANO: 1998, p. 246).

Antes que pudesse aproveitar o sucesso, Dick Farney aceitou um convite para trabalhar nos Estados Unidos e só retornou ao Brasil em 1948, quando seus fãs fundam o Sinatra-Farney Fan Club, local onde alguns músicos de mesma tendência moderna como João Donato e Johnny Alf iriam se encontrar e começar a mostrar suas músicas. Um outro cantor com características timbrísticas parecidas às de Dick Farney, de voz aveludada e suave, Lúcio Alves, iria protagonizar, junto com Farney, um dos maiores sucessos de 1954, "Teresa da praia" (Jobim/Blanco), cujos autores aproveitaram a suposta rivalidade entre Farney e Alves, para homenageá-los. Billy Blanco e Tom Jobim já eram parceiros, pois haviam acabado de fazer "Sinfonia do Rio de Janeiro", ainda no mesmo ano, cujo arranjador foi Radamés Gnatalli.

Muito importante também foi o trabalho dos grupos-vocais na década de 1950, onde cantores como Lúcio Alves e João Gilberto iniciaram suas carreiras, sobressaindo o trabalho revolucionário do grupo-vocal Os Cariocas, que participou da *Sinfonia do Rio de Janeiro*. Em 1955, Garoto (Aníbal Augusto Sardinha) gravou seu samba-canção "Duas contas" no disco do Trio Surdina (com Garoto ao violão, Fafá Lemos, violino e voz e Chiquinho no acordeão). Essa versão, interpretada de forma suave e intimista, antecipa características da Bossa Nova, além de evidenciar sua concepção musical já muito avançada em relação a seus colegas na época (SEVERIANO: 1998, p. 314).

É nesse contexto que "Rapaz de bem", do cantor, pianista e compositor Johnny Alf, transformou-se em uma das canções que mais estimularam esses jovens na busca "do novo". A primeira gravação dessa música é de 1956 (Copacabana 5568-a), porém a partir de 1952 ela já podia ser ouvida nos bares em que Alf tocava. Em 1961 é gravado o LP Rapaz de bem pela BMG Brasil, com arranjos do maestro Nelsinho, com outras composições que destacariam a importância de Johnny Alf no cenário musical brasileiro como "Ilusão à toa", "O que é amar", "Escuta" e "Fim de semana em Eldorado", todas composições de Alf.

Nas composições de Alf encontramos elementos do *bebop* americano, seja na evolução harmônica ou no temperamento brilhante, rápido, vivaz, quase nervoso da música. Seu ritmo sincopado de samba trazia inovações que foram assimiladas, aprendidas e por fim imitadas por muitos jovens, entre eles, João Gilberto, que esteve presente em várias apresentações de Alf na boate do Hotel Plaza no Rio de Janeiro (CASTRO: 2002, 94).

"Rapaz de bem" é um samba rápido na forma AABA, bastante usual no jazz e na música brasileira. A diferença é que o número de compassos é bem maior. Enquanto a maioria dos standards têm 32 compassos (8 para cada parte), essa composição tem 68 compassos, sendo a parte A com 16 compassos, com repetição (mais 16 compassos), a parte B com 16 compassos e o retorno ao A com 20 compassos. Johnny Alf tinha profunda admiração pelo cinema e suas trilhas sonoras. Grande parte dos standards de jazz são originários de trilhas sonoras de filmes de cinema e peças da Broadway e se difundiram posteriormente pelo ambiente jazzístico. Muito embora ele tenha sido um dos principais expoentes dessa inovação na música popular brasileira, ainda hoje Johnny Alf é caracterizado como um compositor, pianista e cantor que fez uso da música americana no ambiente musical brasileiro, quando incorporou a esse ambiente alguns elementos do jazz. A música de Alf influenciou-se de vários aspectos da harmonia jazzística, como progressões de acordes e modulações ricas, porém fez uso também de vários aspectos da música brasileira e, mais do que isso, foi muito original.

Em muitas baladas de jazz, pode-se considerar até frequente o uso de modulações na segunda parte das músicas, como por exemplo "Body & soul", em que a primeira parte se desenvolve em Db (ré bemol maior) e a segunda parte em D (ré maior). Outro exemplo é na música "In a sentimental mood", em que a primeira parte se desenvolve em F (fá maior) e a segunda parte em Db (ré bemól maior). Diferentemente das baladas de jazz, em "Rapaz de bem", há várias modulações no decorrer da música, e não somente na segunda parte. A tonalidade dessa composição é F (fá maior) e ainda na primeira parte há uma modulação para D (ré maior), partindo do segundo grau de F, que é Gm (sol menor). Segue exemplo dos primeiros dezesseis compassos da música em que ocorre a modulação para ré maior:

```
 / \ F^{7M} \ / \ F^{7M} \ / \ Bb7 \ / \ Bb7 \ / \ F^{7M} \ / \ F^{7M} \ / \ Am7 \ / \ D7^{(b9)} \ /   / \ Gm7 \ Gm7_{/F} / \ Em7 \ A7 \ / \ \underline{D^{7M}} \ / \ D \ / \ Bm7 \ / \ E7 \ / \ A7 \ D7 \ / \ Gm7 \ C7 \ /
```

Na segunda parte, há novamente uma modulação, dessa vez, de F (fá maior) para Db (ré bemol maior) e logo em seguida para C (dó maior). Segue exemplo da segunda parte, do compasso 17 ao 33:

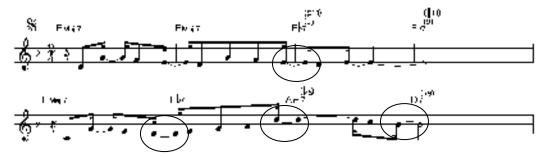
```
 / \ Gm7 \ / \ C7 \ / \ Fm7 \ / \ Bb7 \ / \ Ebm7 \ / \ Ab7 \ / \ \underline{Db^{7M}} \ / \ Db^{7M} \ /   / \ Dm7 \ / \ G7 \ / \ \underline{C^{7M}} \ Dm7 \ / \ Em7 \ Eb^{\circ} \ / \ Dm7 \ / \ G7 \ / \ Gm7 \ / \ C7 \ /
```

Outra característica da música de Johnny Alf é a grande riqueza melódica de suas composições. O que diferencia, afinal, uma melodia rica da simples? É o repouso em notas tensas

do acorde. Em outras palavras, a nota da melodia que repousa sobre um acorde corresponde a um intervalo harmônico. Por exemplo, se num acorde de dó maior, a melodia é mi, significa que o terceiro grau (3°) de dó é o tempo forte, também chamada de cabeça do acorde.

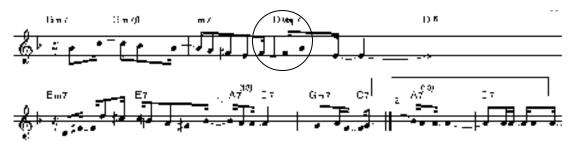
Em Johnny Alf, a melodia repousa normalmente em notas tensas dos acordes, os chamados graus altos do acorde, formando intervalos fortes e dissonantes com relação ao acorde, o que faz com que a música seja considerada rica harmonicamente, pois a harmonia está enriquecida com tensões. Considera-se graus altos ou notas de tensão aquelas notas que estão acima da tétrade, como por exemplo, em um acorde de F^{7M}, as notas do acorde são fá, lá, do e mi e os graus altos são o sol (que é a 9ª) e o ré (que é a 13ª). Descartamos a nota si bemol, pois é o 11ª e deve ser evitada, na maioria das vezes, em um acorde maior. Em um acorde Bb7 (#11), como no terceiro compasso de "Rapaz de bem", as notas do acorde são si bemol, ré, fá, lá bemol e os graus altos (ou tensões) são dó (a 9ª), mi (a #11ª) e sol (13ª).

Encontramos nos primeiros oito compassos vários exemplos em que a melodia repousa em notas de tensão, como a nota mi, que é o 7ª. maior do acorde F^{7M}, a nota mi, que é a #11ª do acorde Bb7(#11), a nota re, que é a 11ª do acorde Am7(b5) e a nota si que é a 13ª bemol do acorde D7^(b9).



Exemplo 1: "Rapaz de bem" (J. Alf), compassos 1-8.

Observando os próximos oito compassos da primeira parte abaixo, nota-se que a modulação para D (re maior) é evidenciada também através do fá sustenido na melodia, que é a terça maior do acorde de ré maior.

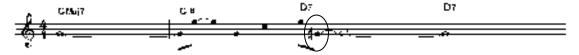


Quando João Gilberto apresentou "Desafinado" (Jobim/Newton Mendonça) no seu segundo single, em 1958, e posteriormente também no LP *Chega de Saudade*, em 1959, por conta da letra dessa canção, ele foi considerado um cantor literalmente desafinado, para os mais desavisados. A canção é bastante atípica, com harmonia densa, difícil, com duas grandes modulações, o número de compassos também é não-usual e a melodia é composta de intervalos difíceis de entoar, justamente para um cantor amador não conseguir cantar, justamente o objetivo dos autores. No momento em que ele canta a primeira frase "se você disser que eu desafino, amor", a palavra amor carrega grande tensão pois sua melodia (e cabeça do acorde) se apoia no intervalo de quarta aumentada, ou o #11 do acorde de G7, portanto um dó sustenido, o mesmo intervalo de "Rapaz de bem".



Exemplo 3: "Desafinado" (Jobim/Mendonça, 1958), compassos 1-4.

A mesma relação intervalar – o #11º grau do acorde – ocorre também na canção "Take the 'A' train" (B.Strayhorn/L.Gaines), de 1941, "assunto já discutido por esta autora (BOLLOS: 2005, p. 129 e 2010, p. 177).



Exemplo 4: "Take the 'A' train" (B.Strayhorn/L.Gaines, 1941), compassos 1-4.

Uma outra característica muito usada na música popular brasileira e também presente na música de Johnny Alf é o uso de síncopes. Um exemplo disso é a composição "Gago apaixonado" (Noel Rosa) de 1931, transcrita abaixo.



Exemplo 5: "Gago apaixonado" (Noel Rosa, 1941), compassos 1-4.

No entanto, o que diferencia os sambas de Johnny Alf dos sambas das gerações anteriores, como essa composição de Noel Rosa, é que além dessas síncopes que deixam a melodia mais sincopada e livre, há uma antecipação ou atraso da duração da frase, mudando, assim, a intenção

rítmica da frase. É a mesma característica que ouvimos em João Gilberto, antecipado por Johnny Alf. Em outros momentos, o piano, deslocado ritmicamente do contrabaixo e da bateria, ao invés de somente acompanhar a melodia, cria uma espécie de contraponto entre o acompanhamento e a melodia, criando, também, um outro tipo de sensação rítmica. Em suma, a música criada por Johnny Alf no início dos anos 1950, com melodias contrastantes, ritmo sincopado, harmonias inovadoras e o canto separado da condução harmônica, influenciou e transformou a concepção musical de muitos músicos, entre eles João Gilberto e Tom Jobim, figuras centrais do movimento musical que anos depois mudaria os rumos de nossa música popular.

Referências:

BOLLOS, Liliana Harb. *Bossa nova e crítica: polifonia de vozes na imprensa*. São Paulo: Annablume/Funarte, 2010.

_____. A música popular brasileira em questão: renovação, originalidade e qualidade In: LIMA, Sonia. *Faculdade de Música Carlos Gomes*. São Paulo: Musa Editora, 2005, pág. 125-138. CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Chega de saudade. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. SANTAELLA, Lucia. Cultura das mídias. São Paulo: Experimento, 1996.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008. TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997. ALF, Johnny. *Rapaz de bem*; *Diagonal*. 2 LPs em 1 CD. BMG 7432180316-2. 2001. 1 CD.

A música popular brasileira como personagem: considerações sobre o documentário musical e a memória associada

Márcia Ramos de Oliveira¹

Resumo

A produção de documentários musicais, tendo a música popular brasileira como principal referência, tornou-se uma tendência na produção cinematográfica do país, especialmente neste início do século XXI. Um grande conjunto de produções audiovisuais vem se apresentando num processo quase contínuo, dando visibilidade e voz a intérpretes e compositores do século XX. Este trabalho pretende abordar o que vem a ser o gênero "documentário musical", explicitando os elementos que o constituem enquanto tal, especialmente tendo como parâmetro o Festival In-Edit, enquanto proposta a edição brasileira. Através desta comunicação, busca-se refletir acerca deste tipo de produção audiovisual enquanto potencial formador de uma memória musical associada a cultura brasileira (Napolitano, 2007), tendo como enfoque a escolha de temas, personagens e grupos de pessoas que tenham a canção popular gravada enquanto ponto de aproximação. Considerando-se que, ao reconstituir a trajetória de determinados personagens e/ou movimentos musicais, o filme duplamente problematiza o enfoque histórico (Rosenstone, 2010) enquanto um discurso sobre seu próprio tempo e, enquanto um discurso sobre o passado, assumindo com isso contornos de uma forma narrativa também histórica (White, 1983).

Palavras-chave: documentário musical, musica popular brasileira, memória

Abstract

The production of musical documentaries, and Brazilian popular music as the main reference, hás become a trend in film production in the country, especially at the beginning of the twenty-first century. A large body of audiovisual productions has served in a nearly continuous process, giving visibility and voice performers and composers of the twentieth century. This study addresses what has become the genre "musical documentary", explaining the elements that constitute it as such, especially having as parameter the IN-Edit Festival, while the Brazilian edition proposal. Trough this communication, we try to reflect about this kind of audiovisual productions as a potential trainer for a musical memory associated with Brazilian culture (Napolitano, 2007), focusing on the choice of themes, chacteres and groups of people who have a popular song recorded while approach point. Considering that by reconstructing the trajectory of certain characters and /or musical movements, the film questions the double-historical approach (Rosenstone, 2010) as a discourse on their own time and as a discourse about the past, with it a taking shape in a historica narrative also (White, 1983).

Keywords: documentary music, Brazilian popular music, memory

Este trabalho pretende ser uma breve reflexão acerca da produção brasileira de documentários que tem por objeto a música popular brasileira, enquanto fenômeno percebido mais acentuadamente nas duas últimas décadas, entre o final do século XX e início do XXI.

^{1*} UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina

Tal reflexão estende-se a pensar também o desenvolvimento de documentários como formas de registro da memória, em seu contínuo processo de construção, relacionada as discussões do campo historiográfico acerca do desenvolvimento de narrativas para além da escrita. Sob tal perspectiva, pretende-se discutir nesta comunicação: a) em que medida o documentário musical pode ser considerado um gênero específico; b) como este tipo de produção pode ser percebido enquanto um potencial formador de uma memória musical associada a cultura brasileira; c) e, como este tipo de produção audiovisual pode apoiar a problematização acerca do enfoque histórico que possibilita, inserindo-se como um discurso sobre seu próprio tempo e, simultaneamente sobre o passado, assumindo com isso contornos de uma forma narrativa histórica. Finalmente, diante do grande número de documentários produzidos sob tal ênfase, foram escolhidos apenas alguns exemplos nesta discussão, relacionados ao universo do samba, entre intérpretes, compositores, ambientes.

Boa parte das reflexões que apresento aqui, estão relacionadas a uma atividade extensionista que coordenei, que tinha entre seus objetivos construir uma narrativa audiovisual, orientando-se enquanto perspectiva sob algumas das abordagens acerca da história do tempo presente, tendo como objeto o samba em Florianópolis/SC. O projeto resultou em um filme de 35 minutos, que apresentou os diversos ambientes do samba na cidade, a partir de cenas registradas entre 2008 e 2010, envolvendo diferentes espaços e personagens. ² O desenvolvimento deste audiovisual foi antecedido de incontáveis reuniões e debates do grupo envolvido, levantamento de toda uma série de trabalhos entre produções acadêmicas e bibliográfica, percorrendo um extenso levantamento documental sobre o samba, e sua história, em diferentes dimensões - nacional, regional e local -, buscando construir o roteiro que resultaria o produto final. Além desta pesquisa, somou-se a ela também a procura e seleção de filmes que pudessem aprofundar nossa proposta quanto a pensar sobre o gênero documentário, especialmente relacionado as questões de memória e a história, assim como, entre eles, aquelas produções que tinham o samba por personagem, ou ainda quando era apresentado a partir de diferentes sujeitos ou instituições, ou outras abordagens vinculadas desta forma.

Neste processo de pesquisa temática, chegamos ao Festival In-Edit, em sua edição brasileira, como parte da programação do Museu da Imagem e Som, de São Paulo, SP, realizado em 2009. Para minha (nossa) surpresa, este festival que teve origem em Barcelona,

² Projeto de Extensão "Através do samba: Experiências em vídeo-documentário" Primeira e Segunda Edição (2009-2010).

em 2002, estendendo-se a outras países, nas cidades de Santiago do Chile, Buenos Aires e Puebla (México), antes de aterrissar em terras brasileiras. Tinha como prerrogativa a apresentação do "documentário musical", enquanto um gênero específico. Esta mostra evidenciava o que a princípio nos pareceu uma tendência das últimas duas décadas no Brasil, a produção de um grande número de filmes que tinham a música popular brasileira como objeto e/ou temática. Para além da mostra contemporânea, o Festival ainda proporcionou (proporciona, visto que continua!), a exibição de diversas produções de décadas anteriores, acrescentando em informação e conhecimento sobre um acervo documental destas produções, em grande parte, desconhecidas do públicos e pesquisadores. Apesar da extensa programação, que vem aumentando em número de exibições, acontecendo em três estados brasileiros, em sua terceira edição, em 2011 — nas cidades de São Paulo, Salvador e Rio de Janeiro -, reunindo também encontros e workshops como atividades paralelas, pouco afirma quanto ao que propõe como "documentário musical", partindo de uma definição. Nada sobre isso é afirmado no site oficial do evento. Caracteriza-se enquanto mostra do gênero, o que constitui-se em mérito, quanto a divulgação como objetivo principal.

Neste sentido, redimensionei a pergunta, buscando responder o que caracterizava o documentário musical e, se poderia ser considerado a partir desta observação, como um gênero específico de documentário. No entanto, aproximando esta discussão relacionando-a a problematização histórica, fica ainda mais difícil apresentar afirmações ou sentenças conclusivas. Inicialmente, pensar o documentário como gênero de produção audiovisual que melhor se adequaria ao campo da história, aparentemente seria uma noção mais confortável, a medida em que lidava supostamente com documentos, formas de representação em uma relação direta com a realidade.

O próprio termo "documentário", apontaria para esta relação direta com o documento, ou de narrativas elaboradas a partir do mesmo, em oposição a elaboração do drama, ou narrativas ficcionais, das quais fugiam os historiadores em sua prática narrativa, ao se constituírem enquanto campos opostos na construção do conhecimento, quando comparados a outras áreas de elaboração textual com a literatura. O conflito se estabeleceu desde as primeiras experiências do cinema, a medida em que as imagens traziam em movimento o mundo, a cena acontecendo, que o historiador buscava compreender enquanto realidade revelada a partir de imagens fixas e documentos escritos. Nas imagens da chegada do trem dos irmãos Lumière, ao apregoado "olho-verdade" nas experiências de perspectiva reveladas elo cineasta Dziga Vertov, deixando na curiosidade o campo historiográfico, em uma forma de linguagem que gerava dúvidas e incertezas quanto a uma aproximação maior. Tal

perplexidade atravessou o século XX, quando poucos intelectuais nesta área se atraveram a discutir esta aproximação, quanto a pensar o cinema sob a perspectiva de uma interpretação da sociedade, ou ainda, enquanto constituição de memória, a exemplo do que escreveu Marc Ferro. Esta continua sendo uma questão polêmica na área, como atesta Robert Rosenstone, ao comentar o documentário,

"O que o documentário documenta? Essa é a questão. E não é apenas minha. O documentário é uma forma problemática para todos aqueles que, nos últimos anos, tentaram defini-lo e teorizá-lo, e o documentário histórico é ainda mais problemático. O documentário reflete ostensivamente o mundo de forma direta, possuindo o que foi chamado de relação 'indexativa' com a realidade – que significa que ele nos mostra o que estava ali, na frente da câmera, em um dado momento e, em teoria, o que teria estado ali de qualquer maneira se a câmera não estivesse presente. Isso em oposição ao filme dramático, que precisa construir e encenar elaboradamente um mundo que, depois, é filmado. (...) Parte do problema está na palavra em si – 'documentário', com sua suposição de uma relação direta com a realidade. Mas a alternativa comum, o 'filme não ficcional', não fornece uma descrição muito mais satisfatória – e também é igualmente debatida. Como a obra de história escrita, o documentário 'constitui' os fatos selecionando os vestígios do passado e envolvendo-os em uma narrativa. Como a história escrita, o documentário ignora a ficção geral – que diz que o passado pode ser integralmente contado em um enredo com começo, meio e fim. De fato, sob certos aspectos, o documentário se parece tanto com a história escrita que dificilmente pode apontar, ou pelo menos em uma escla bem menor do que o longametragem de ficção, para uma nova maneira de pensar sobre o passado. O paralelo ou a proximidade entre a história tradicional e o documentário, sem dúvida, é responsável pelo fato de historiadores, jornalistas e o público em geral confiarem muito mais no documentário do que no longa-metragem dramático. Mas trata-se de uma forma equivocada de confiança, pois o documentário também compartilha de muitos aspectos do filme ficcional. (...)" (Rosenstone: 2010, 109-10)

O que é possível também deduzir, em parte, nas palavras deste historiador, é que a "zona de conforto" que o documentário parecia propiciar aos seus colegas de oficio, é também parte da ilusão do cinema, a medida em que apresenta-se muito mais próxima da elaboração ficcional do que o imaginado primeiramente. Fernão Pessoa Ramos aponta para a diversidade de interpretações acerca da definição sobre o gênero documentário na área do cinema, envolvendo a definição enquanto uma via "não-ficcional" na produção do cinema, onde a escolha entre um formato e outro não confere um grau maior ou menor de produção de

discurso acerca da realidade. A produção não-ficcional resultaria em uma diversificada gama de produções, que identificariam em outras abordagens as várias maneiras que envolvem a produção de um audiovisual. Afirma o autor,

" (...) O cinema não ficcional é voltado para o instante da tomada, para o transcorrer da duração na tomada e para maneira própria que este transcorrer tem de se constituir em presente, que se sucede na forma do acontecer. Podemos pensar no contra-argumento de que existem cineastas, dentro da tradição não-ficcional, que trabalham com estilos nos quais esta presença não surge na linha de frente. Novamente insistimos sobre o fato de que a constatação de que é possível extrapolar definições e embaralhar fronteiras, não deve impedir uma reflexão mais acurada sobre as características sistêmicas do conjunto das narrativas que denominamos documentárias, ou, de modo mais amplo, não ficcionais." (RAMOS: 2000, p. 200)

Diante da não definição entre os autores consultados ao longo da consulta que fiz a este trabalho, identifico como gênero "documentário musical" uma série de elementos listados, indiretamente aqui citados. Entre as produções consultadas seja através do Festival In-Edit, seja nos diversos filmes de maior circulação comercial, é possível apontar como indicatores nesta observação, que mesmo sendo chamados de "documentários", altenarnam-se entre uma forma narrativa que pretende uma maior aproximação quanto a uma "relação 'indexativa' com a realidade", a partir da relação da câmera na fixação dos registros do que vem a ser apresentado, ou assume o caráter nitidamente ficcional, quanto a construir relatos acerca de personagens, grupos ou instituições, chegando mesmo a construção do drama nas produções, ainda que voltadas a temáticas históricas ou de época. A princípio, a não ser que a produção tenha um compromisso maior com o debate histórico, envolvendo consultoria de historiadores ou instituições acadêmicas voltadas a esta perspectiva, afirmar-se como "documentário" pouco identificam ou caracterizam as produções enquanto relacionadas a esta discussão, entre o ficcional e a história, onde está muitas vezes aparece apenas enquanto "pano de fundo" a cena principal, dramática.

O gênero "documentário musical" que vem acompanhando boa parte das produções audiovisuais a princípio, parece indicar apenas um rótulo comercial, quanto a identificação de um produto, que agrega a narrativa fílmica a associação de uma temática musical, em diferentes contextos, envolvendo desde a reconstituição de um grupo, um movimento, a trajetória de um compositor ou intérprete, na indicação da experiência compartilhada pela construção musical, apoiada nos diferentes enquadramentos históricos possíveis, como o

contexto em que surgem, as memórias associadas, entre falas de amigos, parceiros, produtores, familiares e fãs; ou ainda, no percurso da história política ou dos acontecimentos no mundo, que fornecem inteligibilidade a narrativa, ou mesmo referendando-a. Em algumas poucas produções pode-se encontrar maiores referências quanto a pensar esta narrativa associada a uma reconstituição histórica, envolvendo prerrogativas ou metodologias aproximadas desta área. No entanto, quando contraposta ao universo da recepção que a circulação destes filmes propicia, aí sim, pode-se perceber a relação entre a pesquisa e o cinema enquanto documento, nas diferentes abordagens que refletem acerca do filme como objeto da história, na sua construção enquanto representação e imaginário não sobre a época a que se propõe a abordar, mas principalmente, no estudo do momento em que tal produção é elaborada. No que tange a história da música popular exaustivamente rememorada nestas produções, evidencia-se o caráter comemoracionista de grande parte destas produções, num processo de acentuada relação de identificação entre o público, fruto de uma geração associada ao movimento ou escolha musical ali referendada. Na perspectiva citada, acomodam-se novamente os historiadores, quanto ao terreno já conhecido, conforme afirmou Marc Ferro,

"O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar 'séries', compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente.

Nestas condições, não seria suficiente empreender a análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não-sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar a compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa." (FERRO: 2010, p. 87)

A música popular brasileira, enquanto temática que vem polarizando boa parte das produções fílmicas no país, referenda direta e indiretamente uma determinada maneira de enfatizar a importância da tradição cultural, reatualizada a cada nova interpretação,

devidamente inserida no processo de identificação e valorização de um ideário nacional. Em se tratando do samba, e os atores envolvidos nesta atividade, tal representação reafirma-se a exemplo do que já ocorreu no passado, tendo em vista o evidente signficado que carrega quanto a ser declarado e reiterado símbolo da nação, também vem sendo reatualizado constantemente neste ir e vir da construção imaginária.

Neste sentido, justifico a escolha feita na atividade extensionista, quanto a pensar o samba como motivador as produções audiovisuais analisadas, assim como, ao *leitmotiv* a nossa produção enquanto pesquisadores em história.

O ato de "fazer o filme", a princípio representa sair de uma posição mais cômoda, quanto a desenvolver uma análise "de fora", percorrendo o caminho inverso quanto a conhecer a linguagem do audiovisual como princípio, desenvolvendo uma crítica interna ao processo, e atuando discursivamente na contemporaneidade enquanto discurso audiovisual.

Poucos historiadores atreveram-se ao caminho da busca de uma narrativa audiovisual neste campo de conhecimento. Escolho alguns casos, buscando exemplificar algumas situações e possibilidades de atuação.

Robert Rosenstone, historiador norte-americano, já mencionado nesta discussão, questiona-se se a história pode ser retratada em filme, ao contrapor o que ele chama de "história em imagens, história em palavras". Tendo atuado como roteirista de obra sua produzida e adatptada ao cinema, manifesta simultaneamente, segundo suas próprias palavras, "entusiasmo e desconcerto". Teve dois livros transformados em filmes: a) *Reds* (1982), e, b) *The good fight* (1984).

Hebe Mattos, historiadora brasileira, especialista na área de estudos sobre a escravidão e seus desdobramentos na história do país, veio atuando na produção audiovisual através do Laboratório de História Oral – LABHOI, na Universidade Federal Fluminense – UFF, produzindo o que os seus projetos identificam como "Produções / escritas videográficas", a exemplo de : a) Memórias do Cativeiro: Narrativas (1994 ou 2005 ?); e, b) Jongos, Calangos e Folias : música negra, memória e poesia (2004). No trabalho desta historiadora evidencia-se a música como tema, associada ao passado escravo e ao afrodescendente.

Qual seria a "fórmula" ou o "check list" minimamente necessário a vinculação ao que poderíamos chamar de um "adequado discurso histórico ou historiográfico na abordagem audiovisual"? Os usos da escrita, da imagem, do som/oralidade compondo o documentário ou a ficção; ou ainda, atuando enquanto expressão da crítica ou emoção/subjetividade na história?

Destaco quanto ao levantamento documental realizado na atividade de extensão a consulta a programação do Festival In-Edit e ao Projeto Curtas Petrobras, na localização de grande número das produções nacionais analisadas. Através destes portais, o levantamento também ocorreu através de filmes de circulação comercial e de cineclubes. Entre os filmes consultados e observados mais diretamente, cito:

O filme que realizamos teve como pontapé inicial a música "Samba da Ilha", de autoria de Milene e Marcelo 7 Cordas, gravado pelo Grupo O Bom Partido; compositores e intérpretes da cidade de Florianópolis. A letra diz,

Se no Moca tem samba na Caixa ou então no Bela Em qualquer favela Covanco ou no Dona Délia A ilha encanta através dos seus Bambas Que fazem seus sambas naqueles morros que ouvimos dizer.

Nova Trento, 25, Tico-Tico, Morro do Céu Prainha e a Coloninha tem o seu papel Nestor Passos, Morro da Queimada Bar do Ladrão, e na Sexta-feira uma seresta no Bar do Tião

O mercado, clube do partido, Morro do Geraldo, também casarão Sábado tem Cal, onde rola um samba em conjuminação Monte Cristo, Caixa do Estreito, Morro do Flamengo, Vila São Joao Os morros da Ilha mandam um recado com esse refrão

Este samba, ainda que ao final da edição não tenha sido utilizado enquanto parte da trilha sonora do filme, deu consistência ao argumento desenvolvido no roteiro, quanto a pensar o samba acontecendo na cidade, dentro da contemporaneidade, e não deslocado no tempo, em sua origem, a partir dos diferentes espaços em que existia, nos diferentes momentos do ano, para além das festividades associadas ao carnaval. Os locais mencionados na letra, distribuíam-se nas diversas regiões da urbanidade de Florianópolis, entre a parte continental, insular, entre o norte, sul e centro da ilha.

Outro samba veio a definir o argumento do filme, junto a performance apresentada pelo Grupo Mundo Livre S/A, na composição "O mistério do samba", que assim declarava,

O samba não é carioca, o samba não é baiano O samba não é do terreiro, o samba não é africano O samba não é da colina, o samba não é do salão,

O samba não é da avenida, o samba não é carnaval,

O samba não é da tevê, o samba não é do quintal,

Como reza toda a tradição: é tudo uma grande invenção!

O samba não é emergente, o samba não é da escola,

O samba não é fantasia, o samba não é racional,

O samba não é da cerveja, o samba não é da mulata,

O samba não é do playboy, o samba não é liberal,

O samba não é chorinho, o samba não é regional,

Como reza toda a tradição: é tudo uma grande invenção!

Não tem mistério!

Não é do bicheiro, não é do malandro,

Não é canarinho, não é verde-rosa,

Não é aquarela, não é bossa-nova,

Não é silicone, não é malhação,

Nunca foi...

O samba não é do Gugu, nem é do Faustão,

Não tem mistério!

Na indefinição de um conceito ou um formato para o samba, soma-se a crescente indefinição dos diversos conceitos aqui abordados a exemplo do documentário. No alargamento de fronteiras, na prática do fazer, nos vemos ultrapassados pela velocidade das produções visuais, imagéticas, na ausência das definições. Finalizando esta comunicação, reitero a necessidade e m conhecer as diferentes etapas de produção do audiovisual como possibilidade de pesquisa e reflexão sobre esta forma de linguagem. No caso do documentário envolvendo a história e a cultura musical outras áreas de estudo seriam igualmente contempladas por este processo de interpretação diante de um mundo que se reconhece pelas imagens na construção midiatizada, mas que acima de tudo, existe desta maneira.

Referências:

Sites:

Festival In-Edit: http://in-edit-brasil.com/2011

Porta Cutas Petrobras (http://www.portacurtas.com.br/index.asp)

Projeto Através do samba (http://www.wix.com/atravesdosamba/home)

Bibliografia:

FERRO, Marc. Cinema e História. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: paz e Terra, 2010.

MENESES, U.T. B. (2003). **Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares**. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36.

. (2005) **Rumo a uma história visual.** In: Martins, José de Souza; Eckert, Cornélia & Novaes, Sylvia Caiuby. (Org.). O imaginário e o poético nas ciências sociais. 1a. ed. : EDUSC.

MORETTIN, E. V. (2011). (Org.); CAPELATO, M. H. R. (Org.); NAPOLITANO, M. (Org.); SALIBA, E. T. (Org.) . **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual. 2ª edição.**. São Paulo: Alameda Editorial.

NAPOLITANO, M. (2007). A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira. 1. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

RAMOS, Fernão Pessoa. **O que é um documentário?** In: Ramos, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (orgs.), Estudos de Cinema SOCINE 2000, Porto Alegre, Editora Sulina, 2001, p. 192/207

ROSENSTONE, R. (2010) A história nos filmes, os filmes na história. São Paulo: Edit Paz e Terra.

Paisagens sonoras da cidade de Santos

Marcos Júlio Sergl¹

Resumo

A partir dos conceitos de Murray Schafer a respeito da paisagem sonora, vamos deslindar a obra musical dos compositores santistas Gilberto Mendes e Gil Nuno Vaz. Ao analisarmos uma obra musical precisamos ter em mente quer a mesma lida com elementos do tempo e do espaço na medida em que reúne passado, presente e futuro. O passado fixado na memória, o presente implícito na observação e o futuro na imaginação. Ashmatour de Gilberto Mendes, por exemplo, se vale destes tempos ao utilizar efeitos de dispnéia asmática, o caos provocado por ela e a solução de se viajar com uma empresa especializada, que nos libera do problema. Entra em ação outro elemento, a imaginação. Imaginar, que vem de imago, significa imitar o ato mental do projetar e do antever. A construção do pensamento flui entre desejos e necessidades. No ato de "propagar" existe uma conversa íntima entre o pensar e o fazer. Esse diálogo íntimo, que é a comunicação interna, revela que se faz necessário externar o ato comunicativo. Ao externá-lo, é preciso fazer que ele seja recebido, aceito. Em Ashmatour, Gilberto Mendes finaliza a obra com um jingle escrito de forma a induzir o receptor a desejar a viagem e utiliza na assinatura a garota-propaganda padrão, com voz convincente e afetada. Gil Nuno Vaz, na obra Suave Maria, mescla vozes cantadas com vozes faladas, resultando em uma sonoridade similar à de um culto. É nosso objetivo apresentar as músicas para coro destes dois compositores, que se valem de recursos vocais variados, recriados em cada performance de forma inédita, fato que as torna tão interessantes tanto para o emissor quanto para o receptor.

Abstract

From the concepts of Murray Schafer regarding soundscape, let's use to untangle the musical work of songwriters Gilberto Mendes and Gil Santos Nuno Vaz. When considering a musical work we need to bear in mind both the same deals with elements of time and space in that it brings together past, present and future. The past set in memory, this is implicit in the observation and the future in the imagination. *Ashmatou* Gilberto Mendes, for example, if worth of these times to use effects of Dyspnea asthmatic, the chaos caused by it and the

^{1 1} Universidade de Santo Amaro – UNISA; Pós-Doutor em Comunicações pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

2

solution to travel with a company that specializes in releases of the problem. Kicks in another

element, the imagination. Imagine, that comes from imago, means mimic the mental act of

design and preview. The construction of thought flows between wants and needs. In the Act of

"propagate" there is an intimate conversation between thinking and doing. This intimate

dialogue, which is the internal communication, shows that one does need to externalize the

communicative act. To extern it, you must do it to be received, accepted. In Ashmatour,

Gilberto Mendes ends the work with a jingle written so as to induce the receiver to want to

travel and uses signing the standard poster girl, with compelling voice and affected. Gil Nuno

Vaz, in Suave Maria, sung voices merges with spoken voices, resulting in a sound similar to a

cult. It is our goal to present the songs for chorus of these two composers, using vocal

resources varied, recreated in every performance in ways never before possible, fact that

makes them so interesting for both the sender and the receiver.

Palavras-chave

Oralidade/sonoridade; paisagem sonora; ambiências sonoras.

Keywords

Nonspeaking/sonority; soundscape; sound spaces.

A Paisagem Sonora do Século XX²

Aprendemos a associar o alaúde à Idade Média, o cantochão ao monastério, o tam-tam ao selvagem, a viola da gamba aos trajes de corte. Como não esperar que a música do século XX seja a das máquinas e das massas, do elétron e das

calculadoras? (Pierre Schaeffer, 1966)

O século XX pode ser definido como o século das máquinas, dos aparelhos e das

mídias, e, em particular, do culto ao ruído, aliado à eficiência da revolução industrial, da

rapidez e da geração de mão de obra³. Antagônica a isto, a preocupação com a poluição

sonora e a destruição sistemática de parte desse universo sonoro ocasionada pela própria

2 2 O termo soundscape (paisagem sonora) criado pelo compositor e artista plástico canadense Murray Schafer a partir do termo landscape (paisagem), refere-se a "qualquer ambiente sonoro ou qualquer porção do ambiente sônico visto como um campo de estudos, podendo ser esse um ambiente real ou uma construção abstrata qualquer, como composições musicais, programas de rádio, etc". (Schafer, 1977: 274-5)

explosão sonora pelo acréscimo do ruído a esse universo, leva muitos compositores a centrarse no silêncio, que adquire novo significado no contexto do discurso musical.

A invasão do barulho iniciada com a revolução industrial no século XIX é a grande marca sonora do século XX. Surgem aparelhos ruidosos: "máquina a vapor, locomotiva, serra elétrica, caldeira, automóvel, britadeira, motocicleta, bate-estacas, avião a jato..." (Valente, 1999: 29). Além de atender ao seu aspecto funcional, a máquina traz a ilusão de domínio do homem sobre a natureza.

É claro que o silêncio há muito deixara de existir nas cidades. Se relacionarmos a aldeia feudal à urbe renascentista, observamos que o número de decibéis evolui na mesma medida em que surgem novas engenhocas facilitadoras da vida cotidiana. A carroça traz consigo muito mais ruído do que o cavaleiro medieval. O calçamento com pedras amplia consideravelmente o impacto sonoro sobre as casas. O aumento populacional nas cidades ocasiona uma explosão de novos sons jamais pensada.

Porém, o advento da máquina traz consigo um novo conceito sonoro. Todo o acoplamento anterior de sons caseiros e urbanos é insignificante perante o poderoso ruído da máquina. Ela é a mola propulsora de um novo pensamento, o Futurismo.⁴ Os intelectuais do momento aderem a essa novidade instantaneamente.

Luigi Russolo (1885-1947)⁵ manifesta-se exaltado a respeito do ruído. "O ouvido humano chegará no estágio em que os motores e máquinas das nossas cidades industriais serão um dia conscientemente atonais e então todas as fábricas serão transformadas numa orquestra intoxicante de ruídos". (Russolo *apud* Seincman, 1991: 156)

³ O século XX incorpora o ruído como um elemento da música, que vem desorganizar as mensagens pré-estabelecidas por normas ultrapassadas e instaurar uma nova ordem sonora. É do cotidiano do homem pós-moderno o som: do tráfego aéreo, de clusters sonoros do tránsito, do caos da guerra e da maquinaria eletro/eletrônica, da linha contínua de sons indesejáveis/indiscerníveis, de efeitos sibilantes das máquinas cortadeiras de grama e de madeira, dos aparelhos de rádio e televisão, do celular, dos encanamentos, de fornalhas, de ar-condicionado. E no centro de tudo, os sons de nossas vozes. Os gritos de medo, da pressa, da falta de tempo, do estresse, da angústia.

^{4 4} Nascido em 1909 na Itália, com o primeiro *Manifesto Futurista*, do poeta Marinetti, o futurismo recusa o passado e exalta a velocidade, a máquina, o dinamismo da vida moderna. Os pintores buscam a sensação dinâmica nas formas; os arquitetos procuram facilitar a vida na cidade a partir do movimento e da circulação; a poesia libera as palavras dos versos.

⁵ 5 Em 1910, o compositor e pintor italiano Russolo escreve um dos dois *Manifestos da pintura futurista*. Em 1913, passa a dedicar-se aos problemas sonoros com um manifesto sobre *A arte dos ruídos*. Constrói uma série de intonarrumori, instrumentos entoa-ruído, tais como o crepitador, o zumbidor, o gotejador, o sussurrador, o sibilador e o trovejador.

Esse movimento é diretamente responsável pela penetração do ruído no universo da linguagem musical. Denominado corpo ou *objeto sonoro* (Pierre Schaeffer, 1966), o ruído, precursor da música eletroacústica, começa a ser explorado pelos compositores em suas possibilidades timbrísticas.⁶

Com o desenvolvimento das máquinas, as possibilidades de exploração dos timbres vão ser expandidas sobretudo a partir da *música concreta*, nova experiência de Pierre Schaeffer. Com o auxílio de sintetizadores o som pode ser: filtrado, reproduzido em velocidade diferente da execução original, recortado, intercalado, sobreposto com sirenes, acelerado ou retardado. Enfim, o espectro de possibilidades é muito alargado da mesma forma que a eletricidade amplia o volume resultante.

A voz humana é um dos instrumentos mais utilizados pelos compositores do século XX, pois dela pode-se extrair infinitas possibilidades de nuances: quebras rítmicas, gamas de intensidade e mudanças de tom, da posição da língua na boca ao articular palavras e frases, diferentes maneiras de usar os lábios, a abertura da boca, a posição da língua e do véu palatino, sutilezas na velocidade da emissão, mudanças de timbre e de altura, nas regiões grave, média e aguda.

A voz no século XX

Mudar do que é facilmente identificável para o limite do identificável. Ouvi-los (os sons) não os conhecendo de antemão, mas em estado de alerta. Fruir de sua materialidade. SUSPENDER o SIGNIFICADO dos sons multiplicando seus papéis naturalistas-realistas até onde for possível fazê-lo sem nenhum ponto de apoio, até onde nenhuma mensagem possa ser congelada, nenhuma análise possa estar completada... (Minh-ha)

Nos últimos cinqüenta anos, os cantores passaram a conviver com uma nova grafia musical e códigos sonoros diferentes dos encontrados na música tradicional, além de adquirir a habilidade de cantar a afinação perfeita em todas as circunstâncias, mesmo em quartos de tom, e mesmo quando não tem como ouvir a própria voz ou eles dificilmente podem ser ouvidos no contexto da obra.

⁶ Na primeira metade do século XX, diversas composições vão ser dedicadas à exploração das sutilezas de timbre das máquinas, a exemplo de *Parede* (1917), de Eric Satie; *Pacific 231* (1923), de Arthur Honegger; *Ballet Méchanique* (1926), de Antheil e *Estudo das ferrovias* (da série Cinco estudos de ruídos, 1948), de Pierre Schaeffer.

Assim, eles acabaram desenvolvendo uma extensão vocal⁷, uma expressividade, uma flexibilidade no timbre e um domínio de efeitos muito distantes das capacidades de seus predecessores.

Padrões rítmicos irregulares, fortes contrastes dinâmicos e grandes saltos de intervalos são características da música da segunda metade do século XX e da primeira década do século XXI. Novos termos e formas de emissão foram incorporados ao vocabulário do canto, tais como: tom respirado, quase sussurrado; sons cantados e sussurrados tão curtos quanto possível; risada; aspirar, engasgando; estalos com a boca; tosse; emissão com as mãos sobre a boca. Os aspectos enigmáticos da notação, no entanto, tem um propósito – estimular a criatividade e evitar a exatidão em excesso.

Na realidade, alguns compositores reduzem-nas quase que completamente, confiando na cor das vogais e consoantes para produzir uma "paisagem" emotiva. A cor dos sons pode repor inteiramente a inteligibilidade do texto. Ou seja, o texto apenas serve como material sonoro musical, material o qual por sua própria cor recria a emoção original da concepção.

Muitas das novas práticas vocais estão principalmente direcionadas para conquistar uma variedade de efeito e um contraste de timbre. Anteriormente a voz solo ideal era uma voz com timbre relativamente homogêneo e com vibrato em toda sua extensão, hoje, contudo, tal uniformidade é indesejável. A voz agora deve ser capaz de produzir qualquer grau de vibrato entre um uníssono e um trêmulo entre intervalos distantes. O timbre deve ser variado à vontade: escuro, leve, rico, doce, fino, vibrante, sem tonalidade, e assim por diante. Os compositores freqüentemente indicam as transformações de timbre mais óbvias (por exemplo: murmurando, cantando com a boca fechada ou com a mão sobre a boca, ruídos de consoantes, apenas sons de vogais, tons "aspirados", sons "rolados", sons surdos, ruídos de inspiração e expiração, etc.), mas espera-se que o cantor acrescente recursos próprios a estas indicações. Fala, sussurro e fala cantada podem ser introduzidos em passagens cantadas, enquanto palavras são às vezes cortadas em suas consoantes ou vogais, de modo a fazer com que o texto não seja facilmente inteligível. Ornamentos como graciosas notas rápidas e melismas são muito usados, e formam o equivalente moderno do antigo estilo coloratura.⁸

⁷ Uma extensão acima de duas oitavas é freqüentemente exigida. É por isso, talvez, que vozes "médias" (mezzo-soprano e barítoco) são muito usadas, pois elas podem mais facilmente ser estendidas em seus limites tanto para cima ou para baixo.

⁸ Voz flexível e ágil, apta a cantar melismas, série de notas rápidas sobre uma determinada sílaba.

Nas últimas décadas, muita música coral utiliza sons falados com toda uma gama de efeitos tais como sussurros, ruídos com consoantes, sons sem altura definida, gritos, murmúrios, ruídos sibilantes, etc. Às vezes, a fala é indicada com tempo exato de duração, outras vezes diferentes regiões de altura são exigidas (agudo, médio, grave, etc.). Na prática, a diferença entre falar em várias regiões de altura e cantar sons em altura aproximada é similar, se o volume for o mesmo. A distinção real está no fato de que notas cantadas deveriam ser sustentadas no volume e permanecer na mesma altura aproximada encontrada, enquanto os sons falados (a menos que sejam deliberadamente mantidos) tendem a desaparecer rapidamente e são mais modulados em entonação.

A tendência geral, tanto no canto solista como no canto em conjunto, caminha em direção a um som complexo, produzido por muitas subdivisões das partes. A individualidade das partes pode ser tão extrema que apenas um som "total" consegue ser ouvido, sem que nenhuma linha individual seja claramente audível. Essa aparente confusão sonora pode ser criada num contexto que até poderia ser considerada como uma situação musical bastante simples, mas que acaba sendo transformada em massas sonoras aparentemente densas. Na realidade, alguns compositores reduzem-nas quase completamente, confiando na cor das vogais e consoantes para produzir uma "paisagem" emotiva. A cor dos sons pode substituir inteiramente a inteligibilidade do texto. O que está em jogo na emissão vocal é o "efeito" e a "cor".

Gilberto Mendes

Gilberto Mendes, nascido na cidade de Santos em 1922, seguindo a tendência de compositores como Luciano Berio, Dieter Schnebel, György Ligeti, Brian Ferneyhough, Mauricio Kagel, Sylvano Bussotti, Arvo Pärt e Kristof Penderecki, é um dos compositores brasileiros que aderiu à exploração de todas as possibilidades vocais, despontando como um dos ícones da música erudita contemporânea brasileira. Dono de uma criatividade a toda prova, foi pioneiro no uso de técnicas da música aleatória, concreta e microtonal.

Orientado inicialmente para o nacionalismo – escola dominante na ocasião de sua formação musical -, passou a ser considerado um dos expoentes da vanguarda musical brasileira a partir da obra coral *Nascemorre*, sobre poema concreto de Haroldo de Campos.

Compositor mais importante do *Grupo Música Nova* pelo conjunto de suas obras, sofreu influência direta do grupo dos poetas concretistas paulistas (com quem mantinha contato), da escola de Damstadt (Boulez, Stockhausen, Pousseur), além dos centro de pesquisas eletroacústicas (Paris, Colônia, Karlsruhe). (Valente, 1999: 167)

Sua iniciação musical até os nove anos foi inteiramente erudita. A música que escutou nos anos de infância foi romântica ou clássica, Chopin, Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Mozart, tocada pelas senhoras ou jovens estudantes de piano.

Uma aurora de vida que não poderia deixar de ser determinante na formação de uma personalidade artística um tanto *blue* e francamente eruditizada, elitista mesmo, por que não dizer, voltada ao refinamento, à complexidade fractal, sofisticada, à densidade e intensidade expressivas, à elegância franciscana, como julgo ser a minha personalidade. (Mendes, 1994: 9)

Sua convivência com o Grupo Noigrandes, lançador do movimento nacional de "poesia concreta", em 1956, possibilitou-lhe produzir composições sobre uma união absoluta entre o oral e o sonoro, entre a esfera do verbal e dos elementos sonoros.

Inicialmente, foi compositor nacionalista por ser este o percurso natural dos jovens estudantes de composição. Durante toda a década de 1950, compôs obras de cunho nacionalista neoclássico, tais como *Sonatina* e *Sonata* para piano, *5 Prelúdios* para piano, *Pequeno Álbum* para piano, *Peças* para clarinete solo e para clarinete e piano, *Canções* e *Ponteio* para orquestra.

Parecem-me exemplificadoras desse tonal com clima poli/tonal, que sinto em minhas primeiras obras, as *Peças para Piano nºs 1, 2 e 13*, a primeira canção que escrevi, *Episódio* (texto de Carlos Drummond de Andrade, principalmente os compassos finais), as canções de um ciclo de Raul de Leoni, e a canção *Lagoa* (texto também de Drummond). (Idem: 53):

Curiosamente, minha canção *Episódio* e a *Sonatina* têm caráter brasileiro e foram compostas quando eu ainda não estava cismado com os problemas levantados pelo *Ensaio* de Mário de Andrade. Nunca se é inteiramente cosmopolita ou nacionalista, mesmo que se pretenda ser radicalmente uma coisa ou outra. (MENDES, idem: 55)

Estudou com Cláudio Santoro e Olivier Toni. Em 1962, foi bolsista do governo brasileiro no curso de férias de Darmstadt, Alemanha. Aluno das classes de Boulez, Pousseur e Stockhausen, freqüentou os estúdios de música eletrônica de Darmstadt, Colônia, RTF (Paris) e Karksruhe.

Une-se ao *Grupo Música Nova*, por adotar na época "princípios composicionais já totalmente liberados das técnicas tradicionais, dentro de postura experimental que valoriza a aleatoriedade, a eletroacústica, a percepção pluri-sensorial da obra de arte". (Neves, 1981: 165-6).

Em sua obra busca desmistificar o ato criador e a preocupação com a comunicação para as massas, aspectos que denotam a influência da poesia concreta, da pop-arte e da arte conceitual em seu pensamento musical.

Divulgador da mensagem de Charles Ives e de John Cage, carrega em sua música essa estética neo-dadaísta. Sua obra carrega esses traços nas críticas à sociedade de consumo, à vida cotidiana, à industrialização desenfreada, à civilização urbana. Críticas feitas com humor, que também demonstram engajamento político. Não a busca de cargos políticos, mas um reflexo de sua visão de mundo. Por não estar preso a determinadas escolas, sua obra também possui absoluta liberdade criativa. "Por desejar fazer de sua música simplesmente um reflexo deste mundo e um testemunho de sua postura experimental, Gilberto Mendes sempre guardou total independência criativa, recusando-se a participar de concursos, a correr atrás de prêmios, de buscar funções oficiais..." (Idem: 166)

Fundador do Movimento Ars Viva de Santos, criou e manteve a Semana de Música Contemporânea e o Festival de Música Nova, com a colaboração de Roberto Martins e do Grupo Ars Viva, eventos que demonstram sua busca por divulgar a música contemporânea e seu cultivo pelas novas gerações de compositores.

Após a fase nacionalista, dedicou-se à música serialista, como atestam as composições "Ricercare" para dois trompetes e cordas, "Música para doze Instrumentos" e "Rotations" para treze instrumentos", obras estreadas nas Bienais de Música de São Paulo.

A partir da composição de *Nascemorre*, para coral, em 1963, sobre poema concreto de Haroldo de Campos, Gilberto Mendes assume a postura de vanguardista. A utilização de microtons e estruturas aleatórias, combinadas com instrumentos de percussão, fita magnética e duas máquinas de escrever, gestos e performances, tornam esta obra um marco na composição coral brasileira, inaugurando o *teatro musical*.

1

Sua forma obedece ao modelo de um esquema-processo cibernético de direção, em termos de música corrente. Há uma primeira elaboração, primeira leitura do poema, o "programa", isto é, sinais de direção por um circuito de direção que passa a absorver e fragmentar todos os elementos fonéticos das palavras da poesia, como aconteceria no circuito de um computador [...] O trabalho, de certo modo estocástico, joga com a s probabilidades e inclui a participação real do intérprete na composição-montagem de um processo-direção musical, cujo desenvolvimento é previsível; porém, em suas particularidades, depende da casualidade. (Mendes, 1994: 77-8)

Já no início, apenas a fixação de faixas de frequência próximas à fala, e não notas musicais com alturas fixas, demonstra que há uma busca pela diversidade. A escrita já não contempla os paradigmas tradicionais. Ao invés de pentagramas e notas, temos gráficos e diagramas, que necessitam de uma bula para sua compreensão. Na próxima peça, "Cidade", composta em 1964, sobre poema de Augusto de Campos, o compositor inclui toca-discos, gravador, televisor, aspirador de pó, liquidificador e outros aparelhos eletrodomésticos, além do tratamento de voz em diferentes formas, entoada, dublada, gravada, enunciada em diversos idiomas, em emissão operística, como espirro, assobio e do sons do corpo, como estalos de dedos e correria, "tudo envolvido num contexto cênico, ou melhor: instrumentos, gestos, cenários constituem um todo inseparável, onde as partes não são dispostas hierarquicamente." (VALENTE, 1999: 180) A mudança na música de Gilberto Mendes a partir de *Nascemorre* foi radical, pois estão inclusos nela elementos de música aleatória, microtonalismo, música concreta, sons concretos naturais, tudo organizado a partir novos princípios estruturais.

A obra seguinte, *Blirium*, em três versões distintas: para doze cordas, para doze instrumentos diferentes ou para de um a três teclados e instrumentos iguais e até seis instrumentos diferentes, conduz o intérprete à situação de improvisação permanente, dirigido por um regente.

Cada nova peça de Gilberto Mendes, particularmente a obra coral, propõe distintas soluções sonoras e construtivas, situando o compositor como um dos mais fiéis adeptos da aleatoriedade e da arte total. O som para ele é um ato vital, integrante de um todo mais complexo, a própria vida.

Asthmatour

Dentro da linha de pensamento de integração emissor/receptor duas obras destacam-se na produção de Gilberto Mendes: *Asthmatour* e *Motet em Ré menor*. Ambas estão criadas a partir da idéia da venda de um produto e de um serviço, objeto da propaganda, pois são jingles. Na primeira, Mendes vende a idéia de uma viagem ideal para asmáticos e na segunda, um produto da era do consumismo, da cultura de massa. É claro que, ambas trazem em si uma crítica violenta aos paradigmas do consumismo.

'Em Asthmatour, o compositor santista inova mais uma vez, ao utilizar:

... uma polifonia de gargarejos, uma frase musical cantada com água na garganta, por todos os cantores; e a mesma frase por solistas, como um anúncio luminoso em movimento, desses que apresentam primeiro o texto inteiro da propaganda, depois só o nome do produto, e ficam repetindo esse ritmo visual. No final, fiz música do som da aflição da asma, da falta de

ar, daquela dispnéia, quando são emitidos sons, como que gemidos, durante a difícil inspiração. Termina a peça uma cena dramática, em que um membro do coral – até emtão disfarçado de ouvinte, na pplatéia – sosbe ao placo e tenta esganar – tirar o ar! – de um cantor, como um torturador tentado obter informações de seu pririoneiro; e, em seguida um *jingle* apregoa os benefícios, para a asma, das viagens aéreas promovidas pela agência turística *Asthmatour*. (Idem: 93-4)

A composição está estruturada em doze quadros, a saber:

Quadro I: desenvolvimento da palavra *ar*, o *leitmotiv* da obra toda. Neste quadro são explorados suspiros, fôlego lento em som grave, estalidos de língua nos dentes, bocejos.

Quadro II: batida de palmas em conjunto, aplausos em cascata, estalidos de língua nos dentes e depois no céu da boca.

Quadro III: assinatura do serviço prestado pela empresa, turismo para asmáticos, sendo pronunciada primeiramente a palavra completa *Asthmatour*, decomposta para apenas tour por quatro solistas, com um fundo de portamento cerrado ascendente por todas as vozes masculinas.

Quadro IV: há um diálogo do *leitmotiv* ar com a palavra asma (asthma) , faladas alternadamente.

Quadro V: gargarejos com água em alturas diferentes, enquanto 6 cantores transforma um gemido-suspiro em dispnéia asmática.

Quadro VI, VII e VIII: performance de uso do aparelho contra asma, a "bombinha", com imitação de seu som característico .

Quadro IX: falado por um solista, respondido por grupos de vozes agudas e grupos de vozes graves, como imitação de uma peça comercial; estalidos de língua junto aos dentes incisivos, aos molares e no céu da boca.

Quadro X: fala dramática com performance cênica; estalidos de língua nos dentes e no céu da boca.

Quadro XI: jingle, cantado por todo o coro, com melodia de fácil memorização, típica dos comerciais brasileiros.

Quadro XII: voz em tom de assinatura de peça comercial; finalização habitual do jingle.

Notamos, nesta composição elementos característicos das peças comerciais, como o uso da função conativa da linguagem, para criar a necessidade no receptor e da metalinguagem do discurso publicitário. Em tom de revelação da solução de um problema, *Asthmatour* demonstra uma percepção aguçada a respeito da fantasia criada no mundo da propaganda.

Também, destacamos a variedade exploratória de sons, como: estalidos de língua nos dentes e no céu da boca, gargarejos, dispnéia asmática, inspiração forçada, da pessoa que sofre a constante falta de ar provocada pela asma, ao lado de palmas, estalos de dedos e instrumentos de percussão. Gilberto Mendes explora os sons onomatopaicos em suas mais variadas possibilidades, como afirma Heloísa Valente:

É interessante observar que os sons produzidos pelo corpo – que, muitas vezes, confundem-se com sons eletroacústicos – contribuem para sugerir ao ouvinte uma certa paisagem sonora onomatopaica: os diversos estalos de língua são um signo icônico da água corrente de um rio: as palmas fazem lembrar vôo de pássaros. Sobrepondo-se a essa ambiência, sobrepõem-se os outros sons: bocejos, suspiros, exclamações, entrecortados e pontuados pelos crótalos, maracás e pandeiro. (1999: 207)

As três últimas notas do jingle foram reaproveitadas em um jingle da VASP, algum tempo depois de *Asthmatour*, fato que enfatiza o acerto de Gilberto Mendes nesta obra inovadora. Segundo o autor,

... Asthmatour tem o espírito de um comercial de televisão e seu texto, escrito pelo meu filho Antonio José, afirma que "o negócio é de pasmar! Conheçam o novo tratamento contra a asma. Viajar! A arma do ar contra a asma". [...] Nos primeiros quadros compus uma atmosfera sonora rarefeita, art nouveau; um bosque de ruídos etéreos, farfalhantes, de pequenos crótalos, pandeiros ao ar, estalidos de dedos, de línguas, palmas de mão batendo como asas de pássaros, suspiros e sussurros, bocejos, uma sugestão de frescura matinal, de ar puro, cortado em dois pontos por uma linha de som horizontal que se alarga e estreita.

Eu coloquei um problema meu em *Asthmatour*. Sofro de asma desde meses de idade, segundo meu pai, que era médico. Naturalmente com períodos de grande melhoria, mas ela vem sendo uma velha e eterna amiga do peito. Com a colocação desse problema eu acrescentei outro, ainda: a vergonha que eu sempre tive de usar aquela bombinha clássica (do antigo remédio "Dispnéinhal") na frente dos outros, uma vergonha que eu reconhecia sem cabimento, mas – que fazer? Eu tinha vergonha. Eu introduzi na peça o uso da bombinha por três solistas, num momento destacado, e fui sempre um desses solistas durante todo o período em que cantei no Madrigal Ars Viva, no tempo do Klaus-Dieter Wolff como regente. (Mendes, 1994: 94)

Esta talvez seja a única composição que utiliza este tema tão particular, "fazer o retrato musical da asma e a utilizar como música elementos do processo vibratório não periódico, vale dizer, ruído respiratório produzido nas pessoas atacadas por ela". (MENDES, idem, 95) *Asthmatour* é uma obra que está na fronteira entre o cantar e o contar (com exceção do quadro

XI), entremeados por uma paisagem sonora rica e particular, fato que faz dela uma composição muito apreciada pelos cantores e pelo público. Apresenta características que a aproximam do universo da propaganda, o que faz dela sucesso de público.

Motet em Ré menor

O *Motet em Ré menor*, também conhecido como *Beba Coca Cola*, é outra experiência inovadora na obra de Gilberto Mendes que se apropria das características do jingle. Trata-se de um pregão atual, uma peça comercial para a televisão. O próprio compositor situa de onde surgiu a idéia desta obra:

A experiência radical em *nascemorre*, sem melodias, deveria beneficiar e tornar nova a idéia de utilização de uma velha forma musical, o *motet*, à francesa. À francesa, rápido, porque estavam em meus ouvidos o *Pour quoy me bat me maris?* De Guillaume de Machault, e *Lês Cris de Paris*, de Clement Jannequin, que eu cantava no Madrigal Ars Viva, nesse tempo Jannequin fez uma colagem do cotidiano quinhentista, equivalente à *pop art* destes novecentos, colhido em ruas parisienses [...] Com *Beba Coca-Cola* pretendi um salto do pregão renascentista ao pregão moderno, o *jingle* publicitário para rádio-tevê. (Idem: 102)

Sons onomatopaicos experimentados pelas mais diversas possibilidades, tais como: sons expirados, falados, blocos de repetição do poema, compostos sobre as notas ré-fá-lá-mi bemol, em todas as possibilidades de combinação (somente duas vozes, três vozes, quatro vozes, uma voz...), em dinâmicas extremas (os sete primeiros compassos devem ser executados em fff, os seis compassos seguintes em ppp), sobrepostos por outros efeitos realizados em grupo ou por solistas.

Estas combinações, após algumas repetições (após o compasso 15), fazem o papel de música de fundo (back ground, na linguagem radiofônica) e criam a ambiência perfeita para a exploração das onomatopéias que imitam as diversas etapas da ingestão do refrigerante. A crítica contida no poema concreto de Décio Pignatari,

babe cola beba coca babe cola caco caco

cola

beba coca cola

cloaca

ganha uma caracterização convincente, sendo na verdade uma anti-propaganda, um alerta contra o produto. A entoação do texto sobre as notas mi bemol pelos sopranos, ré pelos tenores, lá pelos contraltos, fá e sol sustenido pelos baixos, nos registros grave e agudo de cada voz, situa-se na fronteira entre a fala e o canto, o *sprechgesang*. Ao mesmo tempo, remete-nos ao som característico da metrópole, quando sobreposta com efeitos como: a emissão da voz em uma altura qualquer, mantida firme no registro central, mais agudo ou mais grave, gerando aglomerados sonoros microtonais; sons falados em entonação dramática; sons expirados; ondulação de sons em torno de um som básico; glissando; entonação grotesca, irritada, rabujenta, arranhando na garganta e cantando desafinadamente desenhos melódicos pré-determinados, em qualquer altura; entonação cacarejada; entonação aflita; emissão vocal similar ao ruído provocado pela ânsia de vômito; arroto.

A repetição do texto soa como um ostinato, em blocos sonoros sequenciais. O próprio autor afirma:

Já é uma peça repetitiva – em cima sempre de um mesmo acorde – quase minimalista, pois corre variando em mínimos aspectos. Blocos sempre de seis compassos com os tempos 3-2-2-2-1. Até o arroto, clímax da peça, depois do qual entre uma imitação falada à base de um ritmo popular em voga na época; e a coda final, quando se abre uma faixa entre os cantores, onde se lê "cloca", e eles gritam a mesma palvra três vezes, com os braços para o ar, como numa competição esportivo ou comício, isto durante os aplausos do público (esperase...). (Idem: 104)

Esta é uma das obras de vanguarda mais cantadas pelos corais brasileiros. A voz, aqui, ganha um tratamento especial, com a inclusão de diversos ruídos, desprezados pelos compositores tradicionais. O texto do poema, publicado em 1958, em *Noigrandes 4*, foi inspirado na pulsação dos luminosos com o anúncio do produto. (Valente, 1999: 194) O ostinato contínuo remete-nos ao piscar da logomarca. O desenvolvimento da peça referencia exatamente este contínuo sonoro, que passa para segundo plano na medida em que os ruídos se sucedem em solos individuais e coletivos de determinados naipes. Heloísa Valente analisa com precisão a inclusão do ruído em *Beba coca cola*:

Ora, estes sons não são outros senão aqueles que sempre foram banidos da arte. É bom lembrar que, até o século XX, era objetivo da arte vocal dissimular e encobrir o ruído. O que o *Moteto em ré menor* póe em primeiro plano são justamente esses sons. Observando a partitura, nota-se que o arroto, o som mais *abominável* de todos, aparece em destaque, culminando uma cadência em solo. O som desprezível levado a primeiro plano faz dele um elemento extremamente *desimportante*. Concluindo, um breve *teatro musical*, após uma

pseudofinalização da peça (indicação B, da partitura), arremata a peça com o discurso falado (*clo-a-ca*) (Idem, 195)

É interessante observarmos que, embora seja uma das composições para coro mais criativas do repertório brasileiro, traz embutidas informações precisas no texto de explicação dos símbolos, que integra a partitura, demonstrando a precisão do foco pretendido por Gilberto Mendes. Ainda, a dinâmica está indicada com precisão absoluta. Na própria bula, o autor chama a atenção para: "...observar com o máximo rigor a dinâmica indicada..." Selecionamos aleatoriamente o compasso vinte e nove para comprovar este rigor. Sopranos, tenores e baixos tem a indicação de "p", enquanto o contralto, "fff". Os contrastes de intensidades levados ao extremo – de fff para ppp – "criam uma nova dimensão espacial que lembra os madrigais renascentistas (busca da "perspectiva")" e "ondulação melódica em torno de uma banda de freqüência equivale ao ornamento de nota isolada como é comum na Renascença e Barroco". (Idem: 195-6) A clareza na concepção desta obra é evidente, aspecto que notamos em todo o repertório vocal de Gilberto Mendes.

Esta obra foi e é talvez a mais popular do repertório coral brasileiro. O próprio autor afirma:

A obra se tornou tão popular como o poema de Décio Pignatari. Na verdade, é o meu grande *hit*, o maior de todos. Tocada em todo o mundo. Só o Madrigal Ats Viva, numa excursão com Klaus-Dieter Wolff, apresentou a peça em Montevidéu, Buenos Aires, Santiago e Lima. O CORALUSP, com Benito Juarez, em New York e outras cidades norte-americanas, e também em várias da Europa e algumas africanas. (Mendes, 1994: 104)

Tal popularidade ocorre pelo fato da obra trazer uma mensagem sempre atual, da mesma forma que *Asthmatour*, por ambas incluírem elementos performáticos e por apresentarem um foco absolutamente claro para a crítica da cultura de massa. Refletem o interesse do Grupo Música Nova pela publicidade e pela abrangência junto ao público.

Gil Nuno Vaz

Gil Nuno Vaz tem um percurso diferente do traçado por Gilberto Mendes. Conforme seu depoimento, não teve formação institucional em música.

Nasceu em Santos, em 1947. Iniciou sua carreira artística em festivais de música popular.

Desde criança já ocorriam frases musicais. Foi estudar piano com uma professora particular durante dois anos, na adolescência, para colocar no papel essas idéias. Teve aulas de canto na escola de formação básica, o antigo ginásio. "O resto foi por conta própria, lendo,

ouvindo, conversando." Pela súmula de seu currículo observamos que tem uma vida profissional diversa da atividade musical. 9

"Em 1973 formou o grupo Quorum, formado por artistas de diversas áreas, passando desde então a criar peças multimídia, de ação musical e interativas. Produtor cultural, ebaborou montagens cênico-musicais, desenvolveu e apresentou programas de arte alternativa para rádio, e escreveu artigos sobre música para jornais e revistas." 10

Estuda as mais diversas escolas musicais e afirma que quando compõe acaba incorporando trechos de composições de cada uma dessas escolas. A composição surge espontaneamente. "Um texto pode desencadear uma melodia, às vezes leva a pensar numa estrutura toda primeiro, às vezes segere um clima ou ambiente sonoro, às vezes um processo (citações, imitações, entre outros). Às vezes, várias composições são feitas a partir de um mesmo processo, idéia ou material. Por exemplo, a série Temas de Cinema, que resultam da transposição de técnicas e processos cinematográficos para a linguagem musical, ou Paralaxe, que são obras em que se estabelecem relações entre parâmetros musicais e movimentos espaciais. E ao mesmo tempo componho canções sem qualquer estrutura ou processo pré-definido.

De sua extensa lavra musical destacamos: Suave Maria; Requiem; Ave Maria; Acróstico para Guido D` No Belo Erídano Azul; Canção de Cor; Es tu do es tu do; Samba-Exaltação; Um dia do homem.

Em suas obras joga com os vários sentidos de cada palavra, como no caso de *Canção de cor*, na qual um motivo melódico é repetido diversas vezes para evidenciar a pluralidade de possibilidades interpretativas; com a mistura de elementos de escolas musicais de origem variada, como na obra *Um dia de homem*, "uma espécie de cantochão minimalista no estilo de marcha-rancho"; com desconstruções musicais e poéticas, a exemplo de *Requiem*, na qual "enquanto a melodia dissolve-se em pontos e pulsos sonoros e as palavras do texto perdem sua articulação vocálica, a poesia perde, na fala, a articulação consonantal"; com a citação de obras da Idade Média e da Renascença, como no caso da obra *Es tu do es tu do*, na qual utiliza

⁹ Doutor em Comunicação e Semiótica (Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 2001) em Artes. Graduado pela Universidade Católica de Santos em Ciências Econômicas e Comerciais (1969), em Comunicação: Publicidade e Propaganda (1974) e Comunicação: Jornalismo (1983). Atualmente é professor da Universidade Católica de Santos, coordenando a Cátedra Giusfredo Santini de Comunicação e Artes, e editor científico da Revista de Estudos de Comunicação da Pontificia Universidade Católica do Paraná. Produção bibliográfica em Marketing, Música, Mídia e Literatura. Produção cultural em Música (composição) e Literatura. Pesquisador do MusiMid - Núcleo de Estudos de Música e Mída, vinculado à ECA-USP.

"trechos da cláusula Benedicamus Domino e Le Jeu de Robin et Mariton (Adam de La Halle), da Idade Média, e do moteto Scaldava il Sole (Luca Marenzio), da Renascença,... alterados pela inserção da série dodecafônica do Concerto para Violino e Orquestra (Alban Berg)"; ou do Acróstico para Guido D'Arezzo, "construída sobre as sílabas iniciais de cada verso do Hino a S. João". (Ibidem)

Percebemos uma aproximação entre a obra musical de Gil Nuno Vaz e Gilberto Mendes, bem como com as composições de Roberto Martins. Ao sugerir uma escola de composição santista, que incluiria vários outros nomes importantes no contexto da música erudita brasileira, ele não acredita em uma unidade.

Porém, ao analisarmos as obras dos dois compositores observamos algumas constâncias, como a desconstrução da prosódia em função de adaptar o texto a determinadas estruturas rítmicas; o uso constante da fronteira entre o cantar e o contar (voz cantada/voz falada — nova forma de uso do sprechgesang?); longa repetição de motivos melódicos e/ou rítmicos (música minimalista?). Um estudo mais aprofundado, que foge do objetivo deste artigo, nos permitirá criar parâmetros para apontar estes elementos e técnicas que compõem a especificidade/universalidade dos compositores santistas.

Conclusões

Gilberto Mendes e Gil Nuno Vez constroem sua obra coral sobre paisagens sonoras claramente definidas. Obra essencialmente aberta de acordo com os conceitos de Umberto Eco, permite a participação plena dos intérpretes em sua concepção, embora traga determinações precisas em suas partituras. Obra que permite liberdade criativa, pensada a partir da inovação total.

Ao analisarmos suas composições corais, descobrimos em cada uma novas possibilidades de uso do aparelho vocal, em experimentações sempre ousadas.

As propostas performáticas também chamam nossa atenção pelo inusitado do ato e pela facilidade de execução, possível de ser realizada por qualquer pessoa, além de possibilitar a prática do *teatro musical*, que incentiva a participação plena do cantor/ator.

Ousadia, liberdade, criatividade e precisão no objeto em foco são termos que definem com clareza a intenção sonora em cada composição destes compositores santistas.

Referências Bibliográficas

BRINDLE, Reginald Smith. The New Music – The Avant-garde since 1945. Oxford, Oxford University Press, 2a ed, 1987.

MARIZ, Vasco. 1970. *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. Brasília:Editora Universidade de Brasília.

MENDES, Gilberto. 1994. Uma Odisséia Musical: Dos mares do Sul Expressionista à Elegância

Pop/Art Déco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Editora Giordano.

MINH-HA, Trinh T. 1991. When the moon waxes red: representation, cender and cultural politics. Nova Iorque e Londres: Routledge.

NEVES, José Maria. 1981. Música Contemporânea Brasileira. São Paulo: Ricordi.

SCHAEFFER, Pierre. 1966. Traité dês objets musicaux. Paris: Seuil.

SCHAFER, Murray. 1977. The tuning of the world. Toronto: The Canadian Publishers.

SEINCMAN, E. 1991. "Tradição, vanguarda, na música futurista italiana". In: *Revista da USP*, n. 9 (março-abril). São Paulo: Edusp.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. 1999. *Os cantos da voz : entre o ruído e o silêncio.* São Paulo: Annablume.

As mulheres como eixo de difusão musical no Rio de Janeiro da Belle Époque

Mónica Vermes*

Resumo:

O presente trabalho, centrado nas mulheres, integra-se num projeto mais amplo que tem como objeto a atividade musical no Rio de Janeiro no período entre 1890 e 1920. O registro da atividade feminina na historiografía musical brasileira é escasso, mas observando outros tipos de fontes encontramos, em contraste, não só uma presença significativa, mas quase uma centralidade da mulher em várias atividades musicais. O relatório sobre os conservatórios de música europeus elaborado por Leopoldo Miguez (1897) inclui um quadro sinóptico que contém dados relativos ao Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Esse quadro revela que a grande maioria dos alunos do Instituto eram mulheres. Essas mulheres acabavam funcionando como eixos de difusão musical, na educação dos filhos, nas atividades de lazer privado e semi-privado, como saraus realizados em casa, ou em recitais coletivos realizados em espaços públicos como amadoras. O registro da memória dessas atividades femininas não se dá necessariamente pelo acréscimo de capítulos a uma historiografía existente que privilegia certos papéis (compositores) e formatos (circuito de concertos), mas pela revisão do ambiente musical e do seu sistema de funcionamento: seus espaços, suas personagens, seus repertórios. Neste trabalho partimos de uma revisão de alguns títulos significativos da historiografía musical brasileira e os analisamos em diálogo com outras fontes que ajudam a compreender melhor a história das mulheres na música brasileira.

Palavras-Chave:

música brasileira, Rio de Janeiro, mulheres

Abstract:

This paper, focused on women, is part of a larger project that analyzes the musical activity in Rio de Janeiro from 1890 to 1920. Musical activities performed by women are scarcely recorded in most of the Brazilian musical historiography, but other sources show that women had even more than a significant presence in musical activities, we might consider them as central. The report on European conservatories prepared by Leopoldo Miguez (1897) includes a summary table that also shows data relative to the National Music Institute of Rio de Janeiro. This table reveals that most of the students of the Institute were women. Those women operated as music spreading axes, through the education of their children, in the private and semi-private leisure activities that took place at their homes, such as *saraus*, or in collective recitals performed in public venues, when they played or sang as amateurs. The memory of those feminine activities should not necessarily be recorded by adding chapters to an existing historiography that privileges certain roles (composers) and formats (concert circuit), it should propose a revision of the musical environment and its operating system: venues, people and their roles, and repertoire. In this paper we propose a revision of significant titles of Brazilian music historiography and analyze it in dialogue with other sources that enlighten the history of women in music.

Keywords:

Brazilian music, Rio de Janeiro, women

A atividade musical que tinha lugar na cidade do Rio de Janeiro da *belle époque* era intensa e variada. Vários eram os espaços em que ocorria, os gêneros musicais praticados e as formações musicais (vocais e instrumentais) empregadas. A questão inicial que moveu este trabalho foi procurar entender de que forma as mulheres participaram dessa efervescência musical, sem fazer distinção entre atividades musicais profissionais e amadoras.¹

¹ Essa distinção não é simples, mesmo desconsiderando-se questões de gênero, num meio cultural no qual as instituições que permitiriam a profissionalização ainda estavam se consolidando.

Para obter um levantamento preliminar da atividade musical feminina no Rio da virada do século fiz uma análise de parte da historiografía da música brasileira erudita, concentrando minha análise nos livros de Cernicchiaro (1926), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1956) e Bruno Kiefer (1977). A partir da observação da presença/ausência de registro de atividades femininas nessas obras algumas questões começaram a se delinear, a mais importante delas diz respeito ao que seja uma atividade musical relevante. A ausência quase total do registro de atividades de mulheres em certas obras não se trata de uma ausência de atividades femininas, como fica comprovado na comparação entre fontes diferentes, mas por considerá-las irrelevantes. Outras questões se desdobram a partir daí, como fazer um levantamento mais abrangente dessa atividade musical feminina? e como construir uma narrativa histórica que faça jus a esses diversos planos superpostos?

Este trabalho é um primeiro resultado dessa linha de investigação e está inserido dentro de um projeto mais amplo, que tem como objeto as atividades musicais do Rio de Janeiro entre 1890 e 1920.

A Storia della Musica nel Brasile (1926) de Vincenzo Cernicchiaro enumera, em capítulos divididos por especialidades musicais e cortes cronológicos, uma grande quantidade de mulheres envolvidas com atividades musicais. Em certas especialidades, como é o caso do canto e do piano, há um significativo adensamento. Ele registra com abundância nomes de cantoras estrangeiras que passaram pelo Rio e dá especial destaque às cantoras brasileiras, como é o caso de Matilde Canizares (p. 264) e Clotilde Maragliano, que fez uma brilhante carreira na Europa, encerrada quando, depois de passar longa temporada no Rio, "torna-se esposa afetuosa de um homem digno dela" (p. 266). Salvo alguns casos que recebem destaque especial, os nomes aparecem em longas listas, acompanhados às vezes da classificação das vozes e de alguns adjetivos, às vezes dirigidos à voz, às vezes dirigidos à dona da voz.

Entre as pianistas, sem contar com Antonieta Rudge e Guiomar Novaes que desenvolveram suas carreiras em São Paulo, há uma lista enorme, apresentadas como profissionais, nascidas no Rio de Janeiro ou nascidas em outros estados e radicadas no Rio². Destas uma ou outra

² À guisa de ilustração, reproduzimos aqui o nome das pianistas enumeradas por Cernicchiaro: Magdalena Tagliaferro, Antonieta Serva, Izabel Azevedo, Rita Ulhôa, Ivonne de Geslin, Orizia Pimentel, Alcina Navarro de Andrade, Dulce Guimarães, Julieta Medeiros, Olinta de Freitas, Edith Victorio da Costa, Heloísa Seabra, Eudóxia C. Saraiva, Stella Muniz Freire, Iza Giroud, Gabriela Figueiredo, Rita de Cássia Oliveira, Guiomar Cotegipe da Cruz, Ofélia Isaacson, Edith Massière Thibaud, Lisette Marque de Oliveira, Angelina Trajano, Almerinda de Freitas Ramalho, Nádia Soledade, Fanny Guimarães, Maria Amália de Rezende Martins, Vitalina Brasil, Gilda de Carvalho, Lúcia Branca da Silva, Antonieta Veiga de Assis Pacheco, Maria de Falco, Maria Abalo Monteiro, Christina Moller, , Zilda Chiabotto, Helena Bastos, Alice Coggin, Maria Siqueira, Eugênia Soares de Mello, Sílvia Figueiredo, as irmãs Suzana e Helena Figueiredo, Julieta Alegria, Maria Lina Jacobina,

merece uma observação complementar, por exemplo, Fanny Guimarães é lembrada por sua carreira brilhante e por ter morrido muito cedo, aos 23 anos (p. 431), Julieta Alegria se destacava, "não pode ser confundida com as pianistas mediocres de sua época" (p. 434) e Maria Virgínia Leão Velloso (ou Nininha Velloso Guerra) era criticada pela sua preferência por compositores "anárquicos" como Debussy e também se dedicava à composição (p. 437).

Muitas delas aperfeiçoaram seus estudos musicais na Europa e posteriormente se dedicaram à docência. Em muitos casos, só aparece o nome, de algumas um brevíssimo perfil biográfico. Não é possível saber com certeza a freqüência com que essas pianistas se apresentavam, é possível que algumas delas tenham se produzido em público apenas uma vez.

Cernicchiaro enumera também as mulheres que de dedicavam a outros instrumentos: órgão, violino, flauta, violoncelo e canto. Algumas dessas mulheres são identificadas como compositoras, mas, salvo a indicação ocasional do nome de alguma obra, não há grande menção a essas atividades. É o caso de Marieta Howat, cantora "favorita dos salões aristocráticos" e compositora de uma "graciosa *Ave Maria*..." (p. 535).³

Há duas violinistas cuja trajetória ilustra o que seria um destino comum a muitas mulheres musicistas: Carmita Campos, "a violinista mais glorificada pelo público e pela crítica de seu tempo"..., "a gentil jovem, logo roubada da arte para se dedicar aos cuidados domésticos" (p. 479-480) e Noêmia de Oliveira, "também este talento emergente, poucos anos depois de seu triunfo, tomou marido, e, toda dedicada aos cuidados domésticos e ao afeto do consorte, retirou-se da arte" (p. 480).

Uma área na qual as mulheres tiveram também numerosa atuação foi no ensino da música, em escolas oficiais, como o Instituto Nacional de Música, em escolas privadas ou em aulas particulares. É digna de nota a Escola de Música Figueiredo-Roxo, fundada em 1914 pelas irmãs Suzana, Helena e Sílvia de Figueiredo e Celina Roxo, todas pianistas (p. 600).

Cernicchiaro procura catalogar tudo aquilo de que tem conhecimento, registrando até mesmo eventos prosaicos e dando um mesmo peso a figuras que parecem ter tido destaque muito diferente no meio musical (uma pianista profissional e a moça que deu um único recital).

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo descreve em 150 Anos de Música no Brasil (1956) a construção de um meio musical bem-sucedido: compositores e intérpretes (principalmente

Celina Roxo, Kitta de Bellido-Gusmão, Tilda Aschoff, Dyla Torres Josetti, Elza Canéa, Zélia Autran, Maria Luísa Teixeira Campos, Elisa Accioli de Brito, Irene Nogueira da Gama, Judith Morrison, Maria do Carmo, Maria Virgínia Leão Velloso (ou Nininha Velloso Guerra), Maria Antônia, Branca Bilhar, Dila Tavares Josetti, Ilsa Woebeke, Nadir Soledade, Dulce Saules, Maria de Lourdes Torres, Valina e Inocência Rocha, Hilda Teixeira da Rocha, Edith Lorena, Lisette Marques de Oliveira, Marieta Saules, Maria de Santos Mello, Gilda de Carvalho, Alice Alves da Silva, Maria Antoinette Aussenac (Cernicchiaro, 1926, p. 429-439).

³ Ainda assim, Cernicchiaro só registra seis mulheres compositoras.

compositores) de primeiro e segundo escalão, em uma narrativa sem sobras (dentro desses critérios).

A figura central da história da música brasileira de Luiz Heitor é o compositor. As únicas mulheres que são incluídas nessa função são Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Joanídia Sodré (1903-1975), compositora e regente, "segundo aluno de Francisco Braga a conquistar o Prêmio de Viagem, em 1927" (Azevedo, 1956, p. 198).

Chiquinha Gonzaga aparece ao lado de Ernesto Nazareth, como "os dois principais representantes das danças e canções urbanas, no Brasil, nesse período de afirmação nacional de que vai sair o maxixe..." (p. 148), e ganha destaque não só pela sua produção musical, mas pela sua atitude de afronta aos padrões comportamentais da época (p. 150-151).

Além dessas duas compositoras,⁴ Luiz Heitor enumera as professoras de música do Instituto Nacional de Música e algumas cantoras notáveis e, ao reconhecer o fenômeno de grande fascínio que o piano exerceu sobre os "brasileiros, ou melhor, brasileiras" (p. 217), reconhece, ainda que indiretamente que havia uma grande quantidade de mulheres que se dedicava a esse instrumento.

Já Bruno Kiefer em sua *História da Música Brasileira* (1977) opta, explicitamente, por uma abordagem que omite a música "popular e semi-erudita" (p. 66, 78), o que explica a ausência de uma discussão mesmo da musicista mais conhecida do período, Chiquinha Gonzaga, salvo por uma citação de Batista Siqueira na seção dedicada à biografia de Ernesto Nazareth (p. 124).

Mas há algo interessante a observar em Luiz Heitor: a grande importância que ele parece dar para as esposas dos compositores, destacando sua cultura, formação, capacidade de criar um ambiente receptivo para reuniões domésticas e competência musical.

Ao falar de Leopoldo Miguez, Luiz Heitor destaca: "O consórcio com D. Alice Dantas, filha do seu chefe comercial, senhora de grande beleza e raras virtudes, excelente pianista e herdeira dos sólidos bens de fortuna que o pai amealhara, foi um acontecimento decisivo para a carreira artística de Leopoldo Miguez." (p. 108)

Sobre Henrique Oswald: "Ligado pelo casamento a uma família de intelectuais, pois desposara em 1881 Laudomia Gasperini, filha de um professor de liceu, antigo bibliotecário do Conservatório de Nápoles, sente-se ainda mais radicado à Itália, onde nasceram seus quatro filhos. ... Sua esposa era uma jovem cultíssima e de uma grande firmeza de espírito. Colaboradora do pai, nas lides do ensino ..." (p. 123)

⁴ Luiz Heitor cita também Cleofe Person de Mattos (1913-2002) entre as alunas de Francisco Braga, mas o seu período de atividades já não se encaixa dentro de nosso corte cronológico.

Sobre Alberto Nepomuceno "Mas na antiga Cristiânia, capital da Noruega, onde vai convalescer, Nepomuceno encontra a pianista Walborg Bang, discípula de Grieg e de Leschetizky, que se torna sua esposa." (p. 168-169).

No caso de Glauco Velásquez, à falta de uma esposa, encontramos o papel importante da mãe: "Os responsáveis pela sua educação desejavam vê-lo trilhando uma carreira mais prática do que as artes. Mas a mãe interveio, e obteve que a vontade do menino fosse respeitada. Era uma senhora admirável, de grande inteligência e grande coração..." (p. 237)

As habilidades ou qualidades que se destacam faziam parte dos requisitos de uma senhora da elite, que incluíam o domínio do francês, do piano, do canto e da dança. Ao analisar a estrutura ideológica das duas principais instituições de ensino da elite carioca da *belle époque*, o Colégio Pedro II e o Colégio Sion, Needell (1993, p. 85) caracteriza o papel feminino como de "instrumento de civilização do mundo íntimo da elite", para o qual as mulheres seriam preparadas pelo Sion.

Esses talentos seriam praticados especialmente dentro do círculo doméstico, na intimidade da família ou na recepção de convidados. Sobre as queixas frequentemente registradas nos periódicos da época da pobre vida noturna carioca, Needell argumenta que "as pessoas de posses evidentemente saíam de casa, mas não com assiduidade suficiente para sustentar mais do que algumas poucas instituições", isso porque existia "uma vigorosa tradição de entretenimentos domésticos" (1993, p. 87), entretenimentos esses nos quais a música tinha um papel central. O "próprio" desses salões, compreendia "música de câmara, seleções operísticas ou declamação de poesia (normalmente executadas por um músico protegido pelo dono da casa, por mulheres da família anfitriã ou por algum convidado), ou ainda representação de um trecho de peça de teatro ligeira ... danças, jogos de cartas e conversas requintadas ajudavam a compor o ambiente." (Needell, 1993, p. 130-31)

Algumas mulheres tiveram grande destaque nos salões, é o caso de Bebê Lima e Castro (batizada Violeta Lima e Castro). Ela participava de vários salões elegantes, entre eles o de Rui Barbosa, e de eventos mais especificamente musicais, no Teatro Lírico e na Exposição Nacional de 1908.⁵

A formação musical dessas jovens se dava através de tutores privados, de aulas em alguma das várias escolas de música que apareceram no Rio de Janeiro dessa época⁶ ou no Instituto Nacional de Música. O Instituto tinha como objetivo, de acordo com o regulamento aprovado

⁵ Bebê Lima e Castro também é citada com destaque por Cernicchiaro entre as cantoras.

⁶ O Ginásio de Música de Frederico Mallio, O Conservatório Livre de Música de Cavallier Derbelly, a Nova Escola de Música de José Lima Coutinho, a Escola de Música Figueiredo-Roxo, por exemplo.

através do Decreto No. 1.197 de 31 de dezembro de 1892, "formar instrumentistas, cantores e professores de música, ministrando-lhes, além de uma instrução geral artística, os meios práticos de se habilitarem à composição, e a desenvolver o bom gosto musical, organizando grandes concertos onde sejam executadas as melhores composições antigas e modernas com o concurso dos alunos por ele educados." (Azevedo, 1956, p. 115) Aparentemente esses objetivos não estavam sendo atingidos quando, em 1897, o diretor Leopoldo Miguez publica um relatório sobre os conservatórios de música europeus que elaborara a partir de observações feitas a essas instituições *in loco*, comparando-as com o Instituto do Rio de Janeiro (Miguez, 1897). Após comentários a respeito de cada conservatório visitado, Miguez encerra o relatório com uma série de sugestões para melhorar o Instituto e apresenta um quadro sinóptico com dados a respeito das várias instituições analisadas, incluindo o Instituto Nacional de Música. Nas conclusões, aponta entre os problemas:

A desproporção entre o número de alunos e alunas que frequentam o Instituto é lamentável. Enquanto o Governo ou a Intendência, não criar o teatro nacional e subvencionar o teatro lírico, convencido, pelos exemplos de outras grandes capitais, de que todo o sacrificio que fizer, será largamente compensado com as vantagens indiretas que lhe provirão dos efeitos dessa medida; enquanto não se resolver a garantir, por esta forma, o futuro do artista-músico, a carreira do cantor e de instrumentista de orquestra não será tão animadora que faça afluir à matrícula alunos homens bastantes. (MIGUEZ, 1897, p. 31-32)

Analisando a tabela, percebemos a escala da desproporção: de um total de 401 matrículas (em 1895), 347 eram mulheres e 54 eram homens. No curso de piano, de um total de 80 alunos, 76 eram mulheres.⁷

Após a apresentação do relatório, tanto na administração Miguez quanto em administrações seguintes, foram tomadas iniciativas para mudar essa proporção, mas a estatística do Instituto Nacional de Música de 1920 comentada por Cernicchiaro mostra que esse desequilíbrio continuava. Segundo ele havia 900 mulheres para 20 homens e a grande maioria se concentrava nas aulas de piano (1926, p. 595).⁸ Para Cernicchiaro a falta de homens dedicados ao estudo de música no Instituto devia-se "à falta de tempo e de meios" (p. 595).

⁷ Tratei do relatório de Miguez no artigo "Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus", *Revista Eletrônica de Musicologia*, vol. VIII, dez. 2004. Disponível online em http://www.rem.ufpr.br/ REM/REMv8/miguez.html

⁸ Cernicchiaro é conhecido pela sua imprecisão, esses números devem ser considerados como exemplos das proporções envolvidas, não como valores absolutos.

As aulas noturnas, um dos recursos propostos por Miguez para ampliar o acesso de homens ao Instituto, tinham resultados satisfatórios, segundo Cernicchiaro, mas tiveram curta duração.⁹

Uma única mulher ligada à música no Rio de Janeiro é citada em todas as fontes que consultamos, Chiquinha Gonzaga. Ela é mais fortemente associada a gêneros da música popular e do teatro musical, pouco contemplados na literatura que analisamos até agora, mas, ampliando as fontes para incluir obras específicas de música popular (*A Nova Música da República Velha* e *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque* de Ary Vasconcellos) ou mais abrangentes (*Mulheres Compositoras* de Nilcéia Baroncelli), surgem vários outros nomes de mulheres compositoras, instrumentistas, cantoras, muitas vezes em atividades combinadas, como a atriz e cantora Pepa Delgado ou a pintora, editora de música e compositora Valentina Biosca.

Dos vários nomes que poderíamos enumerar aqui, destacamos duas mulheres que aparecem citadas no *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque* de Ary Vasconcelos (1977): Hilária Batista de Almeida e Carmen do Xibuca. Hilária Batista de Almeida (1854-1924), mais conhecida como Tia Ciata, era uma das mais notórias tias baianas da "Pequena África" em cujo quintal teria tomado forma o samba carioca. Era doceira e cozinheira, não fazia música *stricto sensu*. Carmen do Xibuca (1879-?), sobrinha de sangue de Tia Ciata, era porta-bandeira de ranchos carnavalescos e também doceira. Parece-me digno de nota a inclusão dessas duas mulheres¹⁰ entre os tantos músicos do *Panorama* por sugerir uma extensão naquilo que se entende como "atividade musical".

Uma história das mulheres na música brasileira pode ser construída a partir da identificação das várias mulheres compositoras, instrumentistas, professoras de música, cantoras em espetáculos de diversos tipos e com diversos graus de legitimação social cuja atuação foi desconsiderada em uma versão da história da música brasileira centrada em figuras masculinas. É um trabalho que vem sendo feito pelo menos desde a década de 1970 com focos geográficos e com cortes cronológicos variados. Alguns desses estudos entendem que uma crescente dedicação feminina a atividades profissionais musicais, particularmente a composição, indique uma conquista de espaços antes exclusivamente masculinos. Freire e Portella (2010), ao analisar as atividades das mulheres pianistas e compositoras no Rio de

⁹ Sobre os cursos noturnos, ver Pereira, Avelino Romero: "Alberto Nepomuceno: música, educação e trabalho", *Brasiliana*, n. 10, jan. 2002.

¹⁰ Ary Vasconcelos inclui também alguns homens não músicos que também compõem o meio musical entendido de forma mais ampla.

Janeiro da virada do século XIX para o século XX, argumentam nesse sentido, entendendo que mesmo os salões seriam, sem desconsiderar toda a complexidade e tensões ali envolvidas, um dos espaços dessa "conquista". Nilcéia Baroncelli (1987) faz um recenseamento de mulheres que se dedicaram à composição, nesse caso sem restrição geográfica ou cronológica, e, ao não estabelecer parâmetros pautados por valores de uma ou outra categoria musical, permite emergir o nome de várias mulheres cujas atividades de compositoras muitas vezes se dilui entre tantas outras.

Mas a prática musical doméstica privada e semi-privada se constitui também num circuito (mini-circuito) de circulação de repertórios e de formação de gostos cuja importância não pode ser ignorada, não como espaço de ascensão ao universo musical masculino dos circuitos oficiais, mas como um espaço com identidade própria. É justo imaginar que ao menos uma parte daquele enorme contingente de mulheres que estudaram no Instituto Nacional de Música tenha mantido alguma prática musical doméstica. Ocasionalmente esses saraus domésticos eram reproduzidos em espaços públicos, em longos recitais dos quais participavam várias senhoras, ¹¹ inserindo-se no circuito mais amplo das atividades musicais do Rio de Janeiro. ¹²

Os valores que estão embutidos numa narrativa histórica centrada em compositores, obras e grandes instituições levam a crer que a atividade musical doméstica amadora seja inócua, desprezando a força e a capacidade de colocar em circulação repertórios e práticas desses círculos. Contar a história das mulheres na música brasileira requer, portanto, mais que o acréscimo de capítulos a uma história que já está escrita, mas a revisão de um modelo que reconsidere valores e prioridades.

Referências

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BARONCELLI, Nilcéia Cleide da Silva. *Mulheres Compositoras: elenco e repertório*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.

¹¹ Apontamos para essa reprodução do modelo do sarau doméstico em espaços públicos no artigo Ser brasileiro no final do século XIX: música e idéias em torno do Instituto Nacional de Música. In *Encontro de Musicologia História – Musicologia Histórica Brasileira em Tempos de Transdisciplinaridade*, 7, 2006. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006.

¹² Atualmente estamos realizando um levantamento das atividades musicais realizadas no Rio de Janeiro entre 1890 e 1920 nos jornais *O Paiz*, *Gazeta de Notícias* e *Jornal do Commercio*, que nos dará subsídios para estender as discussões a respeito da participação feminina em eventos musicais públicos.

CERNICCHIARO, Vincenzo. Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELLA, Angela Celis H. Mulheres pianistas e compositoras em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. V, N 2, dez 2010, Bogotá.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

MIGUEZ, Leopoldo: *Organização dos conservatórios de música na Europa*, Relatório apresentado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores por Leopoldo Miguez, diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em desempenho da comissão de que foi encarregado em aviso do mesmo ministério de 16 de março de 1895. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1897.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro da virada do século.* Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

VASCONCELOS, Ary. A Nova Música da República Velha. [S.l.]: [s.n.], 1985.

_____. *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.

O SAMBA PAULISTA E SUAS HISTÓRIAS.

(Textos, depoimentos orais, músicas e imagens na reconstrução da trajetória de uma manifestação da cultura popular paulista.)

Olga R. de Moraes von Simson. Centro de Memória/UNICAMP.

Samba de Abertura: MENINO GRANDE (Geraldo Filme) *

(Refrão)

Lembrar, deixa-me lembrar
La,la,ia, la,la,ia.....
São Paulo menino grande
Cresceu, não pode mais parar
No Pátio do Colégio
Que lhe viu nascer
Um velho ipê parece chorar
Não vejo sua mãe preta
Na rua com seu pregão
Cafezinho quentinho, senhor
Pipoca, pamonha e quentão
Lembrar, deixa-me lembrar

(Refrão)

Agora que o menino cresceu
Perdeu sua simplicidade
Não quer mais o seu amor perfeito
E o cravo vermelho
Seu amigo do peito
São Paulo de Anchieta
E de João Ramalho
Onde estão seus boêmios?
A sua garoa?
Cadê seu orvalho?

<u>Extraído do CD Geraldo Filme – Memória Eldorado, distribuído pela Gravadora</u> Eldorado 1980

O samba, como todos sabem, tem sua origem mais remota em África.

Em Angola há até hoje, uma dança originária da área de Luanda na qual, ao som dos tambores, se dá a umbigada.

A palavra Samba – na língua **quimbundo** quer dizer umbigada

Na língua **umbundo**, samba – significa estar animado, estar excitado.

No <u>luba</u> ou outras línguas bantas, samba significa pular e saltar com alegria

A alma do samba vem para o Brasil com os escravos nos navios negreiros e aqui ele se torna **crioulo**, adquirindo um corpo com características diversas, conforme a região onde se desenvolve:

No <u>Nordeste</u> ele será, em geral chamado de **Coco**. No litoral norte de Pernambuco o denominam samba de matuto, e será dançado nos ranchos pastoris.

Na <u>Bahia</u>, além de ser dançado nos ranchos pastoris do Ciclo Natalino ele será chamado de samba de roda, apresentando forte influência das religiões africanas e estará carregado <u>de axé</u>.

No Rio de Janeiro, trazido por migrantes baianos, que se fixaram na cidade em meados do século dezenove, ele será a princípio o <u>samba de partido alto</u>, muito próximo do batuque africano, uma dança de umbigada com ritmo marcado por palmas, pelo prato de cozinha raspado com faca, por chocalhos e outros instrumentos de percussão e, ás vezes acompanhado pelo violão e pelo cavaquinho. Segundo velhos sambistas, a expressão <u>partido alto</u>, provem da alta dignidade desse samba, cultivado por minorias negras.

Mais tarde, no início da década de 1930, surge no Rio de Janeiro o **samba de breque** no qual o cantor dá uma, ou mais paradas súbitas (os breques) para encaixar frases curtas de cunho humorístico, marcando bem o caráter carioca desse samba.

Na década de 40, sob influência de regulamentos impostos pela ditadura getulista, surgiu o **samba-enrêdo**, especialmente composto para descrever o tema do **enredo do desfile** do ano, que necessariamente deveria ter fundo histórico-patriótico.

No Rio Grande do Sul ele é denominado de <u>batuque</u> e, em <u>São Paulo</u>, a história do samba, que vai se tornando crioulo, é muito pouco conhecida. Vamos tentar reconstruir aspectos dessa trajetória baseados em um diálogo intertextual utilizando farta documentação original fixada em diferentes suportes empíricos

Por longo tempo, as raízes do samba paulista se mantiveram fortemente rurais e ele foi chamado ora de <u>samba de roda</u>, ora de <u>samba de bumbo</u>, ora de <u>samba-lenço</u> ou ainda de <u>samba rural</u>, segundo os intelectuais que o estudaram nos anos 30,

como Mário de Andrade e Mário Wagner da Silva. O povo o chamava simplesmente de batuque.

No início, na então Província de São Paulo, o samba se estruturou e se fortaleceu nas grandes fazendas para onde os negros foram levados como escravos para plantar primeiro a cana-de-açúcar e depois e com um número muito maior de cativos, para promover o lucrativo cultivo do café.

O samba era dançado nas senzalas e nos terreiros, ao som de grandes bumbões, cavados com fogo nos troncos de árvores enormes. Essas concavidades cilíndricas eram depois recobertas com couro de animais e produziam uma batida grave e profunda, que se tornou a marca do samba paulista. Eram os mesmos tambores que serviam para embalar o jongo, uma dança religiosa de roda que só era dançada a noite, no meio da mata. Nela os dançarinos se movimentavam em sentido antihorário, acompanhados pela batida dos tambores jongueiros denominados Caxambu ou Candongueiro.

A principal zona fornecedora de braços escravos para o Brasil foi o Centro-Oeste africano, onde se localizava a colônia portuguesa de Angola, que teria contribuído com 73% dos africanos enviados para o Brasil. Lá nessa região havia o costume de se homenagear a deusa da fertilidade, através de uma dança ritual na qual acontecia a umbigada, que é o encontro dos corpos do dançarino e da dançarina na região do ventre. Não era um ato licencioso, nem carregado de sensualidade, mas uma forma ritualizada de se louvar a fertilidade da natureza. Essa prática foi conservada no jongo que é uma dança "com fundamento", isto é, com fundo religioso.

Nos séculos XVI e XVII, os africanos oriundos do Oeste da África chegavam aos portos de Salvador e Recife para, em seguida serem vendidos aos proprietários dos engenhos de cana-de-açúcar do Nordeste. Mais tarde, a decadência da economia açucareira levou ao deslocamento da mão de obra escrava para as plantações de café que floresceram na Província de São Paulo no século XIX.

A partir de 1850 essa migração interna de mão de obra escrava foi intensificada, pois não era mais possível importar cativos, diretamente da África, para manter o avanço da cafeicultura, então a exploração agrícola mais rentável.

Nossas pesquisas revelaram que os grandes fazendeiros campineiros, ante tal impossibilidade, voltaram a antiga estratégia de buscar escravos em outras regiões brasileiras, cujas culturas em crise podiam liberar mão de obra. Passaram então a comprar escravos jovens e fortes, cujo trabalho intenso permitia a constante ampliação de seus cafezais.

Assim, de muitas províncias nordestinas como Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba e até do Piauí e Maranhão desceram negros crioulos após 1853, ao que parece fazendo a primeira parte da viagem por mar até o Rio de Janeiro e vindo em seguida por terra, até os cafezais que necessitavam da sua força braçal para crescer. Para não serem confundidos com escravos fujões receberam salvos condutos que descreviam muito bem as características do escravo, sua origem e até os pertences que ele trazia consigo.

Um único fazendeiro campineiro, o Barão de Itatiba, cujo espólio foi localizado no Arquivo Histórico Municipal de Campinas, importou sessenta e um cativos em diferentes datas, entre 1853 e 1874. Eles eram provenientes de várias províncias nordestinas, todos jovens e crioulos e vieram trabalhar nas fazendas do Barão, situadas muita próximas ao que hoje é o centro da cidade, pois uma ficava onde atualmente funciona o Lar dos Velhinhos de Campinas e outra em terras dos distritos de Sousas e Joaquim Egídio.

Ora, entre as bagagens trazidas pelos escravos crioulos, na longa viagem por mar e terra veio também o que hoje denominamos de patrimônio imaterial, isto é, os saberes e os hábitos culturais que eles adquiriram na sua infância e juventude vividas no Nordeste. Entre esses saberes culturais certamente chegou também o de cantar e dançar o samba de roda, uma prática já então em ampla difusão por toda a região nordestina e na qual também se incluía a umbigada, originada do antigo ritual religioso angolano em honra à deusa da fertilidade.

É por isso que ainda hoje encontramos lá em Sousas, morando na favela do "Beco," o Seu Chicão, que aos 94 anos se diz filho de sambadeira e narra com alegria e saudade as noitadas de samba que vivenciou desde a infância, acompanhando a mãe, juntamente com seus irmãos. Ela foi uma exímia sambadeira, diz ele, "que sabia fazer voar as sete saias", um detalhe importante na criação coreográfica do batuque ou samba de umbigada.

Conta ele que para ir ao samba ela cuidava de levar tantos sacos de estopa, quantas eram as crianças que a acompanhavam. Conforme a dança prosseguia e os filhos iam ficando sonolentos, a mãe encontrava cantinhos mais abrigados onde estendia os sacos para que eles dormissem, enquanto ela continuava dançando o batuque ou caiumba, denominação campineira para o samba de bumbo.

Lembra Seu Chicão que ao terminar a noitada, quando ela os acordava para voltarem para casa, ele notava a expressão de felicidade no rosto de sua mãe, enfeitado por uma cabeleira toda vermelha, porque coberta pela poeira que, na dança do samba, era levantada pelo vento das sete saias.

Provavelmente foi a fusão do samba de roda nordestino, trazido pelos jovens escravos vindos do Nordeste, com a dança do jongo, bastante comum no interior paulista, que acabou dando origem ao samba rural paulista. Em Campinas esse encontro originou a manifestação do samba de bumbo, que tornaria nossa cidade nos anos 20 e 30 do século passado, uma força legendária nas disputas sambísticas de Pirapora do Bom Jesus.

Os testemunhos orais colhidos entre os descendentes dos sambadores do final do XIX e início do XX nos permitiram localizar a existência de três grupos de samba de bumbo que, partindo de regiões diversas do município de Campinas, se dirigiam todos os anos à Pirapora, para participar das festas do São Bom Jesus.

Um deles era dirigido por Dona Aurora e saía do Bairro da Capela, um bairro rural situado ao longo do caminho velho que ligava Campinas a São Paulo. Hoje esse bairro faz parte do município de Vinhedo e lá os descendentes de Dona Aurora vem tentando recriar seu famoso samba, liderados por uma neta da antiga líder, Dona

Marisa Marçal, que tem se esforçado no intuito de recriar a dança, após a reforma do bumbo Trovão e assim manter a tradição familiar.

Um outro grupo, que também ia todos os anos para Pirapora, era liderado por José Luciano, um grande sambador alcunhado Zé Mundão, uma figura lendária entre os afro-descendentes de Campinas. Eles saíam do distrito de Aparecidinha, um bairro rural situado também próximo à estrada que de Campinas demandava o interior do Estado, já nas proximidades dos atuais municípios de Hortolândia e Sumaré.

Esse grupo, formado principalmente por mulheres, se desestruturou em 1936, porque seu líder morreu atropelado na Via Anhanguera, ao retornar no domingo à noite para a cidade e as sambadeiras que o seguiam, ficaram sem apoio para continuarem dançando.

O terceiro grupo, que parece ter sido o mais numeroso e organizado, era liderado por Ernesto Estevan e reunia os afro-descendentes que viviam mais próximos do centro urbano da cidade. Estevan parece ter sido o líder sambista mais atuante na cidade, pois como era chofer de profissão tinha mais facilidade para se locomover, costumando visitar aos domingos os demais agrupamentos, mantendo assim as relações entre eles e cultivando as tradições comuns.

Todos os três grupos se apresentavam em Pirapora dançando uma variedade do samba rural que diferia do samba de umbigada ou batuque, pois nessa performance não acontecia a tradicional umbigada.

Tanto os depoimentos orais colhidos, como as crônicas jornalísticas do início do século passado, apontam o forte controle social exercido no século XIX pela Igreja Católica e pelos senhores de escravos sobre a numerosa escravaria e depois sobre o povo negro da cidade, já no início do século seguinte, como a razão principal que forçou os grupos de sambadores de Campinas, a princípio, a proibir a participação das crianças no samba.

Seu Aluísio Geremias, artista plástico e dirigente de escola de samba, relembrando sua infância vivenciada nos cortiços do Cambuí, nos anos 40 do século passado, relata: "...a maior parte do tempo eu morei no Cambui...na região da Porteira Preta,

que é na baixada, lá prô lado da (Av.) Norte-Sul. Lá, nos cortiços, se dançava o samba de roda. Lá eu participava vendo os meus parentes, mas o pessoal não deixava (criança) participar, criança entrá(r) no meio, de jeito nenhum!"

Ele assim descreve o samba que assistia quando menino: "Eles falavam que era samba de roda... Fazia uma roda assim, eu (me) lembro, o pessoal com uma zabumba, que não era nem bumbo, era zabumba e um repique que batia com duas baquetas, tinha mais alguma coisa, um chocalho..."

"E aí o pessoal ficava tocando naquela linha, naquela batida e aí aquele desafio começa: um cara cantando alguma coisa, ou uma mulher lá e os homens, os tocador(es) aqui, eles vinham, encontravam... era como se fosse um bumba-meuboi, toreava(m). Os cara(s) do bumbo toreavam aquelas nega-véia... as mulheres vestidas com aqueles vestid(ões), tipo de baiana,...de saia rodada. Elas cantavam os desafios e eles desafiavam... Aquilo rolava a noite inteira, ia até o sol quente...as vezes o sol já estava queimando e sempre um, prá pode(r) mexer com os outros,...usava aquilo e seguia naquele esquema."

A repressão às formas de divertimento negro foram tão presentes na Campinas do início do século XX, que os grupos de sambadores, para continuar realizando suas noitadas de samba, desenvolveram a estratégia de retirar a prática da umbigada das suas performances, transformando o samba de roda no samba de bumbo, uma forma tipicamente campineira de dançar o samba. Sendo a umbigada encarada pelos senhores como uma prática licenciosa e carregada de sensualidade, deixaram de praticá-la, não havendo mais o encontro dos corpos dos dançarinos, pois o que acontece no samba de bumbo é o encontro da sambadeira com o bumbo, que é posicionado à frente do corpo do tocador.

Dessa forma, se realmente não se dava mais o arremêdo de intercurso sexual, forma como era vista a umbigada pelos representantes da oligarquia, simbolicamente a representação do ato de fertilização se tornou ainda mais forte, dado o tamanho do bumbo que representaria o falo, em seu posicionamento à frente do corpo do tocador.

Mário de Andrade em seu livro Aspectos da Música Brasileira falando de suas observações do samba em 1931,33 e 34 durante o carnaval paulistano e em 1937 em Pirapora do Bom Jesus ressalta a "sublime coreografia sexual do par que se formou de repente no centro da dança coletiva." Em seguida ele descreve magistralmente os avanços e recuos típicos do samba de bumbo realizados pelo "tocador, um negrão esplendido e uma pretinha nova, de boa doçura que vem pela primeira vez sambando em frente dele...e que entusiasmou o negrão." Diz Mário de Andrade mais adiante: "Nunca senti maior sensação artística de sexualidade, que diante daquele par cujo contacto físico era no entanto realizado através dum grande bumbo. Era sensualidade? Deve ser isso que fez tantos viajantes e cronistas chamarem de "indecentes" os sambas de negros... Mas, se não tenho a menor intenção de negar haja danças sexuais e que muitas danças primitivas guardam um forte e visível contingente de sexualidade, não consigo ver neste samba rural coisa que o caracterize mais como sensual"

Parece que essa estratégia foi bem sucedida, pois as pesquisas vêm apontando que na Campinas do último quartel do século dezenove, o samba já era aceito por alguns senhores de escravos mais benevolentes, sendo dançado pelos negros em datas especiais, como no aniversário de uma sinházinha ou em dia de festa religiosa.

É o caso do Barão Geraldo de Rezende, grande cafeicultor que não só permitia, como apreciava o samba dos seus escravos, convidando amigos e parentes, para juntos assistirem ao sambas dançados em dias de festa no terreiro de café da famosa Fazenda Santa Genebra. Sua filha, uma musicista, ao escrever a biografia do pai, registrou a letra e a melodia dos sambas que eram cantados no terreiro da Santa Genebra, terreiro que ainda se mantêm intacto, em frente à casa da fazenda, bem ao lado da UNICAMP.

Sequência de Sambas recolhidos por Amélia Rezende Martins.

Quando o meu bem vai'se embora,

ai, eu fico.

Panha laranja no chão tico-tico
Panha laranja no chão.
Panha laranja no chão tico-tico
Panha laranja no chão.
Minha toalha de renda
Minha toalha de bico
Panha laranja no chão tico-tico
Panha laranja no chão.
Panha laranja no chão tico-tico

II

Panha laranja no chão.

Minha cumadi, pelo amor de Deus ai, Minha cumadi, pelo amor de Deus ai, Me dá meu leite, co a vaca me deu Me dá meu leite, co a vaca me deu

Ш

Vô chamá Nhonhô Vô chamá Nhonhô Mucama tá brigando Lá no corredor

Oi viva Neném
Oi viva Neném
Viva Neném crioula
Oi viva Neném

Os velhos cronistas campineiros nos contam também que mais tarde o samba foi dançado na cidade, com o nome de **samba de terreiro** ou **caiumba**, lá para os lados do Cemitério da Saudade ou ainda junto a um córrego que cortava a atual Avenida Moraes Salles. Essas danças aconteciam principalmente no dia 13 de maio, a grande data negra da cidade.

Ruy Martins Ferreira, tendo suas memórias de infância ativadas pela leitura das crônicas de Barbosa Pupo, reunidas no livro "Oito bananas por um tostão", produziu um bico de pena mostrando o conjunto musical que animava uma festa de 13 de maio, em que a cayumba rolava solta.

A semelhança de Campinas, o samba foi chegando ao território urbano e tomando seu lugar nas cidades interioranas paulistas, através de festas profano-religiosas, sendo cantado e dançado na Festa de Coroação dos Reis do Congo, durante a fase da escravidão e mais tarde na Festa de Santa Cruz ou na Festa de São Benedito. Essa foi uma estratégia desenvolvida pelas lideranças negras para que ele fosse aceito, até entre os senhores mais renitentes, pois dançando o samba, louvava-se o santo homenageado naquele dia e assim, gradativamente ele ia se tornando uma dança cristianizada.

Em Campinas, o samba de bumbo se tornou uma prática tão comum que inspirou o seu compositor maior, Carlos Gomes, a criar uma peça musical intitulada **Quilombo**, cujo subtítulo é: **Quadrilha Brasileira sobre os Motivos dos Negros**. Ela é subdividida em movimentos denominados Cayumba, Bananeira, Quingobô, Bamboula e Final

Alceu Maynard de Araújo, um importante estudioso do folclore paulista, dizia que o batuque no estado de São Paulo é uma dança de terreiro, e que em Campinas ele era chamado de Cayumba. Esse autor explica também que nele devem estar presentes o tambu, o quinjengue ou molemba e o urucungo, definindo assim a percussão original para a realização do samba de bumbo campineiro.

Foi esse samba de origem rural, praticado em muitas cidades interioranas, como Itú, Campinas, Capivari, Tietê, Piracicaba, que foi levado, a partir do final do século XIX e primeiros anos do XX, para a capital do estado de São Paulo pelos negros migrantes. Esses trabalhadores, libertos da escravidão e expulsos das fazendas pelas sucessivas crises da cafeicultura, tiveram que buscar uma ocupação urbana na capital do estado, cidade que nesse período crescia e se industrializava rapidamente, atraindo por isso muitos migrantes provindos do interior.

Ali esses migrantes interioranos se fixaram nas regiões urbanas pouco valorizadas. Nelas, enchentes constantes ou encostas muito íngremes, dificultavam uma ocupação urbana pelas classes mais abastadas. Foram nesses espaços urbanos que se formaram os três grandes territórios negros tradicionais da cidade de São Paulo: Barra Funda, Bexiga e Baixada do Glicério. Após a Segunda Guerra Mundial, bairros como Casa Verde, Peruche, Vila Matilde, ou Taboão se constituíram também com grande concentração de população afro-brasileira, sendo locais onde o samba, até hoje, é uma força tradicional e agregadora.

TRADIÇÃO. (Vai no Bexiga pra ver) Geraldo Filme

Quem nunca viu o samba amanhecer Vai no Bexiga pra ver Vai no Bexiga pra ver (Quem nunca viu)

O samba não levanta mais poeira O asfalto hoje cobriu o nosso chão Lembranças eu tenho da Saracura Saudades tenho do nosso cordão

Bexiga hoje é só arranha céu E não se vê mais a luz da lua Mais o Vai-vai esta firme no pedaço É tradição e o samba continua

Extraído do CD Geraldo Filme – Memória Eldorado, distribuído pela Gravadora Eldorado, 1980

NO MORRO DA CASA VERDE. (Adoniran Barbosa - 1975)

Silêncio, é madrugada No morro da Casa Verde a raça dorme em paz... Lá embaixo os meus colegas de maloca Quando "começa" a sambar não para mais. (Silêncio)

Valdir, vai buscar o tambor... Laércio, traz o Agogô... Que o samba na Casa Verde enfezou. (Silencio)

Extraído do CD Adoniran Barbosa Especial. EMI- ODEON BRASIL.

Campinas também teve, a partir do final do XIX e primeiras décadas do XX, os seus redutos com maioria de população afro-brasileira como os bairros Cambuí, Ponte Preta, Vila Marieta e São Bernardo. Esses eram locais onde o samba de bumbo era dançado nos cortiços e nos terreiros, com grande animação dos dançarinos que varavam as noites, seja cantando os estribilhos tradicionais ou fazendo versos de improviso.

Nesses bairros paulistanos ou campineiros, onde viviam os negros e os brancos pobres, o samba foi aprendido e dançado pelos imigrantes, fossem eles de origem portuguesa, italiana ou espanhola, pois sendo vizinhos e companheiros nas duras lidas cotidianas, eram também parceiros nos momentos de festa e congraçamento. O samba ganha assim um **caráter integrador**, pois através da música e da dança, esses novos brasileiros, também pobres e migrantes, vão conseguindo seu lugar no espaço econômico, mas também no espaço cultural e de lazer das cidades que se desenvolviam.

Adoniran Barbosa (que nasceu e cresceu em Valinhos e cujo nome de batismo era João Rubinato), Chico Pinga (fundador da E.S. Lavapés) e Tókio (dirigente de Bateria da Nenê de Vila Matilde), além dos sambistas Germano Mathias e

Oswaldinho da Cuíca, são exemplos de brancos, filhos de imigrantes, que muito contribuíram para o samba paulista.

Samba de Adoniran Barbosa.

TORRESMO A MILANESA(Adoniran Barbosa & Carlinhos Vergueiro, 1976)

O enxadão da obra Bateu onze horas Vamo'se embora João Vamo'se embora João

O que é que você trouxe...
Na marmita Dito?
"Truxe" ovo frito!
"Truxe" ovo frito!
E você beleza...
O que é que você trouxe?
Arroz com feijão...
E um torresmo a milanesa.
(Da minha Tereza)

Vamos almoçar Sentados na calçada Conversar sobre isso e aquilo... Coisas que nós não "entende" nada, Depois "puxar uma paia", Andar um pouco pra fazer o "quilo" (É dureza João)

O mestre falou,
Que hoje não tem vale não
Ele se esqueceu
Que lá em casa não sou só eu.
(Se segura Maria)
É dureza João...
É dureza João...

Extraído do CD Adoniran Barbosa Especial- EMI ODEON BRASIL.

O samba, nas primeiras décadas do século XX, passou a ganhar novas forças nas cidades paulistas, através do Carnaval. Nessa época eram os cordões que faziam sucesso no carnaval negro, uma manifestação popular, ainda em fase de consolidação. A princípio os cordões se apresentavam ao som de marchas sambadas compostas pelos próprios sambistas, pois esse ritmo permitia um desfile cheio de evoluções, realizado para agradar um público ainda em fase de conquista e sempre sob a aprovação, cuidadosamente negociada, ano após ano, com a polícia. Mas, esses sambistas negros e brancos não se esqueciam das suas raízes interioranas. Pelo menos uma vez por ano, retornavam a São Bom Jesus de Pirapora para festejar com outros grupos vindos de Tietê, Capivari, Piracicaba, Campinas, São Roque e de lugares ainda mais distantes. Iam para louvar o Bom Jesus, mas também para participar das acirradas disputas de samba, realizadas á noite nos barrações que serviam de alojamento para os romeiros. Era ali, nesses enormes barrações que os paulistanos se embebiam de suas raízes e tradições afro-rurais para continuar montando seus cordões carnavalescos, manifestações urbanas, mas com forte e decisiva influência do jongo, do samba de roda, do samba de bumbo e do samba de batuque.

Sambas com influências rurais ou que fazem menção à Pirapora.

DITADO ANTIGO (Tuniquinho Batuqueiro e Osvaldinho da Cuíca)

Mandei preparar o terreiro que já vem chegando o dia Eu vou encorar meu pandeiro para entrar na folia

Meu avô preto de Angola me ensinava a cantoria Foi herança de um passado quando fez a travessia Na bagagem a esperança, consciência e valentia Capoeira quilombola derrubava e não caia

E quando começar o pagode, Pego o pandeiro, caio na orgia E quando começar o pagode, Pego o pandeiro, caio na orgia Eh ó jongueiro Bate no couro que tem festa no terreiro (refrão)

No dizer da minha avó sambador não tem valia, Samba nunca deu camisa minha avó sempre dizia... Sambador não ganha nada, vive na calçada E não cuida da família...

E quando começar o pagode, Pego o pandeiro, caio na orgia E quando começar o pagode, Pego o pandeiro, caio na orgia

Extraído do CD:

Osvaldinho da Cuíca convida: Em referência ao Samba Paulista.

Rio 8 Fonográfico

SAMBA DE PIRAPORA (Geraldo Filme)

Eu era menino... Mamãe disse "vâmo embora", Você vai ser batizado No samba de Pirapora (Eu era menino)

Mamãe fez uma promessa...
Para me vestir de anjo
Me vestiu de azul celeste,
Na cabeça um arranjo.
Ouviu-se a voz do festeiro
No meio da multidão,
Menino preto não sai
Aqui nessa procissão
Mamãe mulher decidida...
Ao santo pediu perdão
Jogou minha asa fora,
Me levou pro barração

Lá no barraco tudo era alegria Negro batia na zabumba e o boi gemia (lá no barraco)

Iniciado o negrinho

Num batuque de terreiro,
Samba de Piracicaba,
Tietê e campineiro...
Os bambas da Paulicéia
Não consigo me esquecer...
Fredericão na zabumba
Fazia a terra tremer...
Cresci na roda de bamba...
No meio da alegria,
Eunice puxava o ponto,
Dona Olímpia respondia.
Sinhá entrava na roda
Gastando a sua sandália...
E a poeira levantava
No vento das sete saias

Lá no barraco tudo era alegria Negro batia na zabumba e o boi gemia (lá no barraco)

Extraído do CD História do Samba Paulista, narrada e cantada por Oswaldinho da Cuíca, participação de Aldo Bueno, Germano Matias e Tobias da Vai-Vai, Gravadora CDC UMES, distribuído pela Eldorado Fonográfica, 1999

Foi esse intenso contato interior/capital que trouxe para São Paulo uma primeira leva de sambistas tradicionais, nascidos e formados no interior do Estado e que criaram e mantiveram os cordões com seus constantes e quase obrigatórios retornos anuais à Pirapora, até os anos 50 do século passado. Tal fato nos permite dizer que o interior do Estado de São Paulo <u>foi o berço e a grande força alimentadora da tradição do samba paulista</u> e nesse sentido dois exemplos precisam ser lembrados:

<u>Dionísio Barbosa</u> – nascido em Itirapina, neto de um escravo baiano e de uma índia da aldeia jesuítica de Conceição dos Guarulhos, era filho de outro cativo, carapina de profissão e exímio dançador de Caiapó. Dionísio também foi um mestre carapina, ou seja, mestre carpinteiro, que ao migrar de Itirapina para São Paulo, empregou-se em uma empresa moveleira do bairro do Bom Retiro. Devido à

qualidade do seu trabalho, foi mandado pela empresa ao Rio de Janeiro para trabalhar na filial carioca. Lá ficou de 1912 a 1914 hospedado em casa de família de sambistas e conheceu o apogeu dos ranchos carnavalescos cariocas, tendo também admirado as performances das Bandas Marciais da capital da República. Retornando á São Paulo, fundou o primeiro cordão denominado Grupo Carnavalesco da Barra Funda, que ele ensaiava no quintal da sua casa situada no início da Rua Conselheiro Brotero.

Mais tarde, devido a grande popularidade alcançada, o Cordão foi cognominado pelo povo de Camisa Verde, recebendo o Branco em seu nome por imposição policial, para diferenciá-los dos integralistas, um movimento político liderado por Plínio Salgado, cujos membros também usavam camisas verdes.

Geraldo Filme ou Geraldão da Barra Funda, nascido em São Paulo, mas batizado em São João da Boa Vista, era filho de uma empregada doméstica que servia às famílias da aristocracia paulista. Sua mãe viajou a Europa com seus patrões e de lá trouxe a idéia de fundar a primeira associação de domésticas de que se tem notícia no Brasil. Esse gérmen de sindicato, entretanto não prosperou e Dona Augusta se tornou dona de pensão e fornecedora de marmitas, que eram entregues por seu filho Geraldo. Por isso ele, desde moleque, cruzava diariamente a Barra Funda e os Campos Elíseos, conhecendo assim os grupos de bambas do Largo da Banana, da Praça do Correio e do Largo da Sé e se tornando também um bamba, tanto no jogo da Tiririca (a famosa capoeira paulista), como na composição de sambas que com grande sabedoria contam a história dos redutos negros paulistanos. Geraldo Filme foi fundador do Cordão Paulistano da Glória, participou dos carnavais do Bexiga e cantou com graça, propriedade e realismo a saga do negro paulista.

Um outro cordão carnavalesco importante nessa história é o Vai-Vai, surgido nas ladeiras íngremes da Saracura, uma região do Bexiga, em São Paulo. A Saracura

era um local habitado por negros e imigrantes italianos muito pobres, mas que já possuía na década de 1930 muitos times de futebol de várzea. A turma do Vai-Vai, um dos times do bairro, resolveu criar um cordão-carnavalesco para poder dançar um bom samba, após as partidas futebolísticas do final de semana. Para frisar sua rivalidade com outro time do bairro chamado Cai-Cai, se auto denominou Vai-Vai.

SAMBAS TRADICIONAIS DOS CORDÕES CAMISA VERDE E VAI-VAI. Camisa Verde e Branco

Vem,vem,vem, vem morena Brincar no nosso cordão Nós não podemos deixar O nosso Rei Momo na mão Camisa Verde é a gloria Para alegrar os corações La ia ra, la ia ra

Vai-Vai

Que barulho que barulho é aquele Que barulho é aquele que vem lá É o Vai-Vai Que vem brincar o carnaval Quem nunca sambou na vida Nem uma vez por ventura Vem pro Vai-Vai do Bexiga Orgulho da Saracura

Os cordões eram ensaiados e dirigidos pelos apitadores, que ao som de fortes silvos conseguiam as mais incríveis evoluções, tanto dos membros da bateria como das **amadoras**, termo paulista para designar o grupo das pastoras. Um dos mais famosos apitadores do samba paulista foi **Pato N'Água**, cuja habilidade de dirigente sambista nunca foi suplantada.

Ele ensaiava por três ou quatro anos o Vai-Vai do Bexiga e quando julgava que esse cordão já havia vencido um número suficiente de concursos carnavalescos, se

bandeava para a Barra Funda, ensaiando então o Camisa Verde, que assim se tornava campeão por quatro ou cinco anos consecutivos. Retornava então Pato N'Água ao Bexiga, para através de sua liderança propiciar nova fase de sucesso ao Vai-Vai.

Nesse período, os anos 40 e 50 do século passado, para fazer samba era preciso ser um bamba, isto é, circular e viver entre a legalidade e a marginalidade, como mostra a composição de Geraldo Filme. Foi por esse caráter marginal do samba que Pato N'Água, uma lenda entre os afro-brasileiros de São Paulo, apareceu um dia assassinado na periferia, fato que inspirou uma das mais belas composições desse sambista maior.

SILÊNCIO NO BEXIGA (Geraldo Filme)

Silêncio...
O sambista está dormindo
Ele foi, mas foi sorrindo
A notícia chegou quando anoiteceu
Escolas
Eu peço o silêncio de um minuto
O Bexiga está de luto
O apito de Pato n'Água emudeceu

Partiu, não tem placa de bronze Nem fica na história... Sambista de rua morre sem glória, Depois de tanta alegria que ele nos deu... Assim, o fato se repete de novo, Sambista de rua, artista do povo... E é mais um que foi sem dizer adeus... (Silêncio)

Extraído do CD Geraldo Filme – Memória Eldorado, distribuído pela Gravadora Eldorado, 1980

Sambas como esse, tipicamente paulistas, resultam de uma tradição cultural que provinda com o povo negro do interior do Estado, se urbanizou e se fortaleceu na

capital, tendo por base a manifestação carnavalesca dos Cordões e continuou ainda por algumas décadas sendo mantida nas reuniões realizadas nos dias de festas religiosas negras na Barra Funda ou no Jabaquara.

Esse samba que, de rural se tornou urbano e carnavalesco, deixou marcas indeléveis na história do grupo afro-paulista. Ele começou a perder força, entretanto, quando em 1968 o carnaval foi oficializado por um prefeito de origem carioca, Faria Lima, um engenheiro notável, mas pouco familiarizado com os temas da cultura popular. Por isso solicitou a um "carnavalesco", também carioca, que redigisse o regulamento que disciplinaria os desfiles de Momo, em São Paulo .

Esse "carnavalesco", apelidado Jangada, desconhecendo a realidade do samba paulista, redigiu um regulamento inteiramente baseado nas escolas de samba cariocas, forçando assim todos os cordões, no curto período de quatro anos (de 1968 a 1972), a se transformarem em manifestações assemelhadas às da antiga Capital da República, apagando assim essa rica trajetória cultural que hoje estamos tentando reconstruir.

Foi tentando recuperar essas histórias e mostrar sua importância na formação cultural do povo paulista, já em risco de perder a rica memória do samba de São Paulo, que há mais de cinco anos um grupo de pessoas, das mais diferentes origens sociais e culturais de Campinas, criou o Núcleo de Samba Cupinzeiro. Esse núcleo, a semelhança de outros grupos da Capital, como o Morro das Pedras, o Projeto Nosso Samba ou o Samba da Vela, vem dando novo alento ao samba de raiz produzido em São Paulo, mostrando que o esforço das comunidades, cada vez mais unidas e conscientes, dá novo alento à força transformadora dessa manifestação cultural de origem afro-brasileira.

Eles realizam um trabalho importante de formação de público, transformando os jovens, adultos e idosos que participam das rodas de samba em pessoas conscientes, atuantes e críticas em relação à produção sambística atual. São pessoas que, embora passando a valorizar a ancestralidade e a tradição, apreciam também os novos sambas, que com raízes fincadas no passado falam de temas da contemporaneidade.

O objetivo dessas associações, que parecem, a primeira vista tão heterogêneas, foi o de reconstruir e difundir a memória e a tradição do samba paulista, à semelhança de outros grupos que atuam como "recriadores culturais" ou "guardiões da tradição", no dizer da antropóloga Maria Celeste Mira que, desde 2003 vem estudando esse fenômeno cultural contemporâneo das grandes metrópoles.

Assim, o público presente às rodas de samba conhece e canta os sambas tradicionais paulistas, mas também os inesquecíveis sambas cariocas produzidos entre os anos 20 e 70 do século passado. Ouvem as histórias de vida e as composições, na própria voz de sambistas tradicionais, especialmente convidados para essas reuniões quinzenais.

A educação não—formal é o recurso utilizado para transmitir, na grande roda que se forma, os conteúdos que abordam a nossa história comum e que são pesquisados pelos membros mais atuantes da comunidade. Por meio de estratégias envolventes e sedutoras (em que a música, a visualidade e o ritual se fazem presentes) eles enriquecem, com os dados da tradição, o capital cultural dos participantes, potencializando assim a inspiração dos jovens compositores que integram tais grupos, os quais passam então a compor novos e inspirados sambas.

Assim, ligando o passado ao presente, eles nos mostram a força das nossas origens, a beleza da nossa memória comum e as possibilidades de sambar com alma, com prazer, mas também com consciência.

Sequência de sambas compostos por integrantes do Núcleo de Samba Cupinzeiro.

HOMENAGEM AO CUPINZEIRO (Anabela, Bruno, Edu e Enio)

No terreiro duas mangueiras
Um cupinzeiro, muita gente e muito samba
Assim, na batalha e na conquista
Com graça e com malícia,
Nessa vida de aprendiz
Desse canto brasileiro,
Tradição do meu país.
Aprendendo com meu povo

Um modo de ser feliz. (no terreiro)

O samba é uma festa brasileira, É cultura verdadeira Que nunca vai ter fim... É por isso que eu canto a noite inteira, Bem de baixo da mangueira Um refrão que diz assim... Salve o samba brasileiro Abençoe esse terreiro De samba luar e cupim.

BAR DO PACHOLA (Edu de Maria e Bruno Ribeiro)

Dentro do Mercadão
Existe um pequeno botequim...
Onde encontro cachaça da boa,
Pimenta vermelha e aipim.
Onde encontro a turma do samba,
Cerveja gelada e camarão.
Bacalhau e feijoada,
Angu com rabada e agrião.

De pé no balcão, o Nelson Barriga
Mastiga um torresmo com muito limão...
Enquanto a Marilda prepara a comida para um batalhão.
Vem chegando o Vela Preta
Com o Tôni e a Elô...
E o Wilson Perneta, desmente o que o presidente falou...
Não existe a democracia para além do meu butiquim,
Só aqui come o rico e o pobre e até quem não gosta de mim.
O Bar do Pachola é uma escola
Pra quem sabe aprender,
Que a vida não da bola pra "remandiola" que está no poder.

BATUQUE BANTO NAS FAZENDAS DO BARÃO. (Anabela, Alice, Darco,

Edu e Enio)

O bloco do Cupinzeiro Vem à rua, mente aberta pés no chão Mostrando a cultura do povo Em plenas terras de Barão

Nas terras do Barão Geraldo de Resende O rei café, imponente floresceu... Sob a chibata um povo de real valor De pele negra, trabalhou e padeceu O mesmo povo, demonstrou sua bravura, Preservou sua cultura. Maior riqueza o Brasil não conheceu.

Batuque Banto nas fazendas de Barão "O samba é a minha herança E eu mantenho a tradição".

E hoje.

Hoje, o imperador mudou de nome Impõe a guerra e a fome Impede a liberdade cultural Por isso, solto a voz no Cupinzeiro Um canto forte e mensageiro Saudando a luta do negro ancestral Por isso, solto a voz no Cupinzeiro Um canto forte e mensageiro Sambando neste carnaval.

O boi falou pro batuque começar E o samba campineiro O meu bloco vem cantar.

HISTÓRIA E TRADIÇÃO. (Edu de Maria e Bruno Ribeiro)

Quem foi que disse, que o samba está morrendo Que ele já não é o mesmo Que ninguém lhe dá valor Que aposentou-se a malandragem Que o samba vive á margem E que a poeira baixou

O samba não se entrega facilmente, O samba é um negro valente, Que rompe os grilhões do passado Lançando no presente esta lição: O povo que não tem memória É um povo sem história e tradição

Samba, solidão sonhando Liras de recordação. Paixão de atemporal sentido O sambas é um vestido puído Pendurado no varal da solidão.

Samba, solidão sonhando
Liras de recordação.
Grito do meu peito mais aflito
Quando cala, teu silêncio é como um grito.
Meu samba imortaliza este momento
Me desculpe Nelson Sargento,
Mas o samba não agoniza o seu refrão.
Meu samba imortaliza este momento
Me desculpe Nelson Sargento,
Mas o samba não agoniza não.

FONTES UTILIZADAS NA PESQUISA Depoimentos orais depositados no LAHO: Laboratório de História Oral- CMU/UNICAMP e data em que foram registrados.

Para o samba paulistano:

Dionísio Barbosa. (20/11/1976)

Seu Zézinho do Morro da Casa Verde (29/041981)

Geraldo Filme.(dez. 1978)

Nenê da Vila Matilde.(12/05/1981)

Para o samba campineiro:

Seu Aluísio Geremias. (15/09/2003 e 21/10/2003)

Alceu Estevan. (12/12/2006)

Dona Marisa Marçal.(31/05/2007)

Dona Sinhá.(17/05/2007)

Ana Miranda.(15/06/2007)

Bibliografia:

ANDRADE, Mário. <u>Aspectos da Música Brasileira.</u> S. Paulo. 1965 MEC/Liv.Martins Ed. pg.150 e 151

ARAUJO, Alceu Maynard. <u>Documentos Folclóricos Paulistas</u>. São Paulo: Prefeitura do Município, Dep. de Cultura, Divisão do Arquivo Histórico, 1952

DUARTE, Raphael. <u>Campinas de outr'ora</u>. (Coisas do meu tempo, por Agrício) São Paulo. Typografia Andrade & Mello, 1905.

LEANDRO, Anabela. "Samba na Fazenda do Barão Geraldo de Resende" - Olhares. Revista SARAO, vol. I, nº6, fevereiro 2003. www.unicamp.br/sarao

LIMA, Rossini Tavares de. "Um Folguedo popular paulista do século XVIII". In **HABITAT**. São Paulo. ano 12, nº 64, julho 1961, pag. 48 e 49.

MANZATTI, Marcelo. "Samba Paulista: do centro cafeeiro à periferia da cidade" In Revista SARAO, vol. I, nº 12, set. 2003. <u>www.unicamp.br/sarao</u>

MARTINS, Maria Amélia de Resende. <u>Um idealista realizador</u>. Rio de Janeiro. Of. do Almanak Laemmert, 1939.

MIRA, Maria Celeste ."Ongueiros, festeiros e simpatizantes: o circuito urbano da cultura popular em São Paulo." In FRUGOLI JR., Heitor, PEIXOTO, Fernanda & ANDRADE, Luciana(org.) <u>A CIDADE E SEUS AGENTES: PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES.</u> PUC/Minas e EDUSP, 2006.

| PAIS, José Machado. "O Enigma do Fado e a Identidade Luso-Afro-Brasileira." In |
|---|
| Vida cotidiana: enigmas e revelações. Cortez, 2003. p. 215-42. |
| |
| PUPO, Benedito Barbosa. Oito bananas por um tostão.(Crônicas Campineiras) |
| Campinas, 1976 |
| SESSO JUNIOR, Geraldo. Retalhos da Velha Campinas. Prefeitura Municipal & |
| Gráfica e Editora Palmeiras Ltda. Campinas, 1970. p 205 a 215 |
| |
| VON SIMSON, Olga R. de Moraes. Carnaval em Branco e Negro, Carnaval |
| Popular Paulistano (1914-1988). Campinas. Ed. da Unicamp, EDUSP e Imprensa |
| Oficial, 2007. |
| |
| "Folguedo Carnavalesco, Memória e Identidade Sócio-Cultural." |
| In RESGATE , Revista de Cultura, n. 3, 1991, Centro de Memória da UNICAMP. |
| p. 53 a 60 |
| |
| ZORZETTO, Ricardo. "A África nos genes do povo brasileiro." In PESQUISA |
| FAPESP, abril 2007, no. 134, p. 37 a 43 |

Atualizado em 17/02/2009

Paisagem sonora, memória e história:um ensaio sobre sons familiares

Pedro Paulo Salles*

Resumo

O presente ensaio pretende discutir as implicações de algumas concepções de história e memória para o estudo sobre a paisagem sonora da infância. Além disso, considerando que a paisagem sonora não é só aquela que se ouve num dado momento, mas também aquela *já ouvida* num passado longínquo ou próximo, por um determinado indivíduo ou grupo social, buscamos compreender significações que residem na articulação entre

memória e sons do ambiente.

Palavras-chave

Paisagem sonora da infância, memória sonora, história cultural

Abstract

This essay presents a discussion on some concepts covering the study of history and sounds of childhood's soundscape. In addition, we must also consider that for a given individual or social group, soundscape is not only what you hear in a given moment, but also those you've heard in a distant or near past. We, therefore, sought to understand the existing meanings of those links between memory and environment

existing meanings of those links between memory and environ

Key-words

Soundscape of childhood, memory of sounds, cultural history

_

[□] Pedro Paulo Salles é professor doutor do Departamento de Música da ECA/USP.

Primeiros ruídos

Escrever sobre esse vasto tema, que é a memória implicada na música e na educação musical, impõe um recorte. Esse recorte será aquele que, após oferecer um pequeno esboço a respeito da paisagem sonora — estes *primeiros ruídos* —, e de algumas concepções de história e memória, passará a articular estas frentes teóricas, visando a uma discussão sobre a paisagem sonora da infância, que habita, por sua vez, minha própria memória.

A paisagem sonora, tradução do termo inglês *soundscape*¹, criado pelo compositor e educador Murray Schafer, não é só aquela que se ouve em um dado momento presente, mas também aquela *já ouvida* num passado longínquo ou próximo, por um determinado indivíduo ou grupo social. Daí as implicações da paisagem sonora para os estudos que articulam memória e música.

Sua importância na educação musical e suas implicações musicais, ecológicas e pedagógicas foram sistematizadas por Schafer (1968; 1970; 1977) e outros professores, pesquisadores e compositores, que, movidos pelas novas ideias de música, som e escuta, engendradas principalmente no âmbito da chamada música contemporânea e experimental, buscaram a incorporação definitiva dos ruídos e sons do cotidiano ao material sonoro disponível para a música e o ensino da música. Também resultaram de novas visões do mundo sonoro trazidas por disciplinas como a antropologia, a biologia, a psicologia, a sociologia e, mais recentemente, a ecologia, definidoras da densidade teórica do World Soundscape Project (WSP), por exemplo, criado em 1969 por Schafer e seus colegas Bruce Davis, Barry Truax, Howard Broomfield e Peter Huse, da Simon Fraser University, no Canadá.

No âmbito da música, o debate se estende, por exemplo, desde o cantochão, em que a música ocidental se pretendia purificada de ruídos e era feita apenas por vozes masculinas. Essa "pureza" tem, evidentemente, um sentido que ultrapassa o musical e aplica ao material sonoro um *paisagismo (soundscaping)* carregado de significações sociais, religiosas e assim por diante. Grosso modo, a introdução paulatina e crescente de outras vozes, instrumentos de sopro e corda e, mais tarde, de instrumentos de

-

¹ Schafer criou *soundscape* a partir da partícula *scape*, que confere aos objetos ou lugares uma visão distanciada e panorâmica, uma visão de totalidade, como em *seascape* ou *cityscape*. Embora cunhada nos anos 60, curiosamente a palavra ainda não figura em certos dicionários (como o Cambridge e o Longman). Já no Oxford, que também sugere *sound-scape*, aparece como "a piece of music considered in terms of its component sounds" e "the sounds heard in a particular location, considered as a whole".

percussão, trouxeram à música ocidental aquilo que já ocorria na música secular, a busca mais intensa de uma linguagem dos timbres (com suas cargas de teor melódico e rítmico). Num sentido semelhante, sobreveio à música o emprego de sons eletronicamente produzidos, impulsionado por Varése, com sua *Ionisations;* e, ainda, a partir das ideias de John Cage, Pierre Schaeffer, Anton Webern e do próprio Varése entre outros, a abertura para toda sorte de ruídos, antes considerados "sons não musicais", e o silêncio, que atinge um status inédito, resultado de um constante alargamento conceitual e musical de sua natureza e de seu emprego. Esse processo — que aqui se submete à concisão que o espaço nos impõe — nos leva a enxergar a música como um reflexo de múltiplas paisagens sonoras e *paisagismos*, modulados pela memória e por concepções históricas e culturais de música e de som musical².

Dois barulhos em cânone: história e antropologia

A história sempre foi um campo frequentado por outras áreas do conhecimento, que buscavam, através dela, a compreensão do passado e dos processos históricos respectivos, inclusive a música. Uma dessas áreas, a antropologia, foi justamente um dos fatores que impulsionaram a chamada guinada antropológica ou culturalista (cultural turn) na historiografia. Essa nova concepção, que floresce na França dos anos 60, tem como maior expressão o gênero história das mentalidades e, depois, história cultural.

O viés cultural, com que antropologia lançava seu olhar à história, cativou os historiadores justamente por que esse viés poderia ser a resposta metodológica para uma interpretação mais abrangente e, ao mesmo tempo, profunda das sociedades do passado e seu universo. A história, é bem verdade, desde os *Annales*³ nos anos 30, já vinha construindo uma nova identidade, que fugia daquela calcada em cronologias lineares e factuais (*èvènementielle*), e desenvolve, desde então, a ideia de uma historiografia sociológica. Mas esse aspecto *lógico* ainda se amplia, depois, em psicológico (na *história das mentalidades*) e antropológico (na *história cultural*); e, ainda, o *gráfico*, em geográfico, demográfico e etnográfico⁴ (Benatte, 2007: 21). Essa nova história, marcada

² Cf. Bayer, 1981.

³ Lucien Febvre, no período entre guerras, em 1929, fundou, em parceria com Marc Bloch, a *Revue des Annales*, na Universidade de Estrasburgo. Esta revista seria o ponto de partida para o que se chamou, posteriormente, *escola dos Annales*, um grupo de pensadores que, em quatro gerações, revolucionou o conceito de história.

⁴ Acréscimo meu.

pela interdisciplinaridade, estava superando também a opressiva história "oficial" (Davies, 1987: 6), de viés etnocêntrico (desvio que a própria antropologia já vinha superando), que tende a omitir fatos importantes, excluir atores históricos legítimos, diminuir fatores culturais, ignorar contextos, agindo muitas vezes com propósitos ideológicos e de dominação pelos "senhores da memória" (Le Goff, 1996: 426). Assim é que pensadores dos *Annales* se empenharam na busca de uma história cuja memória poderia ser aquela que não estava nos livros, que não se refletia apenas na sucessão de fatos ou personagens "grandiosos", mas que estava esquecida no "silêncio da história" (Le Goff, 1996: 426). Benatte ainda acrescenta:

Assim, a crítica do etnocentrismo (que permite a percepção da diferença e da alteridade no espaço) é metodologicamente semelhante à crítica do anacronismo⁵ (que permite a percepção da diferença e da alteridade no tempo). Em ambos os procedimentos, observam-se a afirmação de um relativismo que abala a tendência narcisista de ver nos outros (seja no tempo, seja no espaço) uma imagem distorcida de nós mesmos. (2007: 21)

Os métodos etnográficos da antropologia de interpretar as sociedades, com ênfase nos aspectos culturais e nos atos mundanos e rituais, sugerem aos historiadores a prática da micro-história, que, livre da obrigação de carregar nos ombros os "grandes fatos ou nomes da história", pode tratar de simbolismos, sentimentos, da estética, da arte, das mentalidades, da pessoa comum, do coletivo, da oralidade, do imaginário, do inconsciente, que, antes, eram abordados, quando muito, de forma mecânica e reducionista ou, ainda, sob a visão marxista de consciência de classe, pragmática e com ênfase no consciente. No final de década de 70, Lawrence Stone afirma em seu *The revival of Narrative*:

Uma das mais surpreendentes mudanças recentes no conteúdo da história tem sido o crescimento súbito do interesse por sentimentos, emoções, padrões de comportamento, valores e estados de espírito. Nessa questão, a influência de antropólogos como Evans-Pritchard, Clifford Geertz, Mary Douglas e Victor Turner tem sido muito grande. (STONE, 1979: 7)

4

⁵ Consiste, nesse contexto, em atribuir a uma época e suas sociedades, ideias e sentimentos que são de outra época.

Dessas novas práticas de história, e daquelas que já vinham se delineando, decorrem, direta ou indiretamente, a história social, antropologia histórica, memória coletiva, nova história, história das mentalidades, história cultural, história total, história oral, história de vida, história da vida privada, história viva, história e mito.

Cento e noventa e nove mil silêncios: narrativa e agência⁶

A materialidade dos sons dispostos em paisagens sonoras dialoga com outros âmbitos, como o do humano e do sagrado, recebendo assim outras "materialidades" que transcendem os limites da física e da acústica convencionais e que alcançam as esferas social, cultural e cosmológica. Estes sons são incorporados a redes simbólicas que constituem as identidades de determinados grupos sociais e seus indivíduos, refletindo, muitas vezes, em sua estrutura, certos modelos sociais, estruturas de parentesco, cosmologias, visões de mundo, modos de pensar. No que tange à memória, a chamada *história das mentalidades* enriquece o debate ao se definir justamente como uma história centrada nas visões de mundo (Mandrou, 1970: 436-438), nos sistemas de crenças, de valores e de representações próprios de uma época ou grupo social (Chartier, 2002: 14). Nossos modos de ver, de pensar e de fazer a música ou qualquer complexidade sonora são expressões desses sistemas que a historiografia, numa clave antropológica, vem desenhando.

Nossa visão sobre a matéria sonora, por exemplo, pode incidir desde duas perspectivas básicas, que definem a ambivalência de que é feita a arte dos sons: a ideia de que a música não reside exatamente nos sons, mas entre os sons, no jogo entre eles, nos entrechoques e inter-relações sonoras; e, por outro lado, a ideia de que a música se dá exatamente no som em si e que, inclusive, um único som (ou silêncio) poderia ser considerado como música, a depender das intencionalidades implicadas, seja na produção, seja na escuta. Ambas as acepções dependerão também dos investimentos de sentido – *agências* – de quem toca e / ou de quem ouve a música, considerando o complexo jogo de significações sonoras que a constitui e que se transforma há milênios.

⁶ *Agência* é uma expressão usada na antropologia, e se refere a interações entre objetos, seres, atos e contextos, que resultam em investimentos mútuos de sentido. (Cf. GELL, 1998)

Ocorre que a paisagem sonora sofre dessa mesma ambivalência, pois, se, enquanto paisagem, ela constitui um complexo de elementos discretos dispostos num tempo espacializado e referenciados a uma totalidade, ela também se dá nas suas partículas sonoras (sons discretos), com suas cargas e agências singulares, as quais, no entanto, também podem refletir memórias coletivas e seus investimentos de sentido (ou *paisagem de memórias*). Assim, cada um dos sons ambientes, considerados como *acontecimentos sonoros*, exprime a carga de sentidos de que são investidos ao longo de um tempo e por um determinado grupo de indivíduos, além de um possível sentido "original" movido por intenção, função ou um possível *ethos* de um possível emissor.

Também aqui, podemos particularizar o espectro, chegando, finalmente à relação de um único indivíduo ouvinte — embora marcado por significações coletivas — com um único som ambiente — embora pertencente a uma totalidade (não só de sons, mas de toda sorte de elementos que lhe possam dar sentidos múltiplos), que ultrapassa a paisagem sonora estrita. Para trazer à questão o calor de uma narrativa, apresento uma paisagem sonora que marcou minha infância.

Bem cedo, meu pai ensinou-me a guardar silêncio quando caminhávamos pela mata, ou em passeios por mar e rios, para que nossos sons não espantassem os animais e seus próprios sons, e pudéssemos assim apreciá-los. À maneira de um Dersu Uzala, ele só era plenamente feliz quando estava nessas situações de diálogo com a natureza e sua materialidade através de silêncios, sussurros e olhares. Não havia intuito de caça, só de observação, contemplação e leitura dos vestígios. Sua cara de "ouvir", seu dedo em riste e os olhos arregalados para o vazio pleno de sons, alguns, microscópicos, formavam seu ouvir e o *ser visto ouvindo*. Sorria quando algum ruído nos levava a ver algum animalzinho. Passávamos horas nessa "caçada" de escuta fina. Recentemente, em uma incursão pelos igapós do rio Negro, pedi silêncio, delicadamente, a uma senhora que falava em altos brados, pois eu estava tentando gravar a paisagem sonora (ou o que havia restado dela); ao que seu marido lhe perguntou, irônico: "Ele está caçando, por acaso?".

Como caçador de sons e silêncios, tenho a consciência de que há situações em que os sons é que "nos caçam". Uma dessas situações me foi contada por meu pai, no dia em que completei 12 anos. Lembro-me bem, pois meu aniversário, naquele ano de 1970, coincidiu como o jogo entre Brasil e Peru, pela Copa do Mundo. Os preparativos para a festa e para o grande jogo já haviam começado, quando meu pai sentou-se ao

meu lado e contou-me sobre quando foi ao Maracanã (Estádio Jornalista Mário Filho), em 1950, para assistir à final da Copa do Mundo, entre as seleções de Brasil e Uruguai.

Disse-me que havia 199.854 mil pessoas lá (o maior público de todas as copas do mundo até hoje; correspondente a 10% da população carioca na época), apinhadas num Maracanã superlotado, construído especialmente para a competição. Era a primeira copa desde 1938, após um hiato de doze anos, em razão da Segunda Guerra Mundial. Para chegar à final, o Brasil havia goleado a Espanha por 6 x 1 e a Suécia por 7 x 1, num quadrangular inédito, provocado pela desistência das seleções da Turquia, da Escócia e da Índia (que só participaria se seus jogadores pudessem jogar descalços). A seleção brasileira vinha agora com força total para a decisão, convicta da vitória e com o apoio de quase duzentos mil torcedores fanáticos, entre eles, meu pai. O clima do estádio — contou-me — era frenético e espantoso, com vários grupos instrumentais, as charangas, tocando enquanto a torcida cantava, gritava, vibrava e agitava as bandeiras em delírio massivo. A descrição que fazia dessa paisagem sonora seria fundamental para a compreensão do que viria a seguir. Embora tivesse chutado a gol por trinta vezes, o Brasil estava em vias de se tornar campeão apenas com o magro empate de 1 a 1. Mas aos 34 minutos do segundo tempo, veio o inesperado: gol do Uruguai. O que se seguiu foi um indescritível silêncio colossal de 199.854 mil vozes, inclusive a dele, que, atônitas, se calaram de espanto e vertiginosa desilusão. Cento e noventa e nove mil e oitocentos e cinquenta e quatro silêncios formando um silêncio coletivo ensurdecedor e poderoso. Até as charangas silenciaram, tudo silenciou. "Foi o silêncio mais terrível e impressionante que já ouvi", disse-me. Contava-me isso com o olhar pesado e com a voz grave que empregava para assuntos sérios. Para meu pai, afeito a frases engraçadas e insólitas que lançava para estilhaçar qualquer contexto de seriedade ou preocupação, o tom sério desse relato era inesperado e operou em mim uma mudança na forma de vê-lo e ouvi-lo.

O silêncio, de difícil descrição, certamente foi potencializado pelo entusiasmo estrondoso que o antecedeu e pelo agenciamento de sentidos da multidão, e, para mim, da narração na voz de meu pai. Sentimentos coletivos permeavam a construção desse silêncio, dando-lhe contornos humanos de tonalidades épicas, culturalmente engendradas e operadas pela multidão em simultaneidades. A memória daquela *paisagem silenciada* que testemunhara, ele tomou do fundo de suas recordações com o mesmo ardor épico de outros relatos de testemunhas e reportagens da época. Um dos

relatos mais instigantes é o de Jules Rimet, então presidente da FIFA⁷, incumbido de entregar a taça ao vencedor. Ele conta em seu livro *L'histoire Merveilleuse de La Coupe Du Monde* (1954):

Uma vistosa guarda de honra se formaria desde a entrada do campo até o centro do gramado, onde estaria me esperando, alinhada, a equipe vencedora (naturalmente, a do Brasil). Depois que o público houvesse cantado o hino nacional, eu teria procedido à solene entrega do troféu. Faltando poucos minutos para terminar a partida (estava 1 a 1 e ao Brasil bastava apenas o empate), deixei meu lugar na tribuna de honra e, já preparando os microfones, me dirigi aos vestiários, ensurdecido com a gritaria da multidão.

Aconselhado a descer devagar as escadas até o vestiário, para depois subir pelo túnel e alcançar o gramado, Jules Rimet ia acompanhado por delegados da FIFA, dirigentes brasileiros e guardas armados com a missão de proteger a taça de ouro. Continua seu relato, após entrar no túnel:

Eu seguia pelo túnel, em direção ao campo. À saída do túnel, um silêncio desolador havia tomado o lugar de todo aquele júbilo. Não havia guarda de honra, nem hino nacional, nem entrega solene. Achei-me sozinho, no meio da multidão, empurrado para todos os lados, com a Copa debaixo do braço. (Rimet, 1954: s/p)

O silêncio que tomou conta do Maracanã às 16 horas e 50 minutos do dia 16 de julho de 1950 nunca foi esquecido por quem esteve lá ou por quem ouviu relatos como o que ouvi de meu pai. Esse silêncio ensurdecedor, que eu nem poderia ter ouvido, pois nasceria anos depois (aliás, durante a Copa de 1958), passou a fazer parte, "por tabela", de minhas memórias sonoras, uma memória de segunda mão, de *segundo ouvido*, mas que, hoje, me é tão familiar, que sinto como se tivesse ido ao estádio naquele dia fatídico e sofrido o silêncio avassalador. Faz parte de meu imaginário sonoro, impregnado e agenciado pelo afeto familiar e pela perspectiva de uma narração detalhada e comovida, que formam o que chamamos de *memória coletiva*, e que são, também, caras a outras metodologias historiográficas, como a *história de vida* e a *história oral*.

Estas refletem a mudança dos *atores* na historiografia, em que a pessoa comum passa a ser vista como protagonista nos processos históricos e na interpretação das

8

⁷ Fédération Internationale de Football Association

sociedades, fazendo com que a historiografia adotasse a micro-história e os métodos de inquérito e entrevista empregados antes pela antropologia em pesquisas de campo.

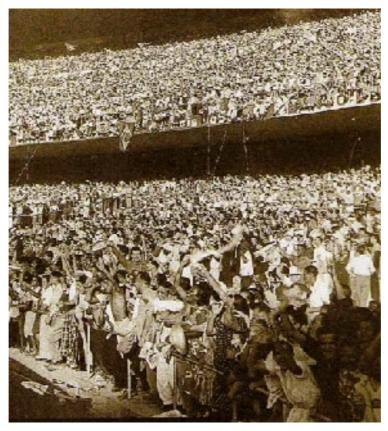


Foto: Maracanã, 1950 - Brasil x Uruguai (Arquivo Dedoc Abril)

Alcides Ghiggia, autor do gol da vitória (gol do silêncio), em recente entrevista à televisão, aos 83 anos de idade, declarou:

Bueno, era un silencio que no se oía nada,... ¿no? Un silencio enorme, que... parece que... que no hubiera gente, parece,... ¿no? Después, se terminó el partido, estábamos contentos, nos abrazamos; pero, se miraban a la tribuna, veían toda la gente llorando. Entonces ahí te daba tristeza. (...) Al Maracanã, silenciaron tres personas: El Papa, Frank Sinatra y Yo. (SporTV, 2010)

Quando, anos mais tarde, me empenhei em descrever categorias de silêncio, voltei a este silêncio, como exemplo de um silêncio estrondoso e de dupla agência — a que o marcou *in loco* e a que o marcou através das narrativas e suas representações coletivas. De fato, o modo com que os elementos da vida de uma sociedade são narrados confere a eles uma carga de significação e revela ao ouvinte os modos de

pensar e sentir dessa sociedade ou cultura. A perspectiva do narrador e seu modo de narrar também podem conferir ao objeto ou evento narrado, características de mito, sugerindo que a distância que separa *história* e *mito* é muito menor do que se imaginava.

Sobre essa oposição, Navarrete esclarece que "desde Heródoto, La historia se ha colocado del lado del *logos* (es decir, del pensamiento racional y verificable) y ha relegado a las otras tradiciones sobre el pasado al *mythos* (es decir al terreno de las afirmaciones indemostrables o del pensamiento simbólico o prelógico)" (1999: 234). Ele entende que a "mitificação" de um acontecimento do passado não é necessariamente uma falha de memória histórica, mas que pode ser resultado do oposto: "de su inmediatez, de su trascendencia, de la voluntad de recordarlo y darle una mayor importancia. (1999: 244) Esse debate, no qual não iremos prosseguir, está fincado na contemporaneidade e é necessário para compreendermos o funcionamento da história social e a perspectiva dos discursos nativos.

O clã do assobio: território sonoro familiar

Destacam-se, na paisagem sonora, *territórios sonoros* que a (de)compõem; como os *territórios coletivos*: animais, homens, mulheres, crianças, máquinas, utensílios, músicas; os *territórios estruturais*: feiras, construções, estádios de futebol, florestas, famílias, desertos; e também os *territórios temporais*: sons da noite, da madrugada, do amanhecer, do dia, do passado; entre outros, além das invasões de território, os cruzamentos sonoros, conchavos ruidosos, as sonoridades fronteiriças, que se dão, a princípio, no devir do acaso e, depois, são re(ou des)organizados pela escuta. Assim, lançamos aqui, esses territórios sonoros, ainda sem o rigor que se poderia empregar para sistematizá-los numa cartografia, agrupando-os ou dividindo-os em classes, gêneros, hierarquias, vizinhanças, em que se considerem também os contextos que os permeiam.

Os sons, quando compartilhados em família, assumem diversos graus de importância, desde os elos afetivos, até os papéis sociais, as relações de tolerância, as sinalizações, as brincadeiras sonoras e a fruição musical. Tínhamos, em nosso núcleo familiar, um assobio-código lançado por meu pai. Por esse motivo, aprender a assobiar era, para mim e meus irmãos, um *ponto de honra*, era o rito de passagem. O assobiosenha era um fragmento melódico de um jazz — fato que eu só viria a saber muitos

anos depois —, o qual, por não conhecermos a fonte, acabamos por estilizá-lo, eliminando os acentos, mas mantendo a nota mais alongada e em *glissando* no final, embora não soubéssemos que se tratava de uma sincopa. De qualquer modo, ele funcionava, e sua circulação se dava apenas na família de meu pai (família Salles, natural de Minas Gerais), principalmente em nosso núcleo familiar. Era nosso sinal sonoro familiar exclusivo.

A depender do caráter percebido na interpretação do assobio-senha, deduzíamos o caráter daquele chamado: se era sinal de chegada, auxílio urgente ou simplesmente um "estou aqui". Havia outra variação do assobio, uma variação de "instrumento": o assobio de dedo. O assobio de dedo pode alcançar uma potência sonora suficiente para, mesmo imersos em ruidoso trânsito, "não perdermos o táxi". Sua penetração e alcance o qualificam para chamados mais aflitos, apesar da dificuldade que impõe ao controle melódico. Sabe-se que os habitantes de La Gomera, nas ilhas Canárias, costumavam usar um tipo de assobio de dedo (com um dedo mínimo), que, emitido do alto da montanha, conseguiam se comunicar com seus parentes na cidade localizada a quase setecentos metros abaixo, na planície, ao nível do mar. Constituído em verdadeiro código lingüístico, através do qual era possível compreender frases inteiras com detalhes surpreendentes, este *talking whistle* estava sendo difundido nas escolas da região, para que não se perdesse e fosse substituído pelo celular. Quando aprendi, com uma criança, o assobio de dedo, passei a aplicá-lo ao assobio-senha em chamados de longa distância.

O assobio-senha dos Salles é, ainda hoje, praticado por mim, meus irmãos e filhos; e a cada vez que o fazemos soar ou o ouvimos soando, nos sentimos diante de, no mínimo, quatro camadas de significação: a) aquela da mensagem pragmática ("olá", "cheguei", "estou aqui" ou "venha cá"); b) aquela da memória mítica, que evoca o criador e mestre do assobio, nosso pai; c) aquela que nos lança à paisagem sonora da infância, que a cada uso do assobio-senha se atualiza e presentifica em retornos cíclicos; d) e aquela da memória coletiva e clânica, que circunscreve a familiaridade social e sua territorialização sonora, simbólica e afetiva.

As representações coletivas expressas nesses assobios nos dão pistas sobre a relação entre as mentalidades e a paisagem sonora, tanto, por exemplo: a) do ponto de vista de uma "imitação da natureza" — o assobio-senha semelhante aos sinais sonoros emitidos por animais, seus cantos territoriais, pios de alerta e acasalamento; b) e de um "domínio" sobre a natureza — o assobio que vence as distâncias físicas que a voz não

vence; c) quanto da criação de territórios socio-acústicos — que constroem a identidade de determinado grupo social e compõem suas representações coletivas.

Embora seja emblemático de uma coletividade, o assobio-senha se expressa por um indivíduo que assobia, assumindo assim o estatuto de "sobrenome musical" totêmico — concedido por um "chefe de clã"—, marca individual de pertencimento.

Últimos chiados

Fonte inesgotável de recursos sonoros e de investimentos de sentido, a paisagem sonora assume uma importância sem precedentes para o pensamento do mundo sonoro. Suas implicações para o ensino de música são inúmeras, a começar pela proximidade entre este macro-objeto sonoro e os micro-fazeres e pensares da criança. Essa familiaridade se dá no compartilhamento do mesmo território físico e social, que favorece à criança compartilhar sons e hábitos de escuta com seus grupos sociais: família, vizinhança, colegas, amigos, em uma proximidade que dá relevo às histórias sonoras de vida, as brincadeiras sonoras e as memórias coletivas. A performance de paisagens sonoras assume vulto na educação musical e na composição, emergindo em etnografías contemporâneas, que a têm não como resíduo de um fundo feito de ruídos, mas como parte de uma totalidade sonora e simbólica que informa e forma a ontologia na escuta. Revisitando as "primeiras paisagens sonoras" que Schafer buscou em 1977, em seu The Tuning of the World (Afinação do Mundo), entendo que a paisagem sonora da memória não apenas demarca o território sonoro da subjetividade, como também genealogias de cunho social e cosmológico, que formam nossa mentalidade sonora. As relações entre estruturas sonoras, psíquicas e sociais, que vinham sendo assunto da antropologia da música, podem forjar, também na educação musical, reflexões importantes

Nessa concepção, a paisagem sonora da memória transborda a idéia de resgate, não conjugando o tempo verbal em pretérito, típico da história cronológica, mas o *presente do passado*, à semelhança do "presente etnográfico" característico dos trabalhos de campo realizados pela antropologia (Benate, 2007: 6). Assim, estudos sobre a paisagem sonora da memória podem estar presentes na formação musical contemporânea, dialogando com os conteúdos socioculturais e as cargas afetivas do imaginário sonoro. Recordando sonoridades e músicas em histórias de vida, percebemos

o quanto podemos ser frutos dessa escuta e dessa paisagem sonora que nos cerca, que criamos e que nos vem criando.

Referências

BAYER, Francis. **De Schoenberg à Cage.** Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine. Paris: Klincksieck, 1981.

BENATTE, Antonio P. História e antropologia no campo da Nova História. **Revista História em Reflexão**: Vol. 1: 1 – UFGD: Dourados, pp.1-25, Jan/Jun 2007.

CHARTIER, Roger. A História Cultural entre Práticas e Representações, Lisboa, Difel, 2002.

DAVIES, Nigel. **The Aztec Empire. The Toltec Resurgence**. Norman y Londres: University of Oklahoma Press, 1987.

GELL, Alfred. Art and agency: an anthropological theory. Oxford: Clarendon, 1998.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

MANDROU, Robert. Histoire: 5. L'histoire des mentalités, In: **Encyclopaedia Universalis**, t.8, Paris, Encyclopaedia Universalis, p. 436-438, 1970.

NAVARRETE, Frederico. Las fuentes indígenas más allá de la dicotomía entre historia y mito. **Estudios de Cultura Náhuatl**, 30:231-256, 1999.

RIMET, Jules. L'histoire Merveilleuse de La Coupe Du Monde. Genéve: Rene Kister. 1954.

SCHAFER, R. Murray. The New Soundscape. Toronto: Berandol, 1968.

The Book of Noise. Vancouver: Price Print, 1970.

The Tuning of the World. NY: Random House, 1977.

SPORTV News (2010). Entrevista com Alcides Ghiggia. In: Maior carrasco da seleção brasileira fala sobre a Copa de 1950. Disponível em:

http://www.youtube.com/watch?v=bDacDd9t7iA (Acesso em 01 set. 2011)

STONE, Lawrence. **The revival of Narrative**. *Past and Present*, No. 85. pp. 3-24, Nov., 1979.

WSP- World Soundscape Project. **The Vancouver Soundscape**. Vancouver: Simon Frasier University, 1973/1996

Ennio Morricone, Spaghetti Western e o Velho Oeste: Música cinematográfica enquanto

lembrança linguística de um passado violento

Rafael Duarte Oliveira Venancio¹

Centro Universitário SENAC / Escola de Comunicações e Artes da USP

RESUMO

O presente artigo busca analisar o uso da obra musical de Ennio Morricone feita para filmes

Spaghetti Westerns por cineastas recentes da lavra de Quentin Tarantino. Este trabalho, dentro

da perspectiva da Desconstrução de Jacques Derrida, quer mostrar a escritura determinada no

uso dessas músicas enquanto citação cinematográfica. Assim, usando o arcabouço teórico

também traçado por Jean-François Lyotard, baseado no jogo de linguagem wittgensteiniano,

há a perspectiva de desvelar esse funcionamento de uma (re)presentação midiática que

suplanta o passado histórico não-registrado (o Velho Oeste) por um transmitido pelos meios

de reprodutibilidade técnica (o Western e suas variantes) e seus ecos en abyme no movimento

movies geek.

Palavras-chave: Linguagem midiática; Trilha sonora cinematográfica; Spaghetti Western

ABSTRACT

This paper analyzes the use of the musical work of Ennio Morricone in Spaghetti Westerns'

films by filmmakers as Quentin Tarantino. This work, from the perspective of Jacques

Derrida's Deconstruction, wants to show the écriture in the use of such songs as a movie

quote. So, using the theoretical framework also outlined by Jean-François Lyotard, based on

Wittgensteinian language-game, there is the prospect of uncovering the workings of a

(re)presentation media that exceeds the historical past unregistered (Old West) by one

transmitted by the means of technical reproduction (the Western and its variants) and its

echoes en abyme in the geek movies movement.

Keywords: Media language, Soundtrack, Spaghetti Western

O papel de evocação que a música possui dentro da trilha sonora de um filme é

inegável, mesmo em tempos de cinema mudo quando realizadores pensavam em possíveis

partituras a serem tocadas nas salas de exibição. No entanto, podemos afirmar que está cada

¹ Professor da graduação em Tecnologia em Produção Audiovisual do Centro Universitário SENAC – SP e Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São

Paulo (ECA-USP).

vez mais comum a citação cinematográfica de músicas compostas para trilhas de outros filmes.

Este é o caso da obra de Ennio Morricone feita especialmente para os *Spaghetti Westerns*. Sempre que há uma cena de violência, seja um *mexican standoff* ou mesmo uma ação ousada, o cineasta coloca as famosas melodias filmicas do compositor italiano, especialmente aquelas que acompanharam os planos de Sergio Leone.

Este trabalho, dentro da perspectiva da Desconstrução de Jacques Derrida, quer mostrar a escritura determinada no uso dessas músicas enquanto citação nas produções cinematográficas atuais, focando os realizadores Quentin Tarantino, Robert Rodriguez e Matthew Vaughn. Usando o arcabouço teórico também traçado por Jean-François Lyotard, baseado no jogo de linguagem wittgensteiniano, há a perspectiva de desvelar esse funcionamento de uma (re)presentação midiática que suplanta o passado histórico não-registrado (o Velho Oeste) por um transmitido pelos meios de reprodutibilidade técnica (o *Western* e suas variantes).

Dessa forma, podemos especular a consolidação de uma música-cristal, bem aos termos deleuzianos, que opera uma importante triangulação. Triangulação essa que opera a cena do filme atual junto com o Arquivo cinematográfico para levantar esse passado histórico que é apenas a lembrança proporcionada por um lençol midiático de passado.

O Velho Oeste e sua (re)presentação musical nos Spaghetti Westerns

O Velho Oeste é um período histórico dos Estados Unidos que reúne, sob essa alcunha, todo o processo de exploração e aquisição do Oeste do território das 13 colônias iniciais. Compreende um período entre 1800 a 1920, com destaque para os anos 1840 e seus 49ers, os mineiros e colonos na corrida do ouro.

Antes mesmo do fim desse período com o encerramento do processo revolucionário mexicano, as principais formas de entretenimento – *pulp fictions*, shows de arena e filmes mudos – já retratavam e reencenavam fatos históricos (ou inventados) desse período, usando muitas vezes os próprios protagonistas da história.

Surge assim o *Western*, fato da cultura que seria só debatido nos anos 1960 com o chamado *Spaghetti Western*. Ora, o *Spaghetti Western* sempre foi considerado uma simplificação do tradicional gênero filmico *Western*, sendo uma alternativa a ele. Essa afirmação tem como metáfora o diálogo de John Ford com Burt Kennedy onde o último resume a fórmula do *Spaghetti Western* como "sem história, sem cenas. Só matança" (*apud* FRAYLING, 2006: 35).

O western já possuía suas particularidades enquanto narrativa midiática. Umberto Eco, ao analisar as diferenças entre a trama clássica *Édipo Rei* e o enredo espetacular moderno, o clássico western *No Tempo das Diligências*, afirma que no filme de John Ford tudo ocorre no nível do enredo. Assim, "não há nenhuma tentativa de análise psicológica, cada caráter já vem definido do modo mais convencional possível, e cada gesto é milimetricamente previsível" (ECO, 1991: 22). Tal como o romance popular, o filme vem para abrandar as expectativas do público, se tornando "antes de tudo 'popular' porque [é] 'demagógico'" (ECO, 1991: 23).

O Spaghetti Western utilizava essa mesma estratégia, mas, muitas vezes, usando personagens históricos – e não ficcionais como *No Tempo das Diligências* – em seus enredos. Exemplo disso é a predileção por retratar grupos de revolucionários mexicanos de 1910 em filmes como, por exemplo, *Uma bala para o general* (1967, de D. Damiani), *Os violentos vão para o inferno* (1968, de S. Corbucci), *Django, não perdoa, mata* (1968, de S. Corbucci), *Quando explode a vingança* (1971, de S. Leone) e *Pancho Villa* (de E. Martín).

Ora, se o conteúdo não os faziam alternativos – especialmente no discurso emancipatório que o conceito alternativo engendra – porque eles podem ser considerados alternativos? Bom, é interessante notar que

O termo "Spaghetti Western" foi primeiramente cunhado por críticos americanos do Western italiano e tinha significação pejorativa; na Itália, esses filmes ficariam conhecidos como – de uma forma defensiva – como Macaroni Westerns. Isso começou um surto entre os jornalistas comentadores de cinema em aplicar termos culinários aos "inautênticos" ou *alien* westerns: Sauerkraut Westerns (produzidos na Alemanha Ocidental), Paella Westerns (produções internacionais filmadas na Espanha), Camembert Westerns (filmes produzidos em Fontainebleau), Chop Suey Westerns (filmados em Hong Kong) e, mais recentemente, Curry Westerns (financiados e feitos na Índia) (FRAYLING, 2006: xxi)

No entanto, o termo se popularizou para definir produções filmicas entre as décadas de 1960 e 1970 que eram filmadas na Itália ou na Espanha (graças às características naturais da Andalucía, semelhantes ao Oeste Norte-Americano), utilizando produção e materiais europeus, com atores considerados de filme B (mesmo os americanos como Lee Van Cleef, Clint Eastwood e Charles Bronson).

O interessante é que tudo que fazia um *Spaghetti Western* pode ser considerado "alternativo", principalmente no sentido lato do termo. Os efeitos visuais eram baratos (os tiros não deixavam marcas ou sangue), os atores normalmente não sabiam inglês e tinham que ser dublados (a grande maioria desses filmes estrangeiros tinha o inglês como língua), a

película utilizada normalmente era o 2-Perf Techniscope que permitia filmar com a metade da metragem de um 35mm normal, entre outros motivos.

Tudo isso era feito para eles se tornarem competitivos em suas terras natais e nos Estados Unidos, onde normalmente eram ambientadas as histórias fílmicas. Iniciando o gênero em 1961 (com *Tierra Brutal*, também chamado de *Savage Guns*) ou em 1962 (com a adaptação do livro de Karl May, um alemão que escrevia histórias sobre o Velho Oeste Americano, *Treasure of Silver Lake*), o Spaghetti Western ganha um culto na metade da década com os filmes de Sergio Leone (A Trilogia dos Dólares) e Sergio Corbucci (os filmes de Django).

Os filmes não eram apenas sucesso de bilheteria, mas adoçavam a cena alternativa-revolucionária que desencadearia em 1968. Entre as perguntas da época, citadas por Frayling (2006: xv), duas são as melhores caracterizadoras do fenômeno do Spaghetti Western: "Podia o cinema popular (distinto do trabalho artístico de Godard, Godard e Godard) ser *realmente* político? (...) Porque o "momento" dos Italian Westerns agradou tanto as crianças de Marx e Coca-Cola na Europa, especialmente a geração de Maio de 1968?".

Aqueles filmes mal-feitos, distantes de Hollywood, começaram a ser o maior destaque não só em suas terras natais, mas em toda cena norte-americana, mesmo fora de Berkeley. Eles eram uma alternativa, um grito de basta ao western tradicional que pregava a ode ao bom moço e o preconceito contra grupos marginalizados. No *Spaghetti Western*, o herói era o anti-herói (ou mesmo o inimigo) para o *mainstream* do WASP norte-americano: o bandido, o caçador de recompensas, o mexicano, o mercenário, o *outsider*.

Assim, algo que era um alternativo comercial lançado fora do grande centro de produção ganhou *status* de revolucionário. Mas aqui nos interessa outro fator igualmente revolucionário: as trilhas sonoras desses filmes, sendo as mais famosas compostas por Ennio Morricone.

Não seria exagero dizer que boa parte da fama perene do *Spaghetti Western* reside nas músicas de Morricone que, em si, já são uma inovação daquilo que era feito em trilhas sonoras de cinema.

Em um cinema acostumado com músicas orquestradas ou com trilhas bem definidas por aquilo que fazia sucesso comercial na indústria fonográfica, Morricone pega o primeiro tipo musical cinematográfico e soma com os elementos esquecidos pelas *majors* da música. Assim, na tela desses filmes, começamos a escutar sons diferenciados – seja de batidas diferentes como a do *spanish surf*, seja de elementos musicais não-tradicionais como ruídos, assovios e caixinhas de música – ou mesmo situações psicodélica/assombrosas com uma pós-

produção das vozes de cantoras líricas (no caso do *Spaghetti Western*, é notório o papel da soprano Edda Dell'Orso).

A música de Morricone nos filmes é tradicionalmente não-diegética, ou seja, ela não provém de um elemento mostrado na diegese do texto audiovisual. São músicas para emoldurar situações, construir mecanismos de identificação ou instigar sentimentos e situações de acréscimo à *mise en scène* tradicional.

No entanto, o grande primado de Morricone na história do cinema é a composição de músicas mistas, alternando o diegético com o não-diegético. Um exemplo com o trabalho vocal é encontrado em *Quando explode a vingança*: a música "Inventions for John" não só cumpre o papel não-diegético, mas quando a palavra "John" é cantada representa a paranóia do personagem de James Coburn.

Outra situação de mesmo papel está em *Era uma vez no Oeste* (1968, de S. Leone) onde a gaita tocada pelo personagem de Charles Bronson se mistura com uma música não-diegética e se torna quase o *leitmotiv* para esse forasteiro conhecido como Harmonica (gaita).

No entanto, a mistura perfeita está na música "Sixty seconds for what?" de *Por uns dólares a mais* (1965, de S. Leone). Nesse filme, o bandido Indio (Gian Maria Volonté) desafía os seus inimigos a um duelo que é marcado através de um relógio que é uma caixinha de música. A fórmula é simples: atire quando a música parar.

Aquilo que deveria durar apenas sessenta segundos com uma música suave e delicada é expandido para um tempo psicológico de mais de 3 minutos aumentando toda a tensão presente nos duelos armados, especialmente no final quando Indio enfrentra o Homem de Preto, o Coronel Douglas Mortimer (Lee Van Cleef).

Em *Bastardos Inglórios* (2010, de Quentin Tarantino), a apresentação do personagem do sargento Donny Donowitz, conhecido como "The Bear Jew" (interpretado por Eli Roth) se apresentou enquanto uma remixagem desse legado de Morricone: Tarantino pegou a música não-diegética de Morricone "The Surrender (La Resa)" do filme *O Dia da Desforra* (*La Resa dei Conti*, 1965, de Sergio Sollima, com Lee Van Cleef) e mistura a ela o som da batida do taco de baseball usado pelo Bear Jew para matar nazistas.

No entanto, porque esses cineastas mais jovens usam não só as músicas de Ennio Morricone, mas também sua forma de composição, modificando as músicas originais dos *Spaghetti Western*, mas mantendo o seu *status* memorial? Essa é uma resposta a ser desenvolvida a seguir.

Qualquer leigo que acompanha o cinema contemporâneo vincula o nome de Ennio Morricone ao de Quentin Tarantino, fazendo as músicas do maestro italiano serem mais conhecidas fora da trilha sonora dos filmes para as quais elas foram compostas.

Considerado uma das molas propulsoras do movimento de estetização da violência no cinema norte-americano, Quentin Tarantino possui uma particularidade na construção diegética dos filmes que dirige: o uso de citações cinematográficas. Paradigma do cinema de autor, a citação cinematográfica — ou seja, fazer referência a outros filmes em sua escrita audiovisual — causa uma espécie de ruído quando pensamos em Tarantino como apenas o expoente de um gênero filmico, o de violência.

Eis que aqui vemos um procedimento muito interessante nos longa-metragens dirigidos por Tarantino que, por sua vez, é pouco considerado: a construção de filmes tal como se fosse pela combinatória do amplo inventário cultural filmico que existe. Não são apenas filmes sobre filmes, mas sim *filmes sob filmes*.

Esse conceito que aqui apresentamos possui clara inspiração na delimitação feita por Starobinski acerca dos estudos de anagramas por Saussure. Nesses estudos, Saussure caracteriza o anagrama enquanto uma formação combinatória pautada não pelo artista, mas para uma dimensão linguística de bricolagem formada por um pré-texto: o hipograma.

[A] conclusão implícita em toda a pesquisa de Ferdinand de Saussure [é] que as palavras da obra se originaram de outras palavras antecedentes e que elas não são diretamente escolhidas pela consciência formadora. A pergunta que se coloca é: o que existe imediatamente atrás do verso? A resposta não é: o indivíduo criador mas: a palavra indutora. Não que Ferdinand de Saussure chegue ao ponto de apagar o papel da subjetividade do artista: parece-lhe, no entanto, que ela não pode produzir seu texto a não ser depois de passar por um pré-texto. Analisar os versos na sua gênese não será, portanto, remontar imediatamente a uma intenção psicológica: antes será preciso pôr em evidência uma latência verbal sob as palavras do poema. Atrás das palavras prodigalizadas pelo discurso poético, existe a palavra. O hipograma é um hypokeimenon verbal: é um subjectum ou uma substantia que contém em germe a possibilidade do poema (STAROBINSKI, 1974: 107).

Vemos aqui os autores, cinematográficos ou não, sendo perfeitos *bricoleurs* tal como Claude Lévi-Strauss descreve. Assim, tudo é feito a partir do pré-existente. O objetivo dessas palavras sob palavras (ou, no nosso caso, filmes sob filmes) não é achar alguma palavra escondida, descobrir o enunciado inicial. O anagrama significa a própria evolução do campo e se mostra enquanto uma invariável: o segredo é repetir, através das diversas combinações possíveis, uma forma de representação geradora.

Tal procedimento é presente no corpus tarantinesco e possui até uma metáfora inicial

que a vincula enquanto força-motriz autoral. Quentin Tarantino, que abandonou a escola no colegial e nunca fez faculdade de cinema, tem uma frase atribuída a ele que diz que ele nunca foi a uma escola de cinema, mas sim ao cinema.

Funcionário da locadora Video Archives em Manhattan Beach, Califórnia, Tarantino seria o maior expoente de uma série de *movie geeks* que convenceram produtores independentes a financiar seus filmes no começo dos anos 1990. Suas realizações seriam a bricolagem dos filmes de locadora – e, assim, incluindo os filmes B e estrangeiros, com pouco espaço nas salas de exibição após a febre do VHS – algo que, mesmo sendo acusado de paródia, sempre foi tratado enquanto homenagem pelo diretor.

Assim, não é a violência a força-motriz em Tarantino, mas a combinatória de filmes, as "homenagens". É o exercício do fã (ou pró-fã) de determinado tipo de filme em uma rearticulação dos melhores fatores presentes no inventário cinematográfico. Isso é presente em outros *movie geeks*, especialmente os aqui estudados: Robert Rodríguez, amigo pessoal de Tarantino, e Matthew Vaughn, considerado um *movie geek* de segunda geração.

Os três trabalham as homenagens como pedaços consolidados de outros filmes: seus filmes são uma colcha de retalho de outros filmes e a trilha sonora é o principal lugar de observação disso. O que há aqui é uma representação midiática (um filme dos *movie geeks*) de um elemento midiático (uma música de Ennio Morricone) de uma representação midiática (um *Spaghetti Western*) de um período histórico (o Velho Oeste Americano).

Vemos aqui uma ida às profundezas da escritura da linguagem midiática se pensarmos no arcabouço derridariano. Ora, tomando como base o par de oposição entre ideia (a ideia de um desenho animado por um realizado; chamaremos ela de A) e inscrição (a realização do desenho animado; chamaremos ela de B), não podemos achar que a linguagem do desenho animado é o resultado da progressão de A para B, ou seja, A-B.

Antes desse A, tal como a Desconstrução por Jacques Derrida teoriza, há a escritura, um B' que transforma a relação de linguagem em B'-A-B, onde há primazia do B', mas não uma indissociação dele ao B. Dessa forma, não devemos ver apenas a escritura como articulação, mas como suplementariedade.

Sendo a suplementariedade um processo indefinido, a escritura é, dessa forma, o "suplemento por excelência, pois ela marca o ponto onde o suplemento se dá como suplemento de suplemento, signo de signo, *tendo o lugar* de uma fala já significante: ela desloca o *lugar próprio* da frase, a vez única da frase pronunciada *hic et nunc* por um sujeito insubstituível, e retrorretira o nervo da voz. Ela marca o lugar da reduplicação inicial" (DERRIDA, 2008: 343).

Reduplicação também do *parergon* de cada prática de linguagem (DERRIDA, 1987). Derrida indica que o *parergon* de uma obra de arte indica uma necessidade, uma falta, que essa possui em seu processo representacional. O que constitui os *parerga*, no raciocínio de Derrida (1987, p. 59-60) "não é apenas a sua exterioridade enquanto um acréscimo, mas sim a ligação interna estrutural que os fixam na falta interior da obra (*ergon*). E essa falta é constitutiva da própria unidade do *ergon*. Sem essa falta, o *ergon* não precisaria de *parergon*. A falta do *ergon* é a falta de um *paregon*".

Assim, o *parergon* indica o que é esse B', situação definidora e (re)presentacional de uma dada linguagem. (Re)presentacional porque são esses ornamentos, os *parerga*, que fazem a obra de arte ser reconhecida enquanto tal. É a última fronteira entre o que é e o que não é, sendo indissociável do *ergon*, tal como é visto no exemplo derridariano *Mimique*, caracterizando o puro trabalho na moldura.

Um dos exemplos de como podemos ver um puro trabalho na moldura de uma arte está na representação dela em outra arte. E é isso que os *movies geeks* fazem com Ennio Morricone. No limite, o que eles estão trabalhando aqui é simples: ao tocar a música de Ennio Morricone, eles evocam um passado histórico filmico que trabalha o nosso imaginário de um passado histórico.

Em Tarantino e Rodríguez isso é ordinário, comum e não é apenas com o *Spaghetti Western*, mas também com os filmes B, o *exploitation films*, os filmes *um-grupo-de-homens-em-uma-missão* e os filmes de artes marciais de Hong Kong (Shaw Brothers, entre outros). Já em Vaughn, há claramente uma triangulação mais refinada tal como é possível de ser visto em *Kick Ass* (2010).

Na cena na qual Hit-Girl invade o prédio do mafioso D'Amico, o uso da música "Per Qualche Dollaro in Più", de Morricone para *Por uns dólares a mais*, serve não apenas como um retalho fílmico, mas sim como um exercício de analogia irônica. Aquela garotinha lutadora e presumida como fraca se iguala aos protagonistas do *Spaghetti Western*, ou seja, o Homem Sem Nome (interpretado por Clint Eastwood) e o Homem de Preto (interpretado por Lee Van Cleef). Ela seria uma personagem fílmica de magnitude similar a esses antiheróis.

Vemos assim o cerne do jogo de linguagem daquilo que Jean-François Lyotard chama de saber narrativo. Naquele que seria conhecido como seu livro mais famoso, *A Condição Pós-moderna*, Lyotard utiliza a palavra *pós-moderno* para descrever as condições do conhecimento nas sociedades altamente desenvolvidas. No livro são as grandes narrativas, *metanarrativas*, que legitimam o conhecimento na modernidade e a sua decadência em uma fase pós-moderna.

Ele identifica duas pragmáticas claras de saberes em nossa sociedade. A uma delas, considerada mais de base, é denominada enquanto *saber narrativo*. A outra, beneficiada-prejudicada-modificada pela condição pós-moderna, recebe o nome de *saber científico*.

Os dois saberes possuem um conjunto bem definido de jogos de linguagem, no sentido wittgensteiniano do termo, caracterizando-os e delimitando as formas de laço social proporcionado por eles. Ao longo dos capítulos 6 (saber narrativo) e 7 (saber científico) de *Condição Pós-moderna*, Lyotard se dedica a relacionar o *set* de cada saber.

Assim, o saber narrativo é formado, basicamente, por cinco itens: (1) *Bildungen*, ou seja, histórias de formação que se miram no exemplo de um herói aprendendo com seus sucessos (aprendizado positivo) e fracassos (aprendizado negativo). É a forma de uma sociedade definir os seus critérios de competência, bem como avaliá-los; (2) pluralidade de jogos de linguagem. Não há universais e as diferenças mais banais (tal como o clima ou quem fala) muda as condições do *set*; (3) No entanto, há uma forma legitimada de transmissão, normalmente aquela que diz "conto a história que escutei, eu mesmo, do protagonista ou de algum pilar sábio da sociedade; (4) A narrativa possui uma relação temporal não só enquanto ritmo, mas enquanto cerimônia e consumo. Certas histórias só podem ser contadas em determinada época do ano, por exemplo; e (5) A função final delas, no limite social, não é busca de legitimidade, mas sim rememoração do passado.

Os filmes desses *movies geeks* são simplesmente exercícios de cinema baseados no próprio passado da atividade midiática. Sua legitimidade se centra em fazer filmes que olham para o próprio cinema exercitando a memória de seus interlocutores (o público, outros realizadores, críticos de cinema) ao usar em excesso uma combinatória baseada na analogia. Cada filme é um eterno discutir do cinema e a música é mais um mecanismo disso.

Considerações finais: A Música-Cristal

Deparamos-nos assim com algo que poderíamos chamar de uma música-cristal, especialmente se lembrarmos do conceito deleuziano de imagem-cristal. As músicas de Morricone ao serem utilizadas pelos realizadores *movies geeks* ganham esse *status* instrumental.

Ora, a imagem-cristal é um duplo entre o virtual e o atual. Por mais que a música de Ennio Morricone esteja, em seu original, em substituição a um tempo histórico, sua função se torna uma "função da função" quando está em um filme dos *movies geeks*. Há um triângulo de dupla (re)presentação já mencionado anteriormente.

Assim, colocar o uso da música de Morricone nos filmes de Tarantino e companhia enquanto uma música-cristal é observar a amplitude do Arquivo cinematográfico e a não-existência, quando falamos de mídia, de uma relação de criatividade, mas sim de rearticulação.

É claro que os filmes de Tarantino possuem a função de dar uma nova sobrevida para uma série de gêneros filmicos datados. Essa é a fórmula do *movies geek*: mostrar para a sociedade aquilo que é digno de nota chafurdando o inventário das produções e dando um novo olhar. Não é à toa que o atual culto de Ennio Morricone e Sonny Chiba, por exemplo, deve muito à condição *cool* dada por serem citados por Tarantino com frequência.

No entanto, não devemos negar *em si* o papel que Morricone representa para o cinema. Aliás, o próprio jogo de música diegética/não-diegética merece melhor atenção não só para a construção de trilhas sonoras de cinema, mas para qualquer trabalho midiático em áudio. Uma imanência que tanto emoldura como dá prosseguimento diegético à narração é o grande desafio midiático para a música no campo audiovisual.

Referências Bibliográficas

DELEUZE, G. (2005) A Imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense.

DERRIDA, J. (1981) Dissemination. Chicago: University of Chicago Press.

DERRIDA, J. (2008) Gramatologia. São Paulo: Perspectiva.

ECO, U. (1991) O Super-homem de Massa. São Paulo: Perspectiva.

FRAYLING, C. (2006) Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone. London/New York: I.B. Taurus.

LÉVI-STRAUSS, C. (1962) La pensée sauvage. Paris: Plon.

LYOTARD, J-F. (1984) The Postmodern Condition. Minneapolis: UMP.

STAROBINSKI, J (1974). As palavras sob as palavras. São Paulo: Perspectiva.

WITTGENSTEIN, L. (1999) Investigações Filosóficas. São Paulo: Nova Cultural.

Memória e patrimônio musical do choro de Porto Alegre: tensões e intenções entre tradição e modernidade

Reginaldo Gil Braga*

RESUMO

Na cidade de Porto Alegre, hoje encontramos músicos e grupos musicais identificados à velha guarda do choro (Plauto Cruz, Darcy Alves, Luiz Machado e Grupo Reminiscências, Clube do Choro), bem como talentos surgidos nas décadas de 1980 e 1990 (Henry Lentino, entre outros) e a partir de 2000 (Yamandú Costa, entre outros) identificados com as novas tendências da música instrumental aliadas ao gênero. Agudizados desde os anos noventa, a globalização e as desterritorializações, fragmentações e ambivalências identitárias (vide Appadurai, 2000; Bauman, 2005) desencadearam, também entre os chorões da cidade, uma pluralidade de possibilidades de representações da tradição. Esta comunicação visa a discutir o movimento de choro na cidade a partir das representações sobre criação, transmissão e preservação desta música por diferentes gerações e o gênero musical enquanto memória e patrimônio musical da cidade, buscando entender o(s) sentido(s) do passado (vide Hobsbawm,1998) e levando em conta a heterogeneidade e complexidade da vida social das cidades (Velho, 1981). Como os veículos técnicos e os espaços socioculturais têm valores diferenciados conforme as épocas e as sociedades (Napolitano, s/d, p. 3), o que procurei mostrar aqui é que, se no passado os chorões privilegiavam as performances ao vivo e o rádio foi a mídia dominante, hoje para as novas gerações o registro fonográfico, e mais recentemente a disponibilização de arquivos musicais online, tornou-se fundamental, inclusive para promoverem suas carreiras individuais e coletivas (Braga e Barth, 2009). Assim, o choro, atualmente, explica-se, tal qual o tango, pelo nomadismo antes que por sua efemeridade (Valente, 2003).

Palavras-Chave: Música Popular: Choro; Memória e Patrimônio musical; Porto Alegre

Os primeiros registros do choro na cidade remontam a década de 1880. Entre 1900 e 1937, época de fixação como gênero musical de expressão nacional através de nomes como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazaré e Pixinguinha, o porto-alegrense Otávio Dutra destacou-se como compositor e instrumentista, inclusive no centro do país (Vedana, 2000). Após um período de ostracismo, de certa forma, demarcado pelo fim dos conjuntos regionais nas rádios e o abandono pelos jovens em favor do rock'n'roll e mesmo da bossa

[□] Professor Doutor de Musicologia/ Etnomusicologia do Departamento de Música e Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

nova, tropicalismo e outras bossas o gênero ressurge nos anos oitenta do século passado através de uma nova geração de instrumentistas, associados ou não, estritamente ao choro, e abertos à pluralidade de influências e pertencimentos.

Em Porto Alegre, Luiz Machado, violonista, bandolinista e cavaquinista, performatiza trajetória emblemática de difusão do choro na cidade e de formação de novos chorões. Natural do sul do estado, chegou a Porto Alegre em 1975 e iniciou-se no choro em 1981, tendo aulas de bandolim com Ayrton Silva, um dos mestres do choro relegados a certa invisibilidade nos anos sessenta e setenta, ao lado de Plauto Cruz, Jessé Silva, Darcy Alves, entre outros, e ressurgidos com o "boom chorístico" dos anos oitenta. Este momento, refletiu uma tendência nacional de retomada do gênero à mídia no final dos anos setenta e, inclusive, o retorno de nomes como os de Waldir Azevedo, Abel Ferreira em gravações, entre outros nomes de sucesso nos anos cinqüenta, e o surgimento de Déo Rian e Joel Nascimento, por exemplo. Assim, projetos e subvenções estatais, além de gravações comerciais e festivais (Festival Nacional do Choro em 1977 e 1978), apoiaram eventos, renovaram o repertório e apresentaram novos intérpretes.

Colaborou para a visibilidade do gênero na cidade, a reabertura do Teatro São Pedro em 1984 (fechado para reformas desde 1973) e a criação e realização do projeto "O Choro é Livre", de iniciativa da então Subsecretaria de Cultura do Estado nas dependências do teatro¹. Durante cinco anos, todas as quintas-feiras, as 18:30, reuniam-se os melhores chorões gaúchos e convidados nacionais, ocasionalmente. Ao lado do Regional do Teatro São Pedro, formado por Plauto, Jessé, Darcy Alves, Ayrton (Silva) do bandolim e Lúcio do cavaquinho, também aparecerem novos intérpretes como Rogério Piva e Luiz Machado (bandolinistas). Ambos viriam a criar em seguida, respectivamente, os grupos Vibrações (Rogério, o irmão Rodrigo, o avô Túlio Piva, Lúcio do cavaquinho e o pandeirista Giovani) e Reminiscências (Luiz Machado, Henry Lentino e Márcio Bittencourt, entre outros) (Branco; Vedana, 2000, p. 12). A criação do Clube do Choro de Porto Alegre, em 1989, cujo primeiro presidente segundo os autores (Ibidem, p. 12-13) foi Lúcio do cavaquinho²,

¹ A abertura do projeto em 11 de novembro de 1984 propiciou, por exemplo, o encontro dos flautistas Plauto Cruz e Altamiro Carrilho (Mann, 2002b, p. 6).

² Darcy Alves em depoimento pessoal dado, a mim e mesmo no livro, *Darcy Alves: vida nas cordas do violão* (2010), o autor Paulo Teixeira corrobora a versão de que professor Darcy foi seu primeiro presidente.

também foi fator determinante para reunir principalmente a velha guarda, dispersada nessas últimas décadas de dormência do gênero. Mais tarde, nos anos de 1991, 1992 e 1993, o Clube do Choro, Prefeitura Municipal e Ordem dos Músicos promoveram o Festival do Choro de Porto Alegre.

No tocante ao ensino do choro, à época, somente a Faculdade Musical Palestrina formava novos chorões na cidade e lá, os professores principais foram Ayrton Silva e Jessé Silva (falecido em 1988). No entanto, em 1986, Luiz Machado (que foi aluno de Ayrton Silva) fundou com uma sócia a Academia Teclas e Cordas. Desde então, Machado gradativamente foi abdicando da atividade de músico para tornar-se um professor de choro em tempo integral, e o principal formador das novas gerações de músicos da cidade. Porém a sua maior contribuição para o gênero em termos de circulação e intercâmbio entre músicos foi a Oficina de Choro do Santander Cultural (espaço cultural do banco), criada em 2004 e em pleno funcionamento até hoje. Foi através da sua atuação como professor que se revelaram os nomes de Henry Lentino, Luizinho Barcelos e Rafael Malmith, conhecidos nacionalmente e Rafael Ferrari (Camerata Brasileira), Maxwel dos Santos e Pedro Franco, todos nomes da nova geração do choro de Porto Alegre.

Porém, se na metade dos anos noventa, nova recessão atacou o gênero, conforme descreveram os músicos, Branco e Vedana (2000), abaixo, no raiar do terceiro milênio o sol brilha novamente.

[...] continua distante das rádios locais e dispõe apenas das reuniões do Clube do Choro para sua execução. Apesar de tudo alguns grupos se mantém, como o Lamento, liderado pelo incansável Lúcio do Cavaquinho [falecido], ao lado de Plauto Cruz, Mário Schmier, Valtinho (pandeiro) e Runi (surdo), o Clave de Sol, no qual destacam-se os violões de Getúlio Nóia, Artur Sampaio e Alécio, o Reminiscências, liderado pelo violonista Luiz Machado com Henry Lentino e Márcio Bittencourt e o Fugata, dos ótimos Rogério Piva (bandolim), Giovani (pandeiro) e João Vicente (violão). [...] Plauto Cruz, Ayrton Silva, Darcy Alves continuam em atividade e alguns nomes de outras áreas, volta e meia escorregam para o choro, como o violonista Toneco, o flautista Pedrinho Figueiredo, o guitarrista James Liberato e o tecladista e arranjador Paulo Dorfman (Ibidem, p. 14).

Pluralidade de representações: memória, patrimônio e globalização

Fenômeno agudizado a partir dos anos noventa a globalização e as desterritorializações, fragmentações e ambivalências identitárias (vide Appadurai, 2000;

Bauman, 2005) desencadearam uma pluralidade de possibilidades de representações culturais. No Brasil, deu-se uma busca generalizada pelas autênticas raízes do Brasil, desprestigiadas pela mídia e os estudos musicais de forma geral. Neste momento, a tradição do choro e o seu apelo de "gênero musical brasileiro autêntico", trouxeram visibilidade a velhos chorões e propiciou a emergência de jovens intérpretes. Nesse "campo de forças e de lutas" (Bordieu, 1997), jovens e velhos representantes da tradição do choro hoje definem papéis e representam enredos de conteúdos os mais variados.

Levando em conta a heterogeneidade e complexidade da vida social das cidades (Velho, 1981), as diferentes representações de chorões porto-alegrenses, a seguir, revelam, o gênero musical enquanto memória e patrimônio musical da cidade e o(s) sentido(s) deste passado (vide Hobsbawm,1998), Vejamos as opiniões dos músicos veteranos (e também compositores do gênero) Plauto Cruz (flautista), Darcy Alves, conhecido também por professor Darcy (violonista), Cebolinha (Luis Bastos) e Terezinha Dias (cantora hoje falecida) em entrevistas realizadas no ano de 2008 por mim e os bolsistas de pesquisa Cássio Barth e Mateus Kushick³.

Um sentimento sempre recorrente diz respeito ao passado glorioso do choro na cidade e a decadência em relação aos tempos atuais. Segundo o depoimento do professor Darcy transcrito abaixo, podemos a importância de emissoras de rádio como a Farroupilha que a partir de 1935 já implementou o seu 'cast' musical, segundo Mann (2002a, p. 7):

Muitas vezes toquei na rádio Gaúcha, na rádio Farroupilha, na rádio Itaí, que tinha um regional muito bom, o regional do Braginha, que já nos deixou. Aquele tempo não existia couvert artístico. Porque hoje não convert [convém, grifo meu] pra nós, né. Tem casas que não repassam o couvert pro músico. Tão ganhando dinheiro em cima do músico. [...] A televisão veio pra acabar com tudo. Terminou com as orquestras. [...] Pois é, regional nós tínhamos na rádio Farroupilha, na rádio Gaúcha ... Os melhores regionais não só do RS, mas representando o Brasil também. O regional do Antoninho Maciel da Rádio Farroupilha, a rádio Itaí do Braguinha. [...] É lamentável, tem que dizer a verdade. É lamentável que aqui no RS os nossos meios de comunicação não valorizam os músicos de Porto Alegre. Nunca. (D.A.)

Situação que, segundo ele, fez que músicos do passado saíssem da cidade em busca de oportunidades e que os jovens chorões também recebam conselhos dos veteranos:

³ Vinculados respectivamente aos Programas de Iniciação Científica e Extensão da UFRGS na época.

Eu, inclusive, muito modestamente, nosso grande violão, que foi lá pra cima, Yamandú Costa, eu disse: 'Te vai, meu filho! Te manda! Saber o que tu sabes e ficar por aqui ... Tu vais morrer na casca'. O Henry [Lentino] é outro também. O Nelson Gonçalves fez sucesso porque foi lá pra cima. A Elis Regina, mesma coisa. Se ficasse aqui estaria esquecida. E agora com a participação dessa música mais ... dizem, moderna, iê, iê, iê, essas coisas que não dizem nada pra ninguém ... é mais zoeira que música. E o pessoal termina gostando. A mocidade de hoje nasceu e se criou ouvindo esse tipo de coisa. Eles não têm culpa, inclusive, de gostar disso aí (D.A.).

Então, não bastasse a desvalorização da mídia, na opinião de Darcy Alves as oportunidades de trabalho regular para músicos são raras, atualmente:

Basta dizer que as casas noturnas de Porto Alegre diminuíram ..., acho que uns 70% diminuíram. O que nós tínhamos de casas noturnas com música ao vivo, tanto com conjuntos melódicos quanto com regionais. Individualmente, tinha trabalho pra todo mundo! Agora, basta dizer que eu estou brigando junto à delegacia do trabalho pra que assinem o contrato de trabalho com músico, a carteira assinada. Mas, infelizmente, eles não dão cobertura. E eu sou testemunha desde que eu tenho vários oficios. Eu não saí do Sindicato [Sindicato dos Músicos de Porto Alegre]. Ainda sou presidente do Conselho Fiscal em função do músico, porque eu já estou aposentado a mais de vinte anos. Porque em função deles eu não me aposentei até hoje.

Já, no passado:

Vamos começar pela Voluntários da Pátria [avenida]. Ali tinha emprego pra músico. E as boates que tinha ali. Tinha, no mínimo umas dez ou doze. Desde o Maipú, Everest, outros. Fora as casas noturnas de Porto Alegre, Adelaide's bar, Chão de Estrelas e outras tantas casas. No [bairro] Menino Deus, na [avenida] Cristóvão Colombo o Batelão do Lupicínio Rodrigues. Apareciam as canjas, mas tinha que me contratar (D.A.)

Ainda segundo Darcy Alves, além do choro os tais conjuntos regionais tocavam de tudo, tanto para dançar quanto para ouvir: "Tinha de tudo um pouco. Praticamente o bolero, samba canção, essas coisas ... indispensável. Tango! O tango e o bolero sempre foram parceiros de nossa música brasileira". Corrobora essa opinião, do músico de choro como adaptável e flexível, muito embora os discursos, muitas vezes, de pureza do gênero, a idéia mais ou menos aceita de que, como disse o cavaquinista Cebolinha: "Músico aquele que aprende chorinho (violão, cavaquinho, a solar, a acompanhar), ele toca qualquer coisa". Cebolinha no tempo das vacas magras, anos sessenta e setenta, atuou em conjuntos jovens, assim como outro nome importante do choro como o Ayrton Silva, ambos tocando guitarra.

Atualmente, parece que o Clube do Choro de Porto Alegre, preenche essa lacuna de um público que busca reviver a sociabilidade dessas casas noturnas do passado. Alguns nomes que continuam desde a fundação: Cebolinha (cavaquinho), Barbosa (acordeon), Roni (surdo), Darcy Alves (um pouco afastado, ultimamente, mas que foi inclusive

presidente do Clube) e mais tarde, Sampaio (violão), a esposa Miriam (cantora), entre outros. Quanto ao repertório, o Clube do Choro espelha essa amplitude de repertório referida anteriormente, pois segundo nos disse Cebolinha: "Lá, a gente faz tudo, né. A primeira arrancada das 21 às 22 horas é choro. Dez e meia, um pouquinho mais, é que a gente chama o pessoal pra cantar". Diga-se de passagem que além de choro tocasse desde bolero, samba canção, tango até fado.

Finalmente, a esperança no futuro do choro através da continuidade com os mais jovens é compartilhada por todos da "velha guarda", porém em um plano ideal conforme segue:

Felizmente que, atualmente, está surgindo um grupo de rapazes, da mocidade atual, que estão fazendo coisa bonita, começando a reviver o nosso passado, que é a época do chorinho, da seresta ... Ainda bem, né? Isso jamais vai morrer, né? Pode empobrecer em certa época, mas depois volta ao normal. O chorinho é o nosso clássico brasileiro (Darcy Alves).

Entretanto, conforme disse Terezinha Dias, que começou a cantar profissionalmente em 1947 e voltou a cantar em 1995, depois de "quarenta anos fora do rádio", a postura musical dos jovens vinha trazendo certo desconforto para eles:

O Pedrinho Franco, já nos apresentamos várias vezes. Frank Solari [guitarrista do rock com ocasional incursão pelo choro], muito amigo meu. Mas ele toca o chorinho mesmo. Ele toca o tradicional, porque agora o chorinho ta partindo pra outra. Não sei se tu já ouviu. Eles começam a tocar chorinho e depois eles partem pra uma coisa que não tem nada a ver com o chorinho. Por exemplo, o Yamandú começa a tocar "Carinhoso", ai vira numa coisa completamente diferente e o Pedrinho tava querendo ir nessa com o Max [Maxwel dos Santos]. Ai eu disse: 'Olha, vocês vão se dar mal. Vocês têm que tocar o choro tradicional' (T.D.).

Sua opinião denotou o apego à forma "clássica" do choro: de melodias fixas e sem improvisações, como disse: "Se tu começa a tocar uma música tu vem com ela até o fim".

Então para eles: Darcy Alves, Cebolinha, Plauto Cruz e Terezinha Dias, músicos de uma mesma geração, alguns jovens chorões "inventam", como disse um deles, no que denominou a "Escola Moderna do Choro": "Tecnicamente falando eles [os músicos jovens] têm gosto. Gosto pra pegar repertório". Porém, quando o assunto é improvisação: "Pode

improvisar no choro, um desenho um pouco diferente do que tá escrito, mas sempre dentro do tema".⁴

Ou ainda o quê dois deles disseram em diálogo sobre a prática recente de improvisação no choro entre os jovens:

- Tem muita coisa boa, agora, mas tem muita coisa ruim. Solos que a gente não consegue nem entender. É muita mecânica.
- É o que ta acontecendo com a maioria da mocidade de hoje é a preocupação da técnica.
- Pode trocar alguma coisinha ou outra, botar uma notinha diferente. Fazer uma coisinha no solo, mas que fique dentro, como uma variação. Um grupo ai começou a tocar o Carinhoso. Eles não disseram que música. Começaram a tocar. Mas era uma coisa que ninguém sabia o quê era.
- De Carinhoso não tinha nada.

Não tinha. Nós só fomos identificar o Carinhoso no final. Eles começaram a fazer um monte de mecânica e tudo: parabin-parabin-parabin [...] e o pandeiro fez umas coisas ali, mas a gente não sabia que choro que eles estavam tocando.

Esta perspectiva faz pensar sobre trocas entre as culturas locais (no caso, dentro do país) e aspectos oriundos dos processos de globalização, atualmente, de maneira a perceber as manifestações culturais não isoladas e sim conectadas com outros saberes e formas de expressões em circulação no mundo. Nesse sentido, a geração de chorões posterior aos anos oitenta, teve uma formação musical ampliada e em contato com diferentes tradições e novidades musicais: jazz, flamenco, erudito, bossa nova, etc. Então novos arranjos, harmonizações, improvisações e instrumentações passaram a fazer parte do arsenal destes músicos e percebidos, pelos músicos de gerações anteriores, como, via de regra, desvirtuamentos da tradição do choro. Conforme enfatizou Napolitano (s/d, p. 3):

Outro problema é que nem todos os veículos técnicos ou espaços socioculturais têm o mesmo peso, para todas as épocas e para todas as sociedades. Cabe ao historiador esquadrinhar, na medida do possível, as formas de objetivação técnica/comunicacional e experiência social da música que o seu tema específico exigem.

Choro: gênero musical "antes nômade que efêmero"

⁴ É significativo dizer que Luiz Machado, o principal formador desta nova geração de chorões, ensina de forma bastante atrelada aos arranjos, melodias e harmonizações fixadas em gravações emblemáticas do gênero, entretanto a prática musical de seus ex-alunos demonstra outras experiências não aprendidas com o mestre, o que é inclusive confirmado por ele.

Através de uma etnografia realizada entre os jovens chorões da cidade em redutos de maior realização de rodas de choro e oficinas observamos que boa parte da construção e dinamização de suas carreiras, seja através de músicas autorais, agendas e trocas de músicas de interesse eram realizadas através de perfis nas plataformas sociais de internet. Isso ensejou uma abordagem também no plano virtual que redundou no artigo coletivo *O Choro no Ciberespaço: (n)etnografia ente jovens músicos porto-alegrenses* (Braga; Barth, 2009). Através desta pesquisa percebemos que:

Os jovens músicos transitam constantemente entre as distintas realidades. O contato em programas de mensagem instantânea ou nas plataformas de interação é atualizado nas rodas. As dúvidas surgidas nas rodas (nomes de músicas, partituras que surgem) são atualizadas no ciberespaço. Composições e performances transitam livremente do on-line para o off-line em uma geração que, lugar comum, participa de transformações tecnológicas intensas e rápidas (Ibidem, p. 3). [...] Quase todos os freqüentadores das rodas de choro e oficinas têm um endereço para comunicação instantânea e raros são os músicos com site ou blog próprios. De qualquer modo, raros são os jovens que não apresentam um endereço virtual, principal característica da interconexão cibernética (Ibidem, p. 4).

Assim tivemos na pesquisa os ambientes atuais geograficamente localizados, onde ocorriam as interações sincrônicas e presenciais e os ambientes virtuais em plataformas do tipo MySpace e Orkut, bem como programas de mensagens e visitas a blogs e sites: dois campos de pesquisa que se retroalimentaram e que espelham a realidade destes jovens músicos hoje⁵.

Portanto, o que quero dizer aqui é que a influência das mídias na criação, difusão e recepção da música popular entre estes jovens é clara e notória. Entretanto não é privilégio somente destes, pois se hoje o registro fonográfico e ainda mais recentemente a disponibilização de arquivos musicais online, tornou-se fundamental para criarem, difundirem e aprenderem novos repertórios, bem como promoverem suas carreiras individuais e coletivas (o foco da referida pesquisa), no passado os chorões privilegiavam as performances ao vivo e o rádio foi mídia dominante para o gênero. No entanto para os primeiros as músicas possíveis delimitam-se nas experiências estéticas do passado

⁵ Assim, o modo como os jovens músicos do choro manipulavam a internet e como interagiam no ciberespaço teve conseqüências reais em suas práticas e na própria prática de pesquisa empregada por nós.

mediatizadas pelo rádio, prioritariamente, enquanto para os mais jovens as novas tecnologias, inclusive as de informação assumem papel determinante.

Marina Frydberg (2007) refere-se a uma "identidade de chorão" partilhada pelos frequentadores do Clube do Choro de Porto Alegre e assim qualifica o ritual que acontece todas as quintas-feiras:

A organização e a distribuição dos tipos de música em dois momentos no Clube do Choro, primeiro choro e depois sambas e serestas, [...] são respeitadas em todos os encontros. [...] Todos os freqüentadores sabem que cantar só é permitido depois que o próprio regional do Clube abre este momento (Ibidem, p.10).

Uma vez que o Clube é freqüentado prioritariamente por pessoas mais velhas esta identidade de chorão torna-se particular em comparação à experiência dos jovens chorões. Porém é fato que estes não negam o passado musical, muito antes pelo contrário. Figuras como Plauto Cruz e o professor Darcy, são reverenciadas como memória e patrimônio do choro da cidade pelos mais jovens, assim como freqüentam algumas rodas de choro em perfeita harmonia com os jovens (do Bar Parangolé, por exemplo), o que demonstra que o choro trata-se de uma tradição moderna independente das identidades particulares de velhos e jovens chorões como tentei demonstrar aqui. Assim explica-se "os sentidos do passado" (na acepção de Hobsbawm, 1998) para jovens e velhos chorões através da(s) memória(s) que o gênero musical suscita:

Antes nômade do que efêmero, o tango, assim como outros fenômenos da cultura popular [a exemplo do choro], embora não se fixe, deixa traços na memória, uma memória desejante que clama pelo ritual do retorno (Santaella, 2002, p. 11).

Parece-me que, embasadas em memórias de um patrimônio musical boêmio e seresteiro da/ na cidade que remetem a ícones locais como Lupicínio Rodrigues e Otávio Dutra e gêneros como o samba, choro, seresta, tango, fado, etc, os velhos chorões diferenciam-se das experiências de jovens chorões. Ou seja, por sua vez, através das gravações e downloads, disponibilizações e trocas de matérias na internet, o contato com outros "veículos técnicos ou espaços socioculturais", conforme enfatizou Napolitano (s/d, p. 3) este acessam o passado e o presente simultaneamente. Ainda parafraseando o tango diria que:

[O choro] é um gênero nômade, um texto com uma forte capacidade de movência (neologismo criado por Zumthor que diz respeito à capacidade de memória, que pressupõe mecanismos de permanência e esquecimento, aceitação e exclusão nos contextos de cada cultura em particular) (Valente, 2003, p. 16).

O presente trabalho tomou a cidade e os modos de vida urbanos como foco de sua investigação através do choro, considerando-o como expressão cultural de jovens e outras categorias de idade. Tratou-se de reconhecer na cidade não somente um 'locus' privilegiado de investigação, mas de lançar um olhar focado nas representações que se faz sobre a cidade e que articulam mecanismos simbólicos e de identidades no meio urbano. Portanto, busquei compreender o choro no meio urbano de Porto Alegre e suas conexões com diferentes modos de fazer, de expressões e formas de circulação, de maneira que pudessem expressar os diversos modos de vida na cidade.

Tradição e inovação não são excludentes, tanto no presente quanto no passado. O choro como uma tradição moderna deve ser entendido, parafraseando Ari Oro (1997: 39) quando se refere ao contexto das religiões na modernidade, como: "o estado e a situação ... [do choro] na modernidade" e não polarizado em oposições entre tradição e modernidade.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. Modernity at Large. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

BORDIEU, Pierre. Razões Práticas. Sobre a teoria da ação. Campinas, Papirus, 1997.

BRAGA, Reginaldo Gil e BARTH, Cássio Dalbem. O Choro no Ciberespaço: (N)etnografia entre jovens músicos porto-alegrenses. Encontro de Música e Mídia, 5. São Paulo, *Anais* ... 2009.

BRANCO, Carlos e VEDANA, Hardy. *A Música de Porto Alegre. O Choro. Porto Alegre*, Coordenação de Música/ Secretaria Municipal da Cultura, 2000. (fascículo do CD homônimo).

FRYDBERG, Marina Bay. "Bem aventurados os que choram": um estudo antropológico do Clube do Choro de Porto Alegre. *Os Urbanitas – Revista de Antropologia Urbana*, ano 4, v. 4, n. 6, dez. 2007.

HOBSBAWM, Eric. Sobre História. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

MANN, Henrique. A Primeira Metade do Século XX. In: *CEEE/ Som do Sul*, fascículo n. 1. Porto Alegre, Ed. Alcance, 2002a.

______. Plauto Cruz/ Fogaça. In: *CEEE/ Som do Sul*, fascículo n. 19. Porto Alegre, Ed. Alcance, 2002b.

ORO, Ari. Modernas formas de crer. *Revista Eclesiástica Brasileira*, São Paulo, n. 225, março, Vozes, 1997.

SANTAELLA, O gosto saboroso da música (prefácio). In: Valente, Heloísa de Araújo Duarte. As vozes da canção na mídia. São Paulo, Via Lettera/FAPESP, 2003.

TEIXEIRA, Paulo César. *Darcy Alves: vida nas cordas do violão*. Porto Alegre, Libreto-Fumproarte, 2010.

VEDANA, Hardy. *Octávio Dutra na História da Música de Porto Alegre*. Porto Alegre, Secretaria Municipal da Cultura-FUMPROARTE, 2000.

VALENTE, Heloísa. As vozes da canção na mídia. São Paulo, Via Lettera/ Fapesp, 2003.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura. Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1981.

Entrevistas

Darcy Alves e Cebolinha (Luis Bastos) em 8 de janeiro de 2008.

Plauto Cruz em 24 de janeiro de 2008.

Terezinha Dias em 10 de março de 2008.

"Passados presentes":

Documentários ressignificando trajetórias da música brasileira

Sabrina Dinola 1

Resumo

O cenário musical brasileiro é um dos focos privilegiados para a interpretação de diversos aspectos que constituem a identidade nacional. Nos últimos anos, uma ampla produção de documentários sobre o universo musical brasileiro foi lançada, enfocando diversos artistas do passado e do presente. Assim, torna-se relevante refletir sobre a articulação entre a memória como fator na construção de identidades e essa produção audiovisual. Sob diferentes formatos de registrar, narrar e propagar trajetórias, os documentários são "lugares" onde a memória social é produzida, conservada e transmitida. Tendo como foco uma trajetória de esquecimento retratada — no caso, a do cantor Wilson Simonal — busco observar o documentário como um novo instrumento produtor de representação, de ressignificação de trajetórias a partir de suas "ressonâncias". Dessa forma, penso sobre o papel dos documentários na construção da memória da MPB e sua potencialidade à reflexão do próprio cenário musical atual

Palavras-chave: documentários, música brasileira, memória, patrimônio, discurso.

Abstract

The Brazilian musical scene is one of the privileged focos for the interpretation of diverse aspects that constitutes the national identity. In recent years, an ample set of documentaries production about Brazilian musical universe was launched, focusing a lot of artists from the past one and the present one. Thus, it becomes important to reflect on the toggle between the memory as factor of identities' construction and this audiovisual production. Under different formats to be registered, to tell and to propagate trajectories, the documentaries are "places" where the social memory is produced, conserved and transmitted. Having as focus, a trajectory of forgetfulness portraied - in this case, the trajectory of the singer Wilson Simonal

¹ Sabrina Dinola Gama Silva, mestranda em Memória Social /UNIRIO (bolsista CAPES). Este artigo é parte do projeto de pesquisa que desenvolvo no mestrado.

- I search to observe the documentaries as a new producing instrument of representation, reexpressing of trajectories from its "resonances". In this form, I think about the paper of documentaries in the construction of MPB's memory and its potentiality to the reflection of the proper musical scene current.

Key-words: documentaries, Brazilian music, memory, patrimony, speech.

**

A "dimensão coral" no cenário musical brasileiro dos anos 60

Na década de 1960, o cenário musical brasileiro, sob a ótica do projeto de Mario de Andrade², ficou marcado por uma estética que, orientada por um ideal de "brasilidade", foi em busca de elementos que fossem considerados nacionais e populares. Nesta constante busca de sínteses que convergissem para uma "expressão nacional", diversas manifestações individuais acabaram permanecendo "marginais" ou excluídas, caíram no ostracismo e no esquecimento.

Isso pode ser observado em alguns documentários recentes que abordam, de modos diversos, trajetórias musicais dessa época segundo uma perspectiva do esquecimento. Neste trabalho, me dedico a um documentário em especial: *Simonal – ninguém sabe o duro que dei* (2009) de Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal. E, como ponto de partida, gostaria de destacar e analisar um trecho que considero muito significativo e que simboliza aquele momento musical e político do final dos anos 1960 no Brasil.

Trata-se do destaque dado pelo documentário ao show de Sergio Mendes, aberto por Wilson Simonal em meados de 1969. De volta ao Brasil após ganhar um Grammy, Sergio Mendes convidou Simonal para a abertura de seu show no Maracanãzinho. Como afirmam os vários depoimentos colhidos no documentário, em pouco tempo de apresentação, o público (que teria mais de 20 mil pessoas) chamava não pelo músico principal, mas pelo coadjuvante. O cantor, como mostram as imagens documentais do filme, aparece ao final do show cantando a

² Na década de 30, durante a Missão de Pesquisas Folclóricas, Mario de Andrade já tinha como projeto o recolhimento de diversas manifestações populares em todo Brasil, principalmente Pernambuco e Paraíba (Santos, 2008).

música "Meu limão, meu limoeiro" e "regendo" o grande "coral" formado pela multidão que lotava o ginásio.

Aproximo contrastivamente esse episódio (e suas narrativas, no filme) àquilo que Flora Süssekind (2007) designou como a "dimensão coral" da música brasileira naquele período, afim de refletir sobre a possibilidade de ganharmos uma compreensão do significado das (narrativas sobre) trajetórias de esquecimento e ostracismo. Nesse artigo autora aponta para as "possíveis formas e funções corais na prática artística, e por sucessão de experiências concretas diversas de uso do coro e das cenas de massa" (op. cit., p.47) como uma característica da produção cultural no Brasil ao final dos anos 60.

Süssekind (idem) busca demonstrar como nesse período de uma musicalidade politicamente engajada prevaleciam "tentativas de produção de 'frentes únicas' de resistência, na arte, e na canção de protesto brasileira (...) em seu desejo de cantar 'a uma só voz'" (idem) produzindo ao final uma "homogeneidade coral e um possível paralelismo na ação coletiva" (idem). Nessa "dimensão coral" apresentada pela autora, observa-se as idéias de coesão e unidade que buscavam ao final reforçar o conceito coletivo de "povo" enquanto uma categoria.

A apresentação da canção de Geraldo Vandré "*Pra não dizer que não falei de flores*" no Festival da Canção de 1968 promovido pela TV Globo, seria o grande exemplo apresentado pela autora onde "as 20 mil pessoas que estavam no Maracanãzinho transformaram-se em coral"³.

Retomando o trecho destacado do documentário sobre a trajetória de Simonal, acredito na relevância de comparar esses dois episódios da música brasileira por demonstrarem com clareza as divergências e as dicotomias existentes num período de grande efervescência cultural, em que as discussões atravessavam os campos social, cultural e político, em cenários e conjunturas que se mostravam muito ambíguos. Como afirma o jornalista Artur Távola em depoimento no filme, se havia uma direita perversa, a esquerda era extremamente intolerante.

Observa-se uma época marcada por debates culturais e estéticos para além do campo musical. Naves (2010) demonstra como nesse período a música se estabelece como um veículo do debate intelectual, onde o compositor, da mesma forma como foram os músicos modernistas,

3

³ GASPARI, Elio. A ditadura envergonhada, op. cit., p. 322 apud SÜSSEKIND (2007, p. 47).

começa a ser visto não só como um formador de opinião, mas acima de tudo como um "intelectual da cultura" (idem) participando ativamente tanto do cenário cultural como político.

É dessa forma que podemos observar, ao contrário do coral de Geraldo Vandré, a "regência" de Simonal frente às "massas" ⁴ (diferente da categoria "povo") sendo interpretada como a manipulação de um coral desengajado alimentando o sentimento ufanista da época. A postura do músico é interpretada como um mecanismo para "ludibriar" as massas. Mas essa interpretação se deu a posteriori, quando publicaram-se notícias de um episódio que envolvia o músico na agressão ao seu contador por policiais do DOPS.⁵

O ano de 1968, marcado pelo Ato Constitucional nº 5 (AI-5), as restrições com relação às liberdades políticas se tornam ainda mais intensas. Nesse momento, o coral coeso de Geraldo Vandré pode ser considerado como um marco de oposição a esse momento político autoritário. O coral demonstrava uma unidade, ou como afirma Süssekind (2007), uma "homogeneidade" que expressava a idéia de nação engajada pronta para assumir uma postura de resistência contra aquele regime político a partir de uma "ação coletiva".

Fortalecia-se portanto, não só uma consciência "nacionalista", mas também "revolucionária" (MELLO, 2008). Dentro deste contexto, a atitude do músico Simonal com relação aos policiais do DOPS se torna algo imperdoável. Enquanto Chico Buarque, músico geralmente referido a corrente nacional-popular, chamava o ladrão na canção "Acorda Amor", como demonstra essa parte abaixo transcrita, Simonal na embriaguês do sucesso, sem medir conseqüências, chamava a polícia.

Acorda amor

Eu tive um pesadelo agora

Sonhei que tinha gente lá fora

Batendo no portão, que aflição

Era a dura, numa muito escura viatura

Minha nossa santa criatura

⁴ Aqui a idéia de "massa" aparece em oposição à categoria "povo". Se pensada segundo critérios modernistas, "massa" se aproximaria da idéia de "popularesco", que segundo Mario de Andrade seria uma "criação cultural comercializável divulgada por meios de comunicação de massa" (NAVES, 2008, p. 15).

⁵ Vale ressaltar que nesse momento político, tanto a esquerda quanto a direita se apropriaram do discurso em torno do "nacional-popular".

Chame, chame, chame lá
Chame, chame o ladrão, chame o ladrão
(...)
(LP Sinal Fechado)

Havia, portanto, elementos não coesos ou coesivos "fissurando" a consistência da MPB. Entre o coro alegre e feliz, regido pelo músico *bon vivant* e bem-sucedido, e o coral contestador e politizado conduzido pelo cantor de protesto. Através da aproximação contrastiva desse episódio (e suas narrativas, no filme) àquilo que Flora Süssekind (2007) designou como a "dimensão coral" da música brasileira naquele período, já podemos apontar a possibilidade de ganhar uma compreensão do significado das (narrativas sobre) trajetórias de esquecimento e ostracismo.

A narrativa do filme – composta por entrevistas, imagens de apoio e algumas manchetes de jornais da época que aparecem no decorrer do documentário – pode ser dividida em três partes, associáveis, respectivamente, a três fases da trajetória de Simonal e três idéias ou categorias: *regra*, *desvio* (BECKER, 2008) e *esquecimento*. É a partir dessa reflexão que acredito na possibilidade de pensar essa narrativa como espaço de disputa de sentidos, ressaltando a forma como os fatos podem ser manipulados pela memória.

Para Becker (2008), a *regra* e o *desvio* se estabelecem nas relações sociais de grupos específicos. Assim, o autor enfatiza que a análise deve tomar como objeto não os indivíduos que praticam os *desvios*, mas nas relações que produzem essas *regras* e de certa forma, exigem que estas sejam cumpridas. Como afirma o autor, "o desvio não é uma qualidade que reside nos comportamentos, mas na interação entre a pessoa que comete um ato e aquelas que reagem a ele" (op. cit., p. 27). Portanto, é a partir do desvio que podemos pensar nas regras. Dada certa pluralidade, havendo grupos que não partilham as mesmas regras e na medida em que as regras desses vários grupos se "entrechocam", se "contradizem", observa-se um "desacordo quanto ao tipo de comportamento apropriado em qualquer situação dada" (idem).

No documentário, a idéia ou percepção da *regra do grupo* é produzida de modo simples na fala de alguns entrevistados. Boni (José Bonifácio de Oliveira – ex-executivo da TV Globo), por exemplo, afirma que "Simonal nunca foi julgado, nem vaiado pelo público. Ele foi julgado e vaiado pela própria classe dele e pelos veículos de comunicação". O que se torna

mais evidente nesse caso são as diferentes formas de classificação dos diferentes grupos e a maneira como o cenário musical, ao produzir suas regras, produz também os desvios e *rotula* os desviantes. Como aponta Becker (2008), "os grupos sociais criam desvio ao fazer as regras cuja infração constitui desvio, e ao aplicar regras a pessoas particulares e rotulá-las como outsiders (...) o desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado como sucesso (BECKER, 2008, p.22).

Portanto, ao apresentar o cenário musical da época, com uma busca de propriedades "intrinsecamente nacionais", de comunicação direta com as massas, a narrativa do documentário também apresenta as "regra" à categoria de músicos e compositores desse período - um "engajamento" político e social que não podia ser ignorado. É nesse sentido que podemos observar como a rotulação de "desviante" vai sendo produzida no decorrer da narrativa através dos depoimentos, manchetes de jornal da época, etc.

Isso nos leva a outro momento documental do filme que talvez agregue estes elementos que busquei articular. Trata-se do aparecimento da charge do cartunista Henfil com seu personagem *Tamanduá*, "a besta do apocalipse que assola nosso torrão".

A charge mostrada no documentário retratava o fracasso da apresentação de Simonal no Teatro Opinião. O músico busca ajuda com o Tamanduá que diz que pouco poderia fazer para ajudá-lo pois, estava sofrendo de uma grande intoxicação após chupar o cérebro do cantor. Mesmo assim, Tamanduá incentiva o músico a retornar ao palco, que é recepcionado com vaias logo que começa a cantar *Meu limão, meu limoeiro* e *Moro num país tropical,* mas inesperadamente as palmas começam a ser ouvidas por Tamanduá, que comemora: "Você conseguiu conquistar o aplauso do povo!". Mas a cena aplaudida era Simonal, no palco, com uma arma apontada para a cabeça, se perguntando: "Ô meu Deus, o que o Chico Buarque tem que eu não tenho?"

Na charge, a menção a Chico Buarque mostra que ele já então aparecia como um elemento aglutinador (e representativo) daquilo que era relevante para se pensar a MPB. Não se tratava somente de "talento", mas estavam envolvidas questões políticas e de resistências que se refletiam na arte e na canção, presentes naquilo que denomino aqui como um "coral totalizante". Numa constante busca de sínteses que convergissem para uma "expressão nacional" esta estética "homogeneizante" cercava a MPB.

Diante disso, acredito que ainda cabe uma pergunta: quais elementos na atualidade são apontados como relevantes para retomarmos alguns personagens e não outros? Dentre os acontecimentos do passado, os grupos recorrem aos símbolos que emprestem mais sentidos às reivindicações do presente. É dessa forma, que acredito nesse documentário não só como uma construção da memória do artista, mas também da música brasileira na atualidade.

Aponto aqui para a importância dos documentários como instrumento de rearranjos sucessivos da memória coletiva. Nesse caso, o cinema, mais precisamente, a produção desse documentário, possibilita e legitima o resgate dessa narrativa permitindo uma nova leitura dos fatos, ou seja, ao mesmo tempo que o documentário apresenta certa "rotulação", possibilita que esta também seja questionada. Os documentários ao problematizarem, questionarem uma versão pré-estabelecida possibilitam a desestabilização de um discurso até então, "cristalizado".

Isso nos remete a Pollak (1989), onde o autor enfatiza a dificuldade das memórias subterrâneas frente às oficiais de romper com a credibilidade existente em torno dessa memória oficializada. Para o autor, a "organização" (existente na memória oficial) seria um elemento indispensável para desconstruir a imagem precária e frágil das memórias subterrâneas.

No caso deste documentário, os sentidos silenciados podem retornar e redirecionar os sentidos hegemônicos do presente. Isso se torna possível diante do cenário musical atual, não mais marcado pelo "radicalismo", que permite de certa forma, reenquadrar Simonal entre os "de dentro", reafirmando suas qualidades como músico brilhante. Voltamos às "regras", porém mais uma vez reconfiguradas nas demandas do presente, ou seja, o presente abre espaço para reclassificar.

Ressignificando trajetórias – os documentários como novos lugares de produção de discurso sobre a música brasileira

A música popular, no mínimo desde a geração modernista, nos anos 1920 e 1930, foi se constituindo como paradigma ao conseguir concentrar valores para a constituição da identidade cultural brasileira (TRAVASSOS, 2000). Esse processo não foi fixo nem constante, resultou de negociações de sentidos, de embates, ou ainda, de encontros culturais. A relação dinâmica existente entre a música brasileira e a constituição de uma "identidade nacional" aparece na criação e nas escutas e apropriações dos diferentes sons populares, desde o início do século XX até os dias atuais.

Na atualidade, a relação existente entre música e construção de identidade se mantém, mas pensada sob uma nova perspectiva: há um redirecionamento do centro para as periferias ⁶, uma espécie de "descentralização" dessa produção de "representabilidade". Trata-se de um momento marcado pelo surgimento de estilos musicais oriundos, ou reelaborados em comunidades periféricas, como o hip-hop e o funk, que trazem consigo formas novas, ou questionadoras, da identidade. Também a música eletrônica traz ao cenário musical atual novas formas de se pensar os processos de composição e de compreender a autoria (NAVES, 2010).

Em um artigo intitulado "Músicos populares e brasileiros" (2008), Thiago de Mello aponta para essa mudança significativa na cena musical contemporânea. Para o autor, a novidade agora não seria mais a nação invocada por esta forma de música popular, mas "o 'lugar' de onde parte o enunciado" (op.cit., p.58). Nesse caso, das camadas populares, das periferias e não mais de uma "*intelligentsia*" ⁷, pensada como a vanguarda do povo (modelo intelectual que se desenvolveu nos anos 60).

Diante desses apontamentos, me aproprio da idéia de "lugar de partida dos enunciados" para propor pensar o cinema como um novo "lugar de produção de discurso" sobre a música brasileira. A construção discursiva nos documentários cinematográficos atuais também se afastaria — inclusive em sua "materialidade" — daquela característica apontada por Mello (2008) para o período anterior: a primeira pessoa do singular como uma forma de afirmação do território, da comunidade. Nos filmes, as transformações trazidas pelo tempo demandam um espaço de memória a partir do qual os enunciados se reorganizam.

⁶ Cabe ressaltar que esse "movimento" não é unidirecional,como exemplo disso, temos o samba no início do século XX.

⁷ Mello (2008) refere-se a esse modelo intelectual no sentido atribuído por Maria Alice Rezende de Carvalho em seu trabalho "*Quatro vezes cidade*" (1994).

Nesse sentido, podemos pensar aquela "descentralização" na forma de produção de "representabilidade", não só como um "deslocamento" centro/periferia que ocorre no interior desse universo musical, mas também como um "deslocamento discursivo", ou seja, o documentário como outra forma discursiva, outro gênero, que através de seus enunciados possibilita novos olhares sobre a música brasileira.

O documentário se torna portanto, um possível "instrumento de ressignificação" não só do lugar e da obra de cada artista no cenário musical como um todo (sua importância no passado, suas contribuições para a música brasileira), mas especificamente no cenário cultural atual – e isso possibilita um novo enquadramento desses artistas (aqui denominados como "esquecidos") como músicos de vanguarda, ou incompreendidos.

Trata-se de pensar esse filme como um novo "instrumento" de construção dessa "representabilidade" na música brasileira, estabelecida por um "jogo de significações". Observar como o documentário se torna, no caso, veículo pelo qual trajetórias, memórias e identidades encontram um lugar público de reconhecimento.

Essas trajetórias do passado, retratadas na atualidade, têm muito a dizer sobre o presente, e portanto, sobre o cenário musical atual. Nesse sentido, enfatizo que os documentários não são "fossilizadores" ou "lugares" ⁸ onde a memória se cristalizaria. Eles são acima de tudo, "ativadores" nos quais as trajetórias do passado ganhariam sentido no presente.

Os documentários nos permitem pensar nas transformações ligadas ao processo de globalização que não leva somente à homogeneização, mas também a uma intensificação das particularidades. Nesse debate, podemos observar uma espécie de "patrimonialização" que se estabeleceria nas "formas de apropriação".

O cinema como "caixa de ressonância"

8

⁸ NORA, P. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. Projeto de História, n.10. São Paulo: PUC/SP, 1993.

Se olharmos para esse documentário sobre música brasileira como um espaço simbólico de representação, é necessário pensar tanto como essa representação construída através de um discurso verbal e não-verbal organiza todo um imaginário, bem como é um reflexo das formas como essa sociedade se pensa.

De forma geral, ao mesmo tempo em que este filme traz um tom nostálgico e melancólico, permite também ampliar o interesse por esse músico para além dos cinemas – pensar a música brasileira na sua contemporaneidade, ou seja, encontrar "ressonância' junto ao seu público" (Gonçalves, 2005, p.19) e isso, como afirma o autor, independe da "vontade e decisão políticas e de uma agência de Estado" (idem)

No documentário essa "ressonância" se apresenta de forma marcante. Diversas categorias sensíveis são estimuladas por esses instrumentos. A própria "materialidade" ⁹ – nesse caso, discursiva, e que se utiliza das linguagens verbal, sonora e imagética – provoca no espectador diversas percepções e sentidos.

De forma geral, esse documentário nos permite refletir sobre essa construção discursiva da MPB não como gênero musical mas como modo específico de produção cultural brasileira – sua narrativa, ao tematizar o ostracismo do músico, fala da atualidade por meio de um olhar histórico-memorialístico da música brasileira.

Não é, portanto, no plano musical estrito, no campo da música como atividade (discos, shows, etc.) que essa categoria "MPB", tal como construída nos anos 60, vai aparecer "viva"; afinal, lembrando Mello (2008), o próprio cenário musical contemporâneo está marcado por um "dissonante coral", em que a música é pensada na pluralidade das mais variadas "músicas brasileiras". É no registro da memória, tal como trabalhado por essas narrativas em um discurso audiovisual e em outro veículo (o cinema), que a MPB como corpo coeso de uma *música brasileira* ganha nova significação.

O documentário nos aponta, portanto, não só as transformações trazidas pelo tempo e as formas conflituosas com que alguns sentidos se "fixam" e outros desaparecem, mas a possibilidade e o processo discursivo de produção de novos sentidos para as obras, as carreiras e a idéia mesma de MPB.

⁹ Mais uma vez , não se trata somente da materialidade *pedra e cal* , mas de uma materialidade que é social, como afirma Gonçalves (2005) essa também desempenha um papel fundamental no processo de mediação sensível, está ligado as percepções, aos sentidos.

O filme nesse caso se torna uma "caixa de ressonância" que produz sentidos tanto na sua materialidade enquanto texto filmico (entendido dentro de um contexto da produção cinematográfica e seus códigos), quanto para fora dele. O cinema patrimonializa a música por sua "ressonância". E se essas sonoridades ressoam, é porque fazem sentido, são atuais, são antes de tudo parte, ou dizem muito sobre esse cenário musical contemporâneo marcado acima de tudo pela "fluidez" (RESENDE, 2002). O que a princípio era pensado através da "fusão" de elementos, provocando a idéia de unidade, hoje nos apontaria para uma diversidade pensada por sua forma "híbrida" nos lançando para questões entorno do multiculturalismo.

Referências

Janeiro, 2008.

GONÇALVES, J. R. Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gêneros de discurso. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Cidade: história e cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002. p. 108-123.

_____. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Revista Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n.23, p.15-36, jn/jun 2005.

MELLO, T. Músicos, populares e brasileiros. In NAVES, S. C.; DINIZ, J.C.; GIUMBELLI, E. Leituras sobre a música popular - reflexões sobre sonoridades e cultura. Ed. 7 Letras, Rio de Janeiro, 2008.

NAVES, S. C. Canção popular no Brasil: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

POLLACK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989.

RESENDE, B. "Ruídos da música brasileira" in **Apontamentos de crítica cultural.** Ed Aeroplano, Rio de Janeiro, 2002.

SANTOS, N. Viagens folclóricas e etnografías no Brasil: duas perspectivas de época na composição de acervos musicais In NAVES, S. C.; DINIZ, J.C.; GIUMBELLI, E. (org) Leituras sobre a música popular - reflexões sobre sonoridades e cultura. Ed. 7 Letras, Rio de Janeiro, 2008.

SÜSSEKIND, F. "Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In BASUALDO, C. (org). **Uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**, CosacNaify, São Paulo, 2007

TRAVASSOS, E. **Modernismo e música brasileira**. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2000.

Documentário

Simonal – Ninguém sabe o duro que dei – dirigido por Claudio Manuel, Micael Langer e Calvito Leal. BRA: 2009, 90 min., sonoro, colorido.

Sessão MusiMid

Síntese dos projetos de pesquisa desenvolvidos no período 2010-2011:

Trago o fado nos sentidos:

Memória e significado no trajeto de uma canção nômade

Dentre os projetos desenvolvidos, optamos por apresentar sínteses dos trabalhos individuais dos pesquisadores envolvidos no projeto supra (concluído) e que teve financiamento do CNPq¹. Além dos membros do MusiMid, a equipe contou com a colaboração de Alberto Boscarino Jr, Maria do Rosário Pestana, Jorge Ribeiro e Susana Sardo, estes três últimos portugueses vinculados ao INET (Instituto de Etnomusicologia/ Centro de Estudos de Música e Dança), Pólo Universitário de Aveiro. O próximo passo consiste na escrita de um livro, com uma ampliação da pesquisa aqui apresentada, além do acréscimo de outras participações. A ordem adotada é a alfabética, tomando por referência o primeiro nome do autor.

1. O fado subiu o morro: O fado da cidade do Rio de Janeiro (1950-1970)

Responsável: Alberto Boscarino Jr.

Este ensaio apresenta alguns elementos analisados em minha tese de doutorado, que investiga as fontes do fado português no Rio de Janeiro entre as décadas de 1950 e 1970, as redes sociais e os espaços de memória que configuram essa rede.

O fado é um gênero musical português que traz consigo a melancolia e a saudade, sentimentos que o povo lusitano parece cultuar em Portugal e no seio de cada colônia portuguesa existente no mundo. No Brasil, especificamente na cidade do Rio de Janeiro, teve o seu apogeu de popularidade entre as décadas de 1950 e 1970, período em que surgiram vários programas radiofônicos dirigidos à comunidade portuguesa local, além de casas de fado, restaurantes típicos, casas regionais, programas televisivos, entre outros espaços de divulgação. Portanto, o fado partiu da cidade de Lisboa, navegou rios

¹ Edital ciências humanas e sociais, processo: 401173/2009-7.

e mares, e veio desembarcar na cidade do Rio de Janeiro, unificando esses espaços de memória. Essa imagem de travessia entre "rios" – margens que se aproximam através dos fados com suas semelhanças e diferenças - dá título a este ensaio: "Do Tejo ao Rio de Janeiro: uma história de fados".

Apresentamos o estudo da trajetória do fado no Brasil como canção popular portuguesa e a sua relação com os imigrantes portugueses estabelecidos no Rio de Janeiro no decorrer do século XX. A contextualização histórica e estrutural do fado como canção popular portuguesa e o universo peculiar da mitologia fadista são fundamentados pelas obras de José Ramos Tinhorão (1994), Salwa Castelo-Branco (1994) e Pinto de Carvalho (2003). A obra *Canção d'além-mar: o fado e a cidade de Santos* (Valente, 2008) contribui para uma perspectiva da pesquisa pioneira sobre o fado no Brasil. Para o desenvolvimento da tese de doutorado, foi feita consulta a fontes primárias e secundárias, e após, o trabalho de campo veio acrescentar informações novas acerca da história dos imigrantes portugueses na cidade do Rio de Janeiro.

O conceito de mundo artístico de Howard Becker (1977) orienta a interpretação das práticas musicais e sociais em torno do fado português, incluindo a análise das predisposições interiorizadas, do espaço artístico, das relações existentes entre as redes sociais e a forma de cooperação dos atores sociais. Os conceitos Becker são identificados a partir da sua visão de "mundo artístico" e compreendem a ação dos artistas integrados na rede social em que estão envolvidos. Através da trajetória dos artistas de fado, procuramos compreender o papel da música na conformação das sensibilidades junto ao público luso-brasileiro e examinar a influência dos recursos de difusão da música portuguesa no Brasil por intermédio da mídia. Os espaços de memória do fado são analisados segundo o conceito de Maurice Halbwachs (1968), e a contribuição teórica de Michel Pollak (1992) é base para o estudo do fado acerca da memória coletiva que integra a sua rede social. A memória coletiva dos sujeitos deve ser considerada como um elemento fundamental para a compreensão das relações sociais e para a articulação com o mundo do fado no período referido. Assim, foram recolhidos depoimentos orais dos fadistas Ramiro Damaia e Maria Alcina, do radialista José Chança, do músico Caçula Hilário e do ouvinte Nelson Gonçalves Calafate. Desse modo, deve ser assinalada a percepção do indivíduo acerca da sua história e a de outros portugueses que migraram no mesmo período para o Rio de Janeiro, conforme a "percepção social dos fatos", de Paul Thompson (1992).

As transcrições e as análises de alguns fonogramas registrados no Rio de Janeiro no período investigado demonstram dois aspectos da ação dos artistas integrados do mundo artístico na cidade: a manutenção dos signos ligados ao fado tradicional e o aporte de elementos novos, que fazem uma ponte entre as culturas portuguesa e brasileira. Assim, o fado se une ao baião, à marcha, ao samba, gerando leituras novas do gênero musical lusitano. Essas combinações musicais podem atuar no sentido de manter a atualização ou a subsistência do gênero musical.

O levantamento e a análise da discografía do fado produzida no Rio de Janeiro entre as décadas de 1950 e 1970 demonstraram a existência de um mercado consumidor representativo na comunidade luso-brasileira, com o registro de mais de trezentos fonogramas. Foi a partir da discografia consultada que constatamos a existência de um "hibridismo musical" entre o fado e a música brasileira, que pode ser observado em alguns fonogramas assinalados e examinados neste ensaio (o fonograma de Manuel Taveira, "O fado subiu o morro", é um exemplo desse hibridismo, fado que intitula este artigo). O êxito obtido pela canção "Olhos Castanhos", gravada em 1960 pelo cantor português Francisco José, representa um marco na história da indústria fonográfica brasileira, pois alcançou um número expressivo de vendas com mais de um milhão de cópias distribuídas no mercado brasileiro. Além disso, alguns artistas brasileiros consagrados contribuíram com o registro discográfico e a divulgação do fado no Brasil e no exterior. Cantores como Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Hebe Camargo e Cauby Peixoto gravaram fados entre as décadas de cinquenta e setenta, e Cauby, em turnê pelos Estados Unidos em 1956, alcançou o top ten do hit parade estadunidense com a divulgação do fado "Lisboa Antiga" (Fado de R. Portela, J.Galhardo, A. do Valle. Discos Columbia, 78 rpm, 1956, CBO 728).

A investigação sobre os espaços de divulgação do fado na cidade contribuiu para a organização de um quadro expositivo das casas de fado existentes na cidade do Rio de Janeiro entre as décadas de 1950 e 1970. Estas eram organizadas à semelhança das casas de fado de Lisboa, situavam-se em maior parte na Zona Sul do Rio de Janeiro e pertenciam a fadistas renomados, como Francisco José, Tony de Matos e Maria Alcina, que alternavam suas funções entre o palco e a administração do estabelecimento comercial. Desde a década de setenta, de maneira progressiva, as onze casas existentes no período encerraram as suas atividades comerciais, e hoje não há casas de fado funcionando na cidade do Rio de Janeiro. Esse fato aponta para um quadro de decadência do prestígio do gênero musical na cidade, e a falta de espaços de divulgação

implica a ocultação de uma prática cultural que impede as novas gerações ao acesso de uma expressão peculiar da cultura lusitana. Não encontramos cantores fadistas nas gerações atuais de portugueses residentes na cidade, e tampouco instrumentistas. Tudo isso pode explicar o encerramento dos programas radiofônicos dedicados à comunidade portuguesa e a redução drástica dos programas televisivos, assim como a falta de interesse das novas gerações de luso-brasileiros na preservação da cultura, talvez por estar associada a um passado que não se apresenta na mídia como cultura homogênea.

Destacamos o caráter de resistência de pesquisadores brasileiros, como Thaís Matarazzo e Claudia Tulimoshi que, através de intenso trabalho de consulta a fontes primárias e secundárias, disponibilizam informações históricas, iconografia e arquivos de áudio (fonogramas e entrevistas) em seus blogues na Internet, atuando como um bastião em defesa da música do fado, seus artistas e de toda a cultura portuguesa.

Referências bibliográficas:

BECKER, Howard Saul (1977). Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto. (Org.). Arte e sociedade – ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar. . 2003 Art worlds. Berkeley: University of California Press, 1982. CARVALHO, Pinto de (Tinop) **História do fado.** Dom Quixote. CASTELO-BRANCO, Salwa. (1994) Vozes e guitarras na prática interpretativa do fado. In: Fado: vozes e sombras, pp. 124-141. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia. HALBWACHS, Maurice. (1968) La mémoire collective. Paris: PUF. (1990). A memória coletiva. São Paulo: Editora Vértice. POLLAK, Michael (1989). Memória, esquecimento, silêncio. In: Revista Estudos Históricos, v. 3, n. 2, pp. 3-15.. Rio de Janeiro. .(1992) Memória e identidade social. In: Revista Estudos Históricos. v. 5, n. 10. Rio de Janeiro. THOMPSOM, Paul (1992). História oral: a voz do passado. Rio de Janeiro: Paz e Terra. TINHORÃO, José R. (1994). Fado: Dança do Brasil - Cantar de Lisboa- o fim de um mito. Lisboa: Editorial Caminho.

VALENTE, Heloísa de A. D. (2008) Eu queria cantar-te um fado... entrevista com Manoel Joaquim Ramos e Lídia Miguez. In: VALENTE, Heloísa (Org.). Canção d'além-mar: o fado e a cidade de Santos, pp. 101-141. São Paulo: Realejo; CNPq.

(Org.) (2008) Canção d'além-mar: o fado e a cidade de Santos.

Sítios consultados

ADÉLIA PEDROSA.

São Paulo: Realejo; CNPq.

Disponível em: < http://adeliapedrosa.blogspot.com/>. Acesso em: 14 jan. 2011. CLAUDIA TULIMOSCHI.

Disponível em: < http://clautulimoschi.blogspot.com/p/fado.html>. Acesso em 14 jan. 2011.

THAIS MATARAZZO.

Disponível em: http://thmatarazzo.bloguepessoal.com/>. Acesso em: 12 jan. 2011.

2 Para se cantar o fado, tem de saber dar o mordente! Notas sobre Manuel Marques, o "poeta das doze cordas".

Heloísa de A. Duarte Valente

Tem de saber fazer o mordente! Esta é a primeira coisa que qualquer cantor tem de saber fazer! Essas foram as primeiras coisas que disse, logo no meu primeiro contato formal, o ilustre Manuel Marques, quando fui entrevistá-lo, juntamente com Marta Fonterrada e Mônica Nunes. Nome que conhecia desde minha tenra infância – aparecia, aos domingos, no programa "Caravela da saudade", na TV Tupi, o músico virtuoso sempre aparecia no palco, sempre muito bem vestido e punha-se a tocar para ir-se embora, em seguida. Mal imaginava eu a quão falante figura encontraria naquele dia! Manuel Marques é um azougue, um caso raro de vitalidade! Os seus mais de oitenta anos nada parecem limitar a o seu corpo físico: saltitante, ágil, irrequieto - chega a dar inveja a muitos jovens...

Marques mostra-se sempre empolgado com os assuntos sobre os quais fala, misturando-os, saltando de um ao outo... Confesso que foi, mesmo, difícil conseguir obter uma entrevista sequenciada. Marta Fonterrada, que se encarregou de fazer novos contatos posteriores para obter mais dados, quase chegou à exaustão: o versátil músico, num frêmito incessante, ao mesmo tempo discorre sobre a vila de Milheirós, onde nasceu; os seus professores, alunos, a sua academia de música, os prêmios e distinções que ganhou, composições para a televisão, cinema... Entre uma intervenção e outra, sempre diz: "Isto tudo é muito lindo!" À medida que mostra os documentos, justifica: "Eu sou muito vaidoso! Muito vaidoso!" Em seguida, solta uma piada marota, começando, sempre com: "Você sabe...". Percebemos, logo que esse espevitado músico tinha esse temperamento, em qualquer situação.

Dentre os assuntos em pauta, Marques nos falou do quanto preza o seu primeiro professor, um vizinho, em Milheirós, que jamais lhe cobrou as aulas; dos vários instrumentos que aprendeu; da direção da Orquestra de Tangos da Universidade do Porto; de todos os fadistas importantes que conheceu (aí mostra um recorte de jornal em que aparece ao lado de Amália Rodrigues), dos versos que foram feitos em sua homenagem... Na verdade, sua residência, na zona norte da capital paulista agrupava, num sobrado geminado, a sua academia e estúdio. A sala era uma verdadeira galeria de

lembranças, distinções e objetos de apreço pessoal. No piso superior, o estúdio. Percebemos que Manuel Marques, arranjador e compositor, soube tirar proveito da alta tecnologia, ao usar programas de edição de partituras, gravação e edição de som. Mostrou-nos os arranjos que estava escrevendo, composições suas... Aliás, orgulha-se do "Verdinho": diferentemente do que se acredita, é obra sua e não do folclore; ficou notabilizada através da novela "As pupilas do Senhor Reitor" (TV Record), na década de 1960. Marques escreveu as peças originais e foi consultor da trilha sonora, lembra, entre uma piada e outra. E reitera: "Isto é tudo muito lindo! Sou muito vaidoso..." Foi também compositor das obras para as novelas "Os Imigrantes" (TV Bandeirantes) e "António Maria" (TV Tupi).

Marques chegou ao Brasil na década de 1950 e teve sucesso graças à disciplina rigorosa que adota, desde muito jovem: as regras de conduta, que proíbem o cigarro e a bebida alcoólica. Toca para todo tipo de público e circunstância: repertório erudito, músicas para festas familiares, confraternizações, folclore, sempre com extrema virtuosidade. Estudou música com afinco, domina a teoria e harmonia com extrema competência (e, brincando, testa o conhecimento das entrevistadoras). Adverte insistentemente no uso correto das regras da prosódia – o que garante seguir nas letras de canções que compõe. Ressalta, categoricamente: para ser cantor tem de "saber pronunciar a tónica e o mordente!" (Ao acompanhar a explicação, entendi que "pronunciar a tónica" significa "saber escandir os versos" e "aprender o mordente" corresponde a "saber fazer melismas e portamentos convenientemente".)

Marques fundou a Academia que leva o seu nome em 1963, oferecendo cursos de diversos instrumentos, incluindo por correspondência – modalidade em que, ao que parece, é um pioneiro, no Brasil. Formou um grande número de estudantes e, em alguns casos, seus pupilos ganharam projeção. Talvez o mais bem-sucedido, no momento, seja Ricardo Araújo, que vem ganhando destaque internacional. Marques diplomou-se em piano, já no Brasil, e as fotos da formatura são motivo de orgulho: há várias em exposição na sua sala e também na sua página pessoal na internet. Esta, confeccionada pelo seu filho, Nelito Marques (que reside em Portugal), oferece várias informações: gravações em vídeo, acessíveis pelo Youtube, alguns textos, recortes de jornais, programas de apresentações e, sobretudo, fotografías em abundância.

Graças a esse banco de dados, será possível fazer um giro panorâmico na carreira do grande músico e difusor da música portuguesa, no Brasil - complemento necessário às informações que conseguimos colher na entrevista e que permitiram a

elaboração de um documentário em áudio, preparado por Marta Fonterrada. (Outros depoimentos registrados durante o período servirão de base para a criação de um novo documentário, sobre o fado). Não obstante, muitos dados terão de ser verificados, uma vez que faltam informações sobre as imagens: faltam referências ao nome das pessoas, locais, datas, detalhes do evento. Para tanto, além do contato com Nelito, procuraremos depoentes, como o violonista Bonfim, presente em várias das fotografías e participante do Trio há mais de trinta anos, Adélia Pedrosa, Teresinha Alves, Maria de Lourdes.

Décadas após a sua residência em São Paulo, Marques decidiu voltar a Portugal, para onde ia somente a turnês artísticas. Justifica: ficou viúvo, mora sozinho... Mas promete estar sempre de volta, em visita – anunciou, na homenagem que promovemos durante o 6º Encontro de Música e Mídia, no mês de setembro, de 2010.

Homenagem: Manuel Marques recebeu uma homenagem promovida por nós, pesquisadores envolvidos no projeto, durante o 6º Encontro de Música e Mídia. Após uma breve apresentação de sua biografia, apresentamos um pequeno trecho da entrevista que realizamos, editada por Marta Fonterrada. Após aplausos e flores, Marques tomou a palavra e pôs-se a conversar com o público. Mais uma vez, lá estava ele dando regras de harmonização e canto (uma vez mais, os mordentes...), sempre acompanhado do simpático e plácido Bonfim, violonista brasileiro que o acompanha há mais de trinta anos. Ambos brindaram a plateia com uma série de peças de êxito, no seu repertório, incluindo um *pot-pourri* de "volta ao mundo" e o arranjo da "Ave Maria", de Gounod, peça da qual se orgulha de ter reescrito. A homenagem foi filmada e constará do documentário, em elaboração.

Adélia Pedrosa: Sou filha de pescador...

Ao mesmo tempo em que encontrávamos em vias de perder o contato direto com Manuel Marques, um quase-acidente me levou a Cláudia Tulimoschi, filha da fadista Adélia Pedrosa. Foi quando recebi, através de um conhecido, um endereço na Internet que apresentava um severo protesto sobre o fim do "Programa Joaquim Pimentel". Em tom acalorado, a autora reclamava da resposta fleumática – para não dizer, descaso – por parte dos portugueses, face à extinção do tradicional programa, no ar durante décadas, mesmo após o falecimento de seu produtor-apresentador. Como resposta à indiferença dos lusitanos, criou uma *webrádio*, no ar, sem interrupção vinte e quatro horas ao dia. Sabendo disso, entrei em contato com "a produção" e deparei com Cláudia

Tulimoschi. Fiquei sabendo que é filha de Adélia Pedrosa, respeitável veterana fadista. Cláudia tinha contato fácil com Marques e tantos outros fadistas. Passou sua infância no mundo do fado, uma vez que, além de cantora, sua mãe foi sócia-proprietária de restaurantes típicos portugueses.

Consultando mais detalhadamente os conteúdos no *blog* que criou e administra, juntamente com o jornalista Oliveira Martins (informes, matérias jornalísticas, vídeos, páginas de fadistas, além da *Webradio*) percebi, de imediato, que seria uma importante colaboradora na pesquisa. Convidei-a para integrar uma sessão de debates durante o 6º Encontro de Música e Mídia. Sua iniciativa de criar a *webrádio* se alinhava perfeitamente com a temática da mesa e do evento, como um todo. Desde então, mantemos algum contato "virtual".

Em fins de janeiro, fomos Marta Fonterrada e eu visitar Cláudia e sua mãe em Pirassununga, onde residem, para tomar uma entrevista. Como um grande número dos fadistas que entrevistamos, a região de origem era sempre de Aveiro em direção ao norte. Adélia Pedrosa nasceu na praia de Pedrógão, perto de Leiria e Figueira da Foz. Viu o pai morrer ainda criança e emigrou para o Brasil, onde se fixou no Morro da Quinta do Caju, com os avós. Ainda adolescente estreia no fado, com as tranças que caracterizavam essa época da sua vida. Disse que vivia muito triste. Era cerceada, não saía do mesmo lugar, convivia com a ignorância. Ao cantar, pela primeira vez com acompanhamento de guitarra (portuguesa) e violão surtiu-lhe um sentimento de libertação. Aí nasceu a fadista e ficou para trás a "miúda triste".

Em outro momento da entrevista, ficou muito clara a distinção que os portugueses fazem entre os fadistas que iniciaram a carreira em Portugal ou em ultramar. Segundo depoimentos de Pedrosa e outros, há uma discriminação em relação aos "brasileiros" (os portugueses emigrados), como se a emigração inviabilizasse a capacidade e o talento de interpretar a música de Lisboa com competência e estilo. Fomentam-se, assim, os questionáveis valores ideológicos acerca do "mito de origem".

Pudemos ter uma noção mais clara da importância da atuação de Joaquim Pimentel, na fixação da música portuguesa e, em particular o fado, no Rio de Janeiro, através de várias frentes de trabalho, sobretudo como radialista e compositor; ainda, de Manoel Monteiro. A função social dos restaurantes típicos na capital fluminense e em São Paulo. As décadas de 1960 e 1970 teriam sido, segundo Adélia Pedrosa, o apogeu do fado, no Brasil. Os restaurantes funcionavam em dois turnos, diariamente, com a casa cheia. Era gente da classe alta que frequentava, políticos de alta estirpe...

Após a década de 1980, a presença esmorece. Afirma a fadista, em coro com a filha, ambas exaltadas: "O fado acabou! Os portugueses estão velhinhos, os filhos não cultuam as raízes, as coisas vão se perdendo..." Quanto ao trânsito de artistas, prosseguem: "Levam-se grupos, grava-se em Portugal, mas não há intercâmbio." Mas admitem que a morte do fado não se deve ao desinteresse ou à falta de qualidade; é mesmo a falta de interesse dos portugueses. Quando em contato com o gênero, o brasileiro gosta e aplaude, é porque "é um tipo de música que transmite uma emoção muito grande", garantem.

Enfim, os itens que poderia mencionar aqui são muitos — a entrevista foi razoavelmente longa e prestou muitas informações. Além do mais, tivemos acesso direto ao acervo pessoal: folheamos vários álbuns de fotografias, devidamente comentadas por Cláudia e a fadista, conseguimos informações muito relevantes sobre o que buscávamos, desde o início da pesquisa: nomes de artistas (músicos, compositores, arranjadores), produtores, títulos e emissoras de programas o rádio e na televisão, cinema; os locais de circulação da música portuguesa, em São Paulo, Rio de Janeiro e respectivos públicos; as temáticas dos programas, formato (ao vivo, com participação ativa dos ouvintes, ou não etc.), os artistas portugueses que circularam pelas cidades brasileiras, seus repertórios. Com tais subsídios, tornaram-se mais confiáveis as informações acerca da presença da imigração portuguesa no panorama cultural brasileiro.

* *

A imensa maioria dos imigrantes lusitanos, no Brasil, é originária do norte de Portugal, que veio ao país em busca de melhores condições de vida, face à miséria e a fome e, na segunda metade do século, escapando das guerras coloniais. Esta afirmativa que, de certa forma fazia com alguma insegurança, foi reiterada nos diversos ensaios que compõem o livro "Deslocamentos & Histórias: os portugueses" (2008). Alguns ensaios revelam-se notadamente importantes como dados relativos a leis que incentivavam ou desestimulavam a imigração; situações particulares (tratados de amizade, igualdade de direitos etc.); mas também os depoimentos obtidos pela metodologia da história oral e o consequente levantamento das razões que levaram os portugueses a imigrarem ao Brasil e no país permanecerem; a volta posterior, as idas e vindas: há aquelas pessoas que imigraram definitivamente, sem nunca mais voltar ao

país natal. Estabelecer-se no Brasil significava conseguir uma vida melhor e, voltar ao país sem ter sido bem sucedido financeiramente era algo vergonhoso e humilhante. Mas, havia também os que circulavam, não raro em viagens de férias, para visitar os parentes.

De todo modo, em matéria de música vale a máxima: entre patrícios, todos se julgam iguais, capazes de se deleitar com fados, dos quais conhecem várias peças, capazes de cantá-las inteiras. Fados, de Lisboa que, em situações outras, não estariam sendo aprendidas e cantadas... Assim, os portugueses, de todas as regiões, tendem a assumir o fado como música "sua", muito embora seja mais característica da região de Lisboa. Isso tornou patente, na pesquisa, realizado na cidade de Santos e se repetiu nos depoimentos colhidos com os fadistas e radialistas entrevistados nesta segunda etapa da investigação. Tal processo de identificação foi aqui considerado, tendo como perspectiva o fado, enquanto objeto de criação, performance e difusão, em contraponto com a região portuguesa de onde vieram os imigrantes, ou seja: no norte, a região de onde fluíram maiores levas de imigração ao Brasil.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Mário de. [1930]1976: "O fado", in: Música, doce música. São Paulo: Martins; Brasília: INL.

BRITO, J. P. 1999. "O fado: etnografía da cidade", in: VELHO, G. (org.): Antropologia urbana – cultura e sociedade no Brasil e em Portugal. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. CARVALHO, Pinto de (Tinop) História do fado. Dom Quixote, 2003.

CASTELO-BRANCO, Salwa. Vozes e guitarras na prática interpretativa do fado. In: **Fado: vozes e sombras,** pp. 124-141. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 1994. GUERRA, Maria Luísa. 2003. Fado- alma de um povo. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.

HALPERN, Manuel. 2004. O futuro da saudade – o Novo Fado e os novos fadistas. Lisboa: Dom Quixote.

LOURENÇO, Eduardo. 1999. Mitologia da Saudade. São Paulo: Companhia das Letras.

NERY, Rui V. 2004. Por uma história do fado. Lisboa: O Público; Corda Seca. SCHAFER, R. Murray. A afinação do mundo. São Paulo: Edunesp, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. Fado: Dança do Brasil - Cantar de Lisboa- o fim de um mito. Lisboa: Editorial Caminho, 1994.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte. (Org.). Canção d'além-mar: o fado e a cidade de Santos. São Paulo: Realejo; CNPq, 2008.

ZUMTHOR, Paul. 1997. Introdução à poesia oral. São Paulo: HUCITEC; EDUC. . 2005. Escritura e nomadismo. São Paulo: Ateliê Editorial.

Sítios consultados

ADÉLIA PEDROSA.

Disponível em: < http://adeliapedrosa.blogspot.com/>. Acesso em: 14 jan. 2011.

CLAUDIA TULIMOSCHI.

Disponível em: < http://clautulimoschi.blogspot.com/p/fado.html>. Acesso em 14 jan.

2011.

MANUEL MARQUES

www.manuelmarques.eu. >. Acesso em 14 jan. 2011

RICARDO ARAÚJO

www.guitarraportuguesa.org > Acesso em 12 de janeiro de 2011.

3 Colonialismo e música: a ideia de "parentesco" e proximidade entre o fado e a morna de Cabo Verde

Responsável: Jorge Castro Ribeiro –

Neste artigo trata-se de explorar uma ideia afirmada (e contrariada) por vários autores de que o fado e a morna têm as mesmas "raízes". Ou que têm proximidades ou que são "parentes". Estas ideias parecem partir apenas de pressupostos ideológicos - sobretudo dos intelectuais cabo-verdianos, miméticos da intelectualidade portuguesa - e quase nada de fundamentos musicais, históricos ou sociais. Todavia na época colonial estes argumentos mostraram-se "apetitosos" já que ajudavam a alimentar uma estrutura de poder / domínio que até na música encontrava proximidade e "parentesco" entre autoridades coloniais e cabo-verdianos.

É interessante perceber que o debate sobre as músicas se estrutura a partir da sua personificação e do estabelecimento de parentescos entre elas. Este é um recurso da ideologia colonial que estabelece e reafirma posições hierárquicas entre a metrópole e as colónias e por extensão entre a cultura da metrópole e a cultura das colónias.

O fado e a morna como paradigmas da cultura portuguesa e da cultura cabo-verdiana.

Este artigo deverá explorar os argumentos da literatura que afirma e contraria esta ideia, confrontar esses argumentos com factos históricos e dados sociológicos. Esclarecer, à luz do pensamento poscolonial, a relação entre fado e morna.

Referências bibliográficas:

ALFAMA, José Bernardo (1910) Canções Crioulas e Músicas Populares de Cabo Verde. Lisboa: Imprensa Commercial.

BATALHA, Luís (2004c) "A Elite Portuguesa-caboverdiana: Ascenção e Queda de um Grupo Colonial Intermediário." in Clara CARVALHO e João de PINA-CABRAL (orgs.) A Persistência da História: Passado e Contemporaneidade em África. Lisboa: ICS, pp. 191-225.

CARDOSO, Pedro (1933) **Folklore Caboverdiano**. Porto: Edições Maranus

CARVALHO, Pinto de (Tinop) (1903, 1984) **História do Fado**. Lisboa: D. Ouixote

CASIMIRO, Augusto [1935] **Ilhas Crioulas**. Cadenos Coloniais, nº 3. Lisboa: Cosmos.

CASTELO, Cláudia (1998) «O Modo Português de estar no Mundo»: O Lusotropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961). Porto: Afrontamento.

CIDRA, Rui (2010a) "Cabo Verde em Portugal, Música de" in Castelo Branco, Salwa (Coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.

CIDRA, Rui e CASTRO RIBEIRO, Jorge (2010) "Morna" in Castelo Branco, Salwa (Coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.

DUARTE, Fausto (1934) **Da literatura colonial e da morna de Cabo Verde.** Porto: Tip. Leitão Araújo.

FARIA, Dutra e GIL, Artur Pedro (orgs.) (1968) Crónica da viagem do Presidente Américo Thomaz à Guiné e Cabo Verde 1968 Lisboa: Agência Geral do Utramar.

FERNANDES, Armando Napoleão (1990) *O* dialecto crioulo – Léxico do dialecto crioulo do Arquipélago de Cabo Verde. Mindelo: Ed. de Ivone Lopes.

FERREIRA, Manuel (1965, 1985) A Aventura Crioula. Lisboa: Plátano.

(Org.) (1986) Claridade. Linda-a-Velha: A.L.A.C.

GONÇALVES, Carlos Filipe (2006) Kab Verd Band. Praia: Instituto do Arquivo Histórico Nacional.

GUIMARÃES, José Marques (2005) "O nativismo em Eugénio Tavares" in Eugenio Tavares.org

LIMA DA CRUZ, Eutrópio (1981) "La musique du Cap Vert" in **Le Courrier** nº 69/Set.-Out. Pp. 83-86.

LOPES DA SILVA, Baltasar (1957, 1984) **O Dialecto Crioulo de Cabo Verde**. Colecção Escritores dos Países de Língua Portuguesa, nº1. Lisboa: INCM.

LOUDE, Jean-Yves (1997) Cap-Vert: Notes Atlantiques. Paris: Actes Sud.

MARIANO, Gabriel (1991) Cultura Caboverdiana: Ensaios. Lisboa: Veja.

MARTINS, Vasco (1989) A Música Tradicional Cabo-Verdiana - I(A Morna).

Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco

MONTEIRO, Jorge (JOTAMONT) (s.d.) *Música ao Alcance de Todos*. s.l.: [autor] s.e.

Coladeras de Cabo-Verde. Mindelo: Gráfica do Mindelo.

Mornas de Jorge Fernandes Monteiro (Jótamont). Mindelo: Gráfica do Mindelo.

Mornas para piano de Jorge Fernandes Monteiro (Jótamont). Mindelo: Gráfica do Mindelo.

Mornas de XAVIER DA CRUZ, Francisco (Bê Leza). Mindelo: Gráfica do Mindelo

NÉRY, Rui Vieira (2004) Para uma História do Fado. S.l.: Público.

NETO, Sérgio (2009 Colónia Mártir, Colónia Modelo: Cabo Verde no Pensamento Ultramarino Português (1925-1965). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

PAIS, José Machado, BRITO, Joaquim Pais e Carvalho, Mário (Coords.) (2004) **Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras**, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.

PEREIRA, Daniel A. (2005) **Estudos da História de Cabo Verde**. Praia: Alfa Comunicações.

PIMENTEL, Alberto (1904, 1989) A Triste Canção do Sul (Subsídios para a História do Fado). Lisboa: Dom Quixote.

RIBEIRO, Orlando (1962) **Aspectos e Problemas da Expansão Portuguesa**. Lisboa: Junta das Investigações do Ultramar, Centro de Estudos Políticos e Sociais.

RODRIGUES, Moacyr e LOBO, Isabel (1996) A Morna na Literatura Tradicional: Fonte para o Estudo Histórico-literário e a sua Repercussão na Sociedade, Mindelo: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco.

SANTOS, Maria Emília Madeira (coord.) (2002) **História Geral de Cabo Verde. Vol. 3**. Lisboa e Praia: Instituto de Investigação Científica e Tropical / Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga / Direcção Geral do Património Cultural de Cabo Verde/ Instituto Nacional da Cultura de Cabo Verde.

SILVA, Alveno Figueiredo (2003) **Aspectos Político-Sociais na Música de Cabo Verde do Século XX.** Praia: Centro Cultural Português.

TAVARES, Manuel de Jesus (2005) **Aspectos Evolutivos da Música Cabo-verdiana**. Praia: Centro Cultural Português / Instituto Camões.

TINHORÃO, José Ramos (1988) **Os Negros em Portugal: Uma Presença Silenciosa.** Lisboa: Caminho.

____(2007) O Rasga: uma dança negro-afrinaca em

Portugal. Lisboa: Caminho.

4 O fado chora-se bem, nos gemidos da guitarra

Leandro Quintério²

O violonista é aluno de graduação e executou, sob minha orientação, projeto de pesquisa (Iniciação Científica) com bolsa FAPESP. A boa experiência incentivou-o a solicitar a renovação da bolsa. Motivos burocráticos sem fim, idas e vindas de documentos acabaram por fazê-lo desistir da continuidade dos trabalhos. Não obstante tais óbices, Leandro realizou o seu projeto de maneira competente e ainda acrescentou uma pequena, mas importante participação neste projeto. Uma breve descrição, transcrevo abaixo:

O fado, tal qual o tango, é um gênero musical que vivenciou as novas incursões tecnológicas do século XX, a destacar o disco e o rádio, deram origem à "esquizofonia", isto é, permitiram que as informações musicais pudessem ser armazenadas e transmitidas fora de seu local de origem (Schafer, 2001).

Sob essa realidade, ingressando no mundo das mídias, manifestou, mais intensamente, o seu caráter nômade, reterritorializando-se em outros lugares, mantendo-se vivo na paisagem sonora. Dessa forma, com o objetivo de melhor compreender os processos de movência e nomadismo, conceitos presente da mesma forma na minha pesquisa, justifica-se a colaboração nesse trabalho. (...)

O meu trabalho consistirá na preparação de algumas músicas para acompanhar em um recital a radialista e cantora de fados, Dona Lídia Miguez, que aos seus oitenta anos, permanece em atividade, com seu companheiro Sr. Manoel Ramos, mantendo viva a tradição do fado através do programa "Presença Portuguesa", desde 1941.

Além de colaborar na preparação das peças, Leandro pôde ter contato com um repertório que obedece a critérios específicos, que segue tradições muito específicas. Ao participar dos ensaios, pôde conhecer alguns fados mais conhecidos, mas também dominar algumas diferenças entre as vertentes *menor, Mouraria* e *corrido*.

Algumas peças de repertório estudadas:

Sonho de emigrante (Manoel Ramos / Lídia Miguez) Meu primeiro amor (Nelson de Barros / Frederico Valério) Voltaste (Joaquim Pimentel) Loucura (Sou do fado) (Júlio Diniz) Valeu a pena (Moniz Pereira) Tudo isto é fado (Fernando Carvalho/ Aníbal Nazaré)

^{2 2} Sob orientação de Heloísa de A. Duarte Valente

Casinha Modesta (Manoel Monteiro) Lavava no rio lavava (Amália Rodrigues/ Fontes Rocha) Recado a Lisboa (João Villaret) Lágrima (Amália Rodrigues/ Carlos Gonçalves)

Referências bibliográficas:

SCHAFER, R. Murray (2001).. **A afinação do mundo.** São Paulo: Edunesp, 2001. SEVERIANO, Jairo et al. (1982).**Discografia Brasileira (78 rpm – 1902-1964)**organizada por Alcino Santos, Gracio Barbalho, Jairo Severiano, M. A. de Azevedo (Nirez). Rio de Janeiro: Funarte.

VALENTE, Heloísa. Saudades de Portugal no Brasil, ou: fado, uma canção viajante. In? VALENTE, Heloísa (org.)(2008): Canção d' Além - Mar: O fado e a cidade de Santos. Santos: Realejo/ FAPESP.

5 A música (o fado) em processos de narração do eu e interlocução com outros O fado é a nossa casa

Maria do Rosário Pestana

Portugal é, na acepção da historiadora Heloísa Paulo, um país "exportador de gente" (2000: 61). Este êxodo resulta, segundo o geógrafo Orlando Ribeiro, de uma tradição expansionista portuguesa. Todavia, se nos detivermos a ler os pedidos de emigração escritos na primeira pessoa, deparamos com uma realidade bem diferente dessa visão idílica. A emigração portuguesa é um fenómeno que se verifica desde há mais de 500 (Arroteia 1983: 15).

Deslocalizados e duplamente estigmatizados (pela sociedade para onde emigra e pelos seus conterrâneos que, no país de origem, o discriminam social e culturalmente), os emigrantes encontraram formas de construir o seu 'lugar' nos países de acolhimento: criaram os seus rituais, definiram os seus tempos fortes ... estas comunidades nascentes construíram a sua identidade na relação entre um imaginário de origem e os outros, a sociedade envolvente.

Género musical português amplamente difundido pelos *media*, o fado desempenhou um papel crucial neste processo, possibilitando a construção desses "lugares da memória" nos quais, segundo Pierre Nora, apreendemos essencialmente a "nossa diferença, a imagem do que já não somos" (1996).

Na pesquisa que venho a desenvolver junto emigrantes portugueses e seus descendentes, o fado marca presença em eventos comunitários e, inclusive, no percurso individual de jovens. Segundo emigrantes que entrevistei, o fado é "a nossa casa, se ouvimos cantar o fado sabemos logo que está ali Portugal" (entr. Sr. João). Ou seja, para essas pessoas o fado pré-determina e pré-classifica experiências de identificação. Re-semantiza o aqui e agora – nos territórios de acolhimento desses emigrantes – e faz viver um discurso sobre o passado, uma memória supostamente comum. Conscientes deste poder aglutinador do fado, consulados portugueses, associações de emigrantes e outras instituições, promovem ocasiões e criam lugares de emergência do fado. Ou seja, recontextualizam o fado, na acepção de Bauman e Biggs, no espaço da emigração portuguesa, através da evocação de um passado comum. Estas iniciativas são responsáveis por uma dinâmica que vai muito além da vivência nostálgica de um tempo/espaço perdidos ao configurar alternativas de identificação e a renarração de discursos da memória.

Este estudo visa compreender o papel do fado em comunidades emigrantes portuguesas residentes em França e na Suíça, a partir da análise de uma associação – Associação Cultural Portuguesa de Estrasburgo - o programa *Alfama*, da Rádio Alfa, Paris, produzido por Amílcar Sanches e as fadistas Cindy Peixoto, Júlia Silva e Mariana Correia.

Referências bibliográficas:

ARROTEIA, Jorge Carvalho(1983). **A emigração portuguesa – suas origens e distribuição.** Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

NORA, Pierre; LAWRENCE D.Kritzman (orgs.) (1996): **Realms of Memory: Rethinking the French Past. Vol. 1: conflicts and divisions.** Nova Iorque e Chichester: Columbia University Press.

PAULO, Heloísa (2000). Aqui também é Portugal A Colónia Portuguesa do Brasil e o Salazarismo. Coimbra: Quarteto.

Depois de ter participado do projeto "Canção d'Além-Mar, editando um documentário radiofônico sobre o fado na cidade de Santos ("Uma história D'Além Mar"), concordei em dar continuidade no projeto participando deste projeto com a proposta de fazer outro documentário radiofônico. Ao contrário do primeiro - no qual parti dos depoimentos já gravados dos fadistas e radialistas Manoel Ramos e sua mulher, Lídia Miguez – neste documentário participei desde a primeira etapa, coletando depoimentos.

Em um primeiro momento, a ideia era realizar um trabalho no mesmo perfil do primeiro com o guitarrista, compositor e professor Manuel Marques. Depois da entrevista, concluímos que seria válido estender o trabalho a outros participantes do mundo do fado.

Neste subprojeto, entrevistamos eu, Heloísa Valente e Mônica Nunes um número considerável de fadistas portugueses que chegaram às nossas terras. Todos possuem uma característica marcante, uma vez que saíram de Portugal para se estabelecerem no Brasil. Aqueles que entrevistamos – a exceção de Manuel Marques – passaram a viver do fado de maneira quase acidental. Todas as histórias de vida são parecidas, saíram de Portugal, da região norte do país, com muitas saudades, deixando parentes por cá (os que vieram antes) ou por lá (quando eles antes chegaram).

Coube a mim realizar um programa de rádio sobre esse universo fadista, de pessoas que moravam lá e chegaram em nossas terras em condições difíceis; que sofreram com a pobreza, a falta de pessoas queridas no seu convívio diário, tendo de "se virar" (como disseram muitos) para conseguirem construir suas vidas nas "terras descobertas". Acabei reunindo, entre os meus entrevistados, nomes de fadistas e radialistas/jornalistas que viveram do rádio e da televisão. Manuel Marques, por exemplo, chegou a fazer trilhas sonoras de novelas e a atuar em programas de televisão com seu trio. Ficou famoso por sua variedade de guitarras portuguesas, interpretando várias em uma só apresentação, o que acabou gravado em Long Play. Virtuoso no seu instrumento principal- a guitarra portuguesa – Marques é também professor e mantém uma academia com o seu nome.

Também constaram nas nossas gravações os depoimentos de Adélia Pedrosa e sua filha, Claudia Tulimoschi, que reúnem preciosidades da vida dos fadistas de meados

do século XX. A saudade do mar retorna, o fado é a melancolia da saudade do mar, mas também é a alegria de estar junto da colônia portuguesa e viver momentos únicos de uma era (uso expressões empregadas pela veterana fadista).

A minha pesquisa revelou modos de entender e sentir o mundo contrastante: Se, por um lado, Adélia Pedrosa e sua filha, Cláudia Tulimoschi defendem que o fado deve continuar como era antigamente (até a década de 1960), em pleno século XXI, queixando-se da falta de preservação do gênero pelos próprios patrícios portugueses, por outro, o jornalista Martins Araújo acredita na nova roupagem, em conjuntos que misturam violoncelos e outros instrumentos ao gênero. Ele vai frequentemente a Portugal e acompanha tudo o que acontece lá, principalmente em termos de cultura.

Tenho a dizer que o que consegui, até o momento, já possibilita a confecção de um documentário. Mas percebo que o trabalho pode ser "lapidado", posto que o tema parece bastante interessante, além de dizer respeito a uma camada representativa dos imigrantes no Brasil.

Referências bibliográficas:

FRIEDRICH, O. (2000): **Glenn Gould, uma vida e variações**. Trad.: Ana Lagôa, Helena Londres. Rio de Janeiro: Record.

GUERRINI JR, I. (2009): A elite no ar: óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

SCHAFER, R. Murray (2001):. A afinação do mundo. São Paulo: Edunesp, 2001.

VALENTE, Heloísa (org.) (2008) Canção d' Além - Mar: O fado e a cidade de Santos. Santos: Realejo/ FAPESP.

Sítios na Internet:

VICENTE, E. **Gêneros e formatos radiofônicos**. Disponível em: http://www.educomradio.com.br>.

ZAREMBA, L. **Do lugar e da necessidade da radioarte**. Disponível em Disponível em: <www.arpub.org.br/zip/texto2.pdf>.

GOULD, G. **Trilogia da solidão**. Toronto: CBS (*Canadian Broadcast Corporation*), 1960. Disponível em: http://archives.cbc.ca/>.

ADÉLIA PEDROSA

Disponível em: < http://adeliapedrosa.blogspot.com/>. Acesso em: 14 jan. 2011. CLAUDIA TULIMOSCHI.

Disponível em: < http://clautulimoschi.blogspot.com/p/fado.html>. Acesso em 14 jan. 2011.

RIBEIRO CARDOSO.

Disponível em: http://fadoribeirocardoso.ning.com/

MANUEL MARQUES.

Disponível em: http://www.manuelmarques.eu/

O projeto "A canção das mídias: memória e nomadismo", desenvolvido pelo Núcleo de Estudos em Música e Mídia (MusiMid – ECA-USP) e coordenado por Heloísa Valente, demonstrou, como primeiro resultado, o livro *Canção d'Além-Mar: o fado e a cidade de Santos*(Santos: Realejo, 2008) em que se insere o artigo "À escuta do fado: memória de afetos e vínculos". O artigo analisa as letras dos fados mais pedidos, ao programa radiofônico *Presença Portuguesa* (Rádio Universal AM, Santos), apresentado pelo casal fadista Lídia Miguez e Manoel Ramos, desde 1941.

Foi possível, assim, reconhecer os códigos que participam da construção da memória cultural, isto é, de natureza simbólica, acionada e reinventada pelos ouvintes do programa, imigrantes portugueses e seus descendentes. Constatou-se que os temas da viagem, do mar e da cidade perpassam a maioria das canções e, por sua vez, também se comportam como códigos da memória, pois, os tempos rítmicos do mar e da viagem inseridos em um paradigma mitopoético, a rememoração do espaço deixado, por meio de letras que recontam as características de Lisboa, constroem a paisagem e a memória sonora mobilizadas pela performance dos intérpretes mais pedidos e também pela locução especialíssima da Sra. Lídia Miguez.

A expansão da pesquisa pretendeu mapear outros programas de rádio na capital paulista e também na região do Grande ABC, que, do mesmo modo que o *Presença Portuguesa*, têm uma longa permanência no ar. Destacam-se alguns locutores-símbolos dos programas de rádio voltados à comunidade lusa: Abílio Herlander, falecido em 2007, fadista e apresentador do programa *Domingo em Portugal*, Rádio Imprensa; Martins Araújo, apresentando, todos os domingos, na Rádio 9 de Julho, uma grade de programação que contempla música dos Açores, em *Açores sem Fronteira*, da Ilha da Madeira, em *Ilha da Madeira em Destaque* e o programa *Heróis do Mar*, pontuados de notícias sobre Portugal continental e ilhéu; e Varela Leão, apresentador do programa *Portugal Trilha Nova*, Rádio Emissora ABC de Santo André, há 30 anos. Outros programas poderão ser agregados à pesquisa.

Os objetivos desta nova etapa são: confrontar os repertórios do *Presença Portuguesa* e dos demais programas; com base nos resultados obtidos, identificar novos códigos da memória sonora do imigrante ou apenas confirmar os anteriores, já

detectados na primeira parte da pesquisa; tecer um perfil do ouvinte por meio de sua História de Vida, somando a uma reflexão maior sobre o imigrante português na capital paulista e regiões adjacentes, tendo em vista o número extremamente pequeno de trabalhos sobre o tema.

Os artigos produzidos, as apresentações orais e as entrevistas serão analisados, coligidos e expandidos com o material bibliográfico sobre memória, cultura, rádio, e imigração para verificação final dos objetivos propostos para esta etapa do trabalho. O conjunto destas análises e leituras servirão como fundamento de um capítulo de livro (em preparação) a ser publicado como resultado parcial do projeto integral. Como demonstram os resultados anexos a este relatório, uma boa parte deste subprojeto, bastante vasto, já se encontra concluída, mas acena para desdobramentos futuros. É minha intenção prosseguir com a pesquisa, diretamente voltada aos meus interesses particulares, como investigadora do MusiMid.

8 À escuta do Fado: mídia, memória e gêneros musicais na dinâmica entre fluxos locais e globais.

Ricardo Santhiago

Meu subprojeto de pesquisa encontra-se em desenvolvimento, Para o momento, tenho a apresentar, como resultado parcial, esta súmula de palestra que apresentei³.

Fado, duradoura canção... Trajetos da música ao tropo

Muito já se sabe sobre a presença do fado, como música, nas mídias. Muito já se sabe, também, sobre a tropicalização (ou não) do fado em terras brasileiras: como, por que, através de que meios, esse gênero musical é recebido e transformado a fim de que possa sobreviver. Interessa-me, agora, compreender de que forma o fado foi assimilado no cenário musical brasileiro de forma um pouco menos concreta: então, parto do palpável (em suportes físicos ou em ondas sonoras) para o simbólico.

Não é novidade que artistas brasileiros receberam e incorporaram o fado em sua obra: interpretando ou compondo fados, ou ainda recriando canções brasileiras com uma releitura supostamente "fadista". Além disso, muitos também utilizaram o fado como assunto para suas canções: como um tropo ao qual se recorre na abordagem de determinados motivos. Fazer isso implica pensar nas estratégias utilizadas, por esses artistas, para promover uma aproximação do fado com a música do Brasil, que aparentemente seria de tensão, refletindo uma tensão social e cultural mais ampla entre Brasil e Portugal.

Embora o fado seja uma canção mais lisboeta do que efetivamente portuguesa, é tido como a canção nacional – e é uma canção triste, ou ao menos predominantemente associada à tristeza. E embora Vinicius de Moraes e Baden Powell tenham colocado em *Samba da Bênção* que "o samba é a tristeza que balança", e embora haja outros

³ O presente texto constitui uma parte da palestra *Fado, a triste canção nômade: A música portuguesa em terras brasileiras.* Curso de Malcolm McNee: **Popular music in Portuguese-language**, no Smith College, Northampton, MA. USA. 2010.

subgêneros de samba que não o samba exaltação, este é um gênero marcado pela alegria.

Como é que o fado (a música triste), instala-se então na terra do samba (a música alegre)? Os trabalhos anteriores do MusiMid já mostraram isso sob muitas formas, repassando desde a trajetória do fado no Brasil ao longo do século XX quanto sua presença contemporânea. O certo é que o fado não é ausência, nem ausência presente; mas presença em si.

Entretanto, ao contrário do que ocorre em outros países, a presença do Fado Novo no Brasil é quase exígua. Artistas como Mísia, Cristina Branco, e mesmo Mariza, o grande fenômeno mundial, são pouco conhecidas. Dulce Pontes e o grupo Madredeus se apresentaram aqui com alguma regularidade, mas também não gozam de amplo reconhecimento. Em terras brasileiras, o fado continua a ser identificado com a figura típica de Amália Rodrigues.

Nos anos 1950 e 1960, por exemplo, uma série de artistas brasileiros fizeram gravações de fado – artistas menos ligados à música moderna, por assim dizer, do que à musica confessional, excessivamente romântica. Entre os exemplos dessas gravações pode-se citar *Amarga Vinha*, gravada por Nelson Gonçalves em 1980 – e que, curiosamente, é uma musica de Carlos Lyra, um dos principais compositores da bossa nova.

Não fora o fardo, Do meu fado, Amada minha, (ai) Não fora a terra e a gente a minha sina, Não fora amarga a minha vinha, Amada minha, (ai) Eu sempre te amaria.

Muito mais, Amada minha, (ai) A minha terra, (ai) A minha gente, (ai) A minha sina, (ai) A minha terra, (ai) A minha gente, (ai) A margo fado.

Amarga vinha, (ai) A minha terra, (ai) A minha gente, (ai) Amargo fado. Outro exemplo interessante é a musica *Corações Lusitanos*, gravada por Ângela Maria também no ano de 1980. A música foi composta por Wando, provavelmente o maior representante de nosso segmento brega. Ele próprio gravou a obra em 1979, depois repassando-a a Ângela Maria, representante de um passado musical que pouco tem a ver com o Brasil dos dias de hoje.

Corações lusitanos, Ventos vindos de lá, Digam, ao meu Portugal, Que eu não posso voltar.

Hoje já não há Coimbra, Hoje já não há mais choupal, Hoje só há dor no peito, Saudade de Portugal.

Meus amores, meus amigos, Como vai esta Lisboa ? Estudantes, raparigas, Ai como, este tempo voa.

E ao longe ouço fados, E guitarras soluçando, Ai, dói mais a dor no peito, O meu coração reclama.

Nestes mares de soluços, Vou remando sem parar, Neste barco de tristeza, Neste sonho de chegar.

Hoje já não há Coimbra, Hoje já não há mais choupal, Hoje só há dor no peito, Saudade de Portugal.

Meus amores, meus amigos, Como vai esta Lisboa ? Estudantes, raparigas, Ai como, este tempo voa.

E ao longe ouço fados, E guitarras soluçando, Ai, dói mais a dor no peito, O meu coração reclama.

Nestes mares de soluços, Vou remando sem parar, Neste barco de tristeza, Neste sonho de chegar. Corações lusitanos, Ventos vindos de lá, Digam, ao meu Portugal, Que eu não posso voltar.

Ao mesmo tempo, alguns artistas de música popular brasileira se aproximam do fado. É o caso de Ivan Lins, por exemplo, que compôs muitas obras, várias delas gravadas pelo conhecido cantor Carlos do Carmo. Isso sem falar na conhecidíssima *Fado tropical*, de Chico Buarque e Ruy Guerra.

Porém, existe além disso mais uma forma de presença do fado na música do Brasil: sua aparição como assunto ou referência em letras de canções. Não se trata necessariamente do fado como gênero musical, mas como uma espécie de âncora, como um representante do imaginário que o circunda. O fado é engatado em nome de um conjunto de índices que quer se remeter, necessariamente, à tristeza.

É expressivo o número de canções brasileiras que se vale do fado como metáfora; metáfora de uma atmosfera de introspecção, como na canção *Uns versos*, de Adriana Calcanhotto (1990). O eu-lírico diz-se capaz de *transformar-se* até mesmo em fado caso a pessoa amada deseje:

Sou seu fado, sou seu bardo Se você quiser ouvir O seu eunuco, o seu soprano Um seu arauto Eu sou o sol da sua noite em claro Um rádio

Em *Memória e fado*, de Egberto Gismonti, o fado se torna representação de "um gosto morto do passado", da "memória", da "vida" prestes a "findar", da "amargurada solidão":

Por que a hora se esvazia
Na memória do espelho
Como um fado
Teço o fio do meu sonho cheio de mistério
Um rosário de silêncio
E a minha boca fechada com medo das sombras desses anjos
Que se foram e não voltam nunca mais

Na música *Assim que possível*, de Alzira Espíndola e Arruda, que é na verdade uma lista de promessas feitas pelo eu-lírico também à pessoa amada, ao objeto desejado. São promessas de felicidade. Entre as promessas, ficar longe do fado; portanto, da tristeza. O *fado* é o contrário de muitas coisas: como o "meu melhor lado", "o novo

vício". Fado, então, é sinônimo do antigo, do pior lado, do triste. E se propõe trocar o fado pelo samba:

prometo
assim que possível
mais samba menos fado
o meu melhor lado
o menos riscado arriscar
um novo vício
não é tão difícil
assim que possível
prometo
até o impossível

Ainda nessa proposta do fado diante de outros gêneros, comparecem Itamar Assumpção e Roberto de Carvalho com a canção *Aviso aos meliantes*, gravada por Rita Lee. O fado se apresenta como sendo algo "puro". A canção é uma série de ameaças feita por um eu-lírico desempregado, baleado e desesperado. Juntar o fado com o funk seria, assim, uma heresia.

Eu vou trancar os tarados nas celas dos delinquentes Criar mil planos cruzados e dez moedas correntes Vou torturar aleijados, vou alijar indigentes Não vai mais ter feriado, nem vai mais ter quem me aguente

Depois de tudo acabado ainda faço o seguinte Misturo funk com fado, junto D2 com Da Vinci

Essas misturas não parecem tão despropositadas para Luiz Melodia, por exemplo, na música *Portugal Bahia*, onde aproxima a cidade da Bahia, tradicionalmente considerada "a mais africana do Brasil", de Portugal. Mas a distinção entre fado e samba continua sendo colocada: o fado está "na ponta da língua", ligado à palavra, convite à sensação ou à intelectualização; o samba, por sua vez, "na ponta do pé", ligado ao corpo, convite à dança.

Ai Portugal Bahia Ai meu São Carlos

Fado é na ponta da língua ô lê lê Samba é na ponta do pé ô lê lê

Diante disso, poderia-se imaginar impossível a ligação do fado com o samba. Ou, pelo menos, fortemente improvável. Mas eis que, em 2007, a cantora Virgínia Rosa, ligada originalmente ao movimento da Vanguarda Paulista – essencialmente

undeground – surpreende lançando um disco de samba; ela, que não é uma cantora de samba e que teve que lutar contra o estigma de sambista. Nesse sentido, aliás, se aproxima das cantoras que interpretam fado, mas não são fadistas. Ela coloca-se como alguém capaz de cantar samba, mas sem ser sambista – rótulo dentro do qual quase todas as cantoras negras brasileira são colocadas, sejam elas sambistas ou não. Declarações públicas de Eugênia Melo e Castro assemelham-se a essa posição: em um show, ouvi Eugênia dizer que, no começo de sua carreira, precisava dizer que "detestava" o fado – contrário, não entenderiam que ela não era fadista.

No disco de Virgínia Rosa, o fado se transforma a ponto de ingressar num disco de samba, com repertório de samba, chamado *Samba a 2*. Não por acaso, o tango também aparece no disco de Virgínia – não por meio da gravação de um tango, mas pelo arranjo de *Rosas não Falam*, de Cartola. A artista grava o *Fado Morno*, que já tem o "fado" em seu título. Por outro lado, trata-se de uma das poucas ocorrências em que esse "fado" que está na música popular brasileira não é o fado tradicional, mas o fado novo. Ela interpreta o fado, mas não se converte em fadista. O gênero, por sua vez, é privado de uma atmosfera que lhe garantiria algum caráter ritualístico. Enfim, não se *vive* o fado: cantar fado, num disco de samba, passa longe disso. Mas, apresar de tudo, a música continua sendo um fado:

Fado Morno (Sociedade Portuguesa de Autores (Marta Dias e Carlos Barreto Xavier F.M.D)

> chuva vem se o destino for se ao sol vou sinto seu calor da tempestade sai caminho da solidão sai carinho

sigo ao sabor da maresia sem querer saber se a noite é fria que quando o céu mais escurecia vinha nascer atrás do sol um novo dia

andar, andar seguir, não parar mas hoje estende os braços e acolhe o meu cansaço que eu sozinha neste mundo não vou mais

Os fluxos e vasos comunicantes não param por aí: há evidências de que o caminho posto também pode ser feito. Essa mesma Virginia Rosa, que adotou uma postura não ortodoxa ao gravar um fado num disco de samba, comete outra ortodoxia. Pode-se assistir, no YouTube, à sua interpretação de *Se acaso você chegasse*, um dos clássicos do samba brasileiro. A interpretação de Virginia Rosa – que troca o violão pelo piano, para começar – é, efetivamente, esterotipicamente, fadista, o que faz lembrar o título de uma das mais conhecidas canções que Amália Rodrigues gravou: "Tudo isso é fado!".

A música como memória na trajetória histórica da centenária Banda da Lapa de Florianópolis-SC.

Tati Lourenço da Costa ¹

RESUMO

Este trabalho objetiva debater narrativas de memória em torno dos 115 anos de história da Banda da Lapa.

O texto organiza-se partindo de resultados do projeto "Memórias e harmonias da Banda da Lapa", que acompanhou por 7 meses suas atividades no distrito Ribeirão da Ilha/Florianópolis. A fim de reunir um referencial memorial - até então disperso em experiências e acervos pessoais -, entrevistou-se 41 colaboradores: músicos ativos, antigos integrantes, moradores da comunidade ribeironense; organizou-se acervo digital reunindo reproduções de fotografías e partituras. Para registro e difusão editou-se 5 documentários, totalizando 67 minutos, distribuídos em Livro-DVD.

A relevância histórica e expressividade no mosaico cultural de Santa Catarina são representativas para pesquisas sobre a atuação de bandas instrumentais desde o século XIX. Ao buscar as memórias e harmonias da Lapa encontramos um universo de sociabilidade ilhéu. Pontuado pelas festas tradicionais religiosas e profanas, pela cultura de tradição oral e por laços colaborativos comunitários. A banda surgiu e se mantém, voluntariamente, pelo sentimento de amizade em torno destas celebrações. E a formação musical é promovida pelos próprios músicos, de geração em geração.

Considera-se que pesquisas no campo da memória social, ao incorporarem recursos técnicos e de linguagem das mídias audiovisuais como registro e expressão de narrativas, oportunizam, além da perenização temporal, trânsitos no circuito cultural entre diversas gerações. A exemplo da calorosa receptividade do público durante exibição audiovisual comunitária no Ribeirão da Ilha, pode-se concluir que registros de memória, mediados em audiovisual, atuam positivamente sobre auto-estima e valorização de temáticas emergentes locais.

¹ Mestre em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Área de Concentração em História do Tempo Presente. Coordenadora de Pesquisa e Produção da Câmara Clara – Instituto de Memória e Imagem (Atibaia,SP/Florianópolis/SC).

PALAVRAS-CHAVE: História e Memória; Bandas Tradicionais; Narrativa Audiovisual.

Music as a memory in the historical trajectory of hundred Lapa's Band, from

FLORIANÓPOLIS, BRAZIL

ABSTRACT

This paper aims to discuss narratives of memory around the 115-year history of the

Lapa's Band.

The text is organized based on the results from the project "Memories and harmonies

about the Lapa's Band", which followed, during seven months, its activities at the district of

Ribeirão da Ilha/Florianópolis/Brazil. In order to collect a memorial reference - until now

scattered in collections and personal experiences – the project has collected testimonies with

41 collaborators: active musicians, former members, community residents from Ribeirão da

Ilha. A digital collection was organized bringing together musical scores and photographs

reproductions. To record and broadcast the research results five documentaries were edited,

totaling 67 minutes, including the publishing of Book+DVD.

The historical relevance and cultural expression of this band inside the mosaic of

Santa Catarina are representative for the researches about the performance of instrumental

bands since the nineteenth century. When searching for memories and harmonies of Lapa, the

researchers found an island universe of sociability. It was punctuated by traditional religious

and secular festivals, oral tradition culture and with collaborative community ties. The band

emerged and remains voluntarily by the feeling of friendship around these celebrations. And

the musical education is promoted by the musicians themselves, from generation to

generation.

It is considered that research in the field of social memory are productive when

incorporate technical and language of the audiovisual media, specially thinking about the

register of narrative expressions. It creates a good chance for the perpetuation of these

narratives, and offers alternative ways in the cultural circuits between different generations.

Like the warm reception of the public for viewing the film screening at Ribeirão da Ilha, one

can conclude that memory registers, when mediated in audiovisual, work positively on self-

esteem and appreciation of emerging local issues.

KEYWORDS: History and Memory; Traditional Bands; Audiovisual Narrative.

2

A comunicação analisa a experiência do projeto cultural *Memórias e harmonias da Banda da Lapa*², em que coordenei a pesquisa histórica, ao lado do documentarista Daniel Choma. De setembro de 2010 a março de 2011 acompanhamos as atividades da Sociedade Musical e Recreativa Lapa, sediada há 115 anos, no distrito do Ribeirão da Ilha, em Florianópolis. Além da Banda, que se apresenta em diversos locais e eventos da cidade, a Sociedade mantém uma escola de formação musical popular, que oferece, gratuitamente, aulas de teoria e prática musical acompanhadas do empréstimo de instrumentos para estudo.

O objetivo do projeto cultural era reunir elementos da memória da banda - até então dispersos nas experiências rememoradas pelos diversos personagens que fizeram e fazem parte de sua trajetória histórica. Pesquisar documentos, fotografias e partituras musicais expressivas da historicidade da centenária banda e que estavam espalhados por diversas residências, guardados em álbuns, pastas e caixas de acervos pessoais.

Foram entrevistados 41 colaboradores e colaboradoras, entre músicos da Banda em atividade, antigos integrantes e moradores da comunidade ribeironense. O material foi organizado e reunido em acervo digital contendo reproduções dos materiais encontrados. E os mais representativos materiais de registro e difusão destas memórias e harmonias foram editados em 5 documentários, totalizando 67 minutos. Confeccionou-se, ainda, um Livro-DVD para circulação dos vídeos e amostras da pesquisa.

O relato, análise e debate sobre as experiências do projeto trazem contribuições metodológicas para pensar a atuação do historiador, em crescente demanda por pesquisas de campo e com acervos memoriais, e que tem como um recurso de grande potencial a acessibilidade das novas mídias audiovisuais. "Letras, músicas, performances, diferentes contextos de execução, tudo passa a interessar ao historiador que toma o universo musical como expressão cultural de um tempo, o que nos coloca, inevitavelmente, em diálogo com outras áreas de estudo." (BRITO, 2007, p.213).

Ao buscar as memórias e harmonias da Lapa encontramos um universo de sociabilidade ilhéu. Pontuado pelas festas tradicionais religiosas e profanas, pela cultura de tradição oral e por laços colaborativos comunitários. Observe-se, em relação a isso, que foi o próprio nome da santa padroeira do Ribeirão da Ilha que batizou, em 15 de agosto de 1896, a Sociedade Musical Banda Nossa Senhora da Lapa.

Vale situar que a Freguesia do Ribeirão da Ilha é o segundo distrito mais antigo de Florianópolis (criado em 1809), abrange uma área de aproximadamente 52 km2,

² A realização integrou programa da FUNARTE (Fundação Nacional de Artes/Ministério da Cultura) voltado à realização de Residências Artísticas e Interações Estéticas em Pontos de Cultura.

compreendendo 9 bairros/localidades do extremo sudoeste da ilha e concentrando uma população de 20 mil habitantes. Na região, expressam-se tensões e transformações contínuas que entrecruzam questões acerca do turismo, meio ambiente, ocupação do território e deslocamento populacional. Há especificidades do lugar que a comunidade ribeironense ocupa em relação à cidade de Florianópolis. Ali os modos de viver e as formas de sociabilidade mantêm ainda bem próximas e presentes as relações de vizinhança e laços de amizade. Em contraponto, no atual momento histórico esta comunidade vive um processo de transformações nos modos de vida, aonde os contrastes de uma crescente urbanidade da ilha vão de encontro às práticas que, historicamente, caracterizaram esta localidade: cotidianos voltados à agricultura, à pesca e à maricultura.

Neste espaço geográfico e social, a Banda da Lapa se apresenta como um núcleo de convergência de práticas culturais em torno da música e das festividades comunitárias. Principalmente as festas tradicionais religiosas, que historicamente marcam a constituição, manutenção e representam as principais apresentações musicais da Banda, a exemplo da Festa do Divino e a Festa de Nossa Senhora da Lapa (padroeira da comunidade), que ocorrem anualmente. Outras comemorações, em especial o carnaval com a prática do Zé Pereira, marcam a trajetória histórica de apresentações musicais e de sociabilidade.

A relevância histórica e expressividade da atuação da Banda da Lapa no mosaico cultural de Santa Catarina é representativa para pesquisas sobre a atuação de bandas instrumentais desde o século XIX, e converge em vários aspectos identificados em outros trabalhos desta vertente (SCHNEIDER,2010; PIRES e HOLLER, 2008). Com destaque para o fato de ter surgido e se manter até hoje com participações voluntárias, motivadas pelo sentimento de amizade em torno das celebrações. E promover, ao longo de toda a sua história, a formação musical de novos músicos através dos próprios músicos mais experientes, de geração em geração.

Durante o acompanhamento das atividades rotineiras da Banda da Lapa, que levaram um período de dois meses antes das entrevistas, pudemos mapear o universo sensível da Banda, e foi possível compreender como operam as relações intergeracionais, os laços de parentesco e de amizade dentre os membros. Rascunhamos, ainda, um panorama histórico das transições e transformações deste grupo artístico que, devo concordar com um dos depoentes, pode ser compreendido como um "organismo vivo"!

Ao observar o espaço de sociabilidade e de interações culturais que a Banda da Lapa representa tanto para seus integrantes quanto para a comunidade local, colocado na ordem de uma experiência histórica, selecionei três momentos para reger a comunicação.



Integrantes da Banda da Lapa. 1928. Ribeirão da Ilha/Florianópolis/SC.. Foto do acervo de Claudionor Andrade.

O primeiro está relacionado ao "mito de origem", em torno de 1870, quando teria sido criada a primeira sociedade musical da localidade do Ribeirão da Ilha, e onde se formaram alguns dos músicos que integrariam, em 1896, a Banda da Lapa.

Como era comum à formação das bandas de música neste período, a Lapa originou-se da combinação entre sopros e percussão. E por trás destes instrumentos, unia o que a cultura - a política e a história - teimavam em separar em espaços específicos, para os quais o Ribeirão da Ilha não seria exceção à regra. Havia ali dois clubes dançantes bem definidos: o Clube dos Brancos e o Clube dos Pretos. Com uma ressalva que foi narrada pelo percussionista Dedinha (Arnoldo Feliciano), de 73 anos de idade e quarenta anos de Banda, sobrinho e pai de músicos da mesma sociedade musical: músico da Banda da Lapa podia transitar entre um e outro clube, no entanto, sem o direito de dançar naquele que não fosse o de sua própria cor.

Cisões à parte, a ginga rítmica dos compadres negros com as melodias dos disciplinados sopros da família alemã deram cor às harmonias da Banda da Lapa por longo tempo. Até que as fotografias, em preto e branco, passassem a coloridas e digitais. Até que os intérpretes pudessem transitar entre instrumentos, independentes de cores ou formas de tocar.

O apito do Agenor Me chamou pra brincadeira Ouço o rufo do tambor Já começou o Zé Pereira. É verão e faz calor

Tem butiá na mamadeira...

A letra da canção acima, "Apito do Agenor" é composição de Kalunga, filho de Alécio Heidenreich, ele não toca na Banda da Lapa, mas é admirador apaixonado. A gravação em CD foi lançada em 2010, interpretada pelo autor da melodia, Regi Barcelos acompanhado por músicos atualmente integrantes da Banda. Agenor Firmino, o compadre da mesma geração de Alécio Heidenreich, ambos netos de fundadores da Banda da Lapa, ficou famoso pelo toque de seu apito, combinado com o bumbo pelas ruas do Ribeirão da Ilha, quando o grave do tempo era cortado pelo assobio do contratempo.

As marchinhas de carnaval e a prática do Zé Pereira soam alto para a memória da Banda da Lapa e da Freguesia do Ribeirão da Ilha. Segundo os relatos orais coletados durante o projeto, também amparados pelas pesquisas, já referenciadas, acerca das bandas musicais no período, era prática comum a Banda animar o carnaval. As narrativas são uma vez mais, de beleza cênica. Anita Lopes, de 80 anos, é uma das vozes do coro que conta sobre as brincadeiras de se fantasiar de fantasma e sair em blocos atrás do Zé Pereira. Iluminando com lanternas feitas de velas e varas de bambu, os calçamentos de pedra das duas únicas ruas da Freguesia, a geral e a rua de Cima, então ainda sem energia elétrica.

As experiências dos músicos Alécio, Dedinha e Fabiano Feliciano complementam informações sobre a tradição que apelidou a Banda da Lapa como Banda do Zé Pereira. A fim de aumentar o fôlego e a capacidade pulmonar de execução dos músicos e, deste modo, garantir a intensidade do som quando não havia equipamentos de amplificação disponíveis nos salões de bailes de carnaval, os ensaios eram feitos caminhando pelas ruas. Foi por causa das tocatas clubes do centro de Florianópolis que a "fama" da Banda da Lapa transpôs os limites de distrito distante da capital e foi rebatizada com o nome do português fanfarrão, em uma experiência de cordões e blocos carnavalescos presente em diversos pontos do Brasil.

Tanto nos relatos de Dedinha sobre os clubes de Pretos e Brancos, quanto no caso do Zé Pereira trata-se de narrativas que contam como se tivesse sido vivida uma experiência sobre um tempo distante, que nomeei como mítico, só conhecido por ter sido ouvido contar. Acontecimento cuja compreensão vem amparada por trabalhos com as minúcias que envolvem os processos de rememoração e de composição narrativa, que bem se dedicaram BENJAMIN, 1987; BOSI, 1994 e 2004; RICOEUR, 2007; dentre tantos outros autores.

É justamente a narrativa que carrega o vestígio de presença da experiência longínqua. Por tratar de histórias ouvidas e re-ouvidas, narradas, transcritas, re-escritas, é que acabam por ser tão próximas das pessoas que as contam. Mesmo que vividas por avós ou gerações ainda

mais distantes com as quais o narrador nem teve contato pessoal, podem ser narradas como se tivessem sido vividas, somente por terem sido ouvidas.



Partitura do dobrado Ressurgimento, de autoria de Brasílio Machado, 1952. Reprodução feita pelo Maestro Mario João Daniel a partir de seu acervo pessoal. Outubro de 2010.

Aproximando-nos de um tempo mais tangível, outro marco histórico que identifiquei como significativo é a data de 1951/1952. Trazida no depoimento de Alécio Heidenreich, saxofonista de 83 anos e neto de um dos fundadores da Banda da Lapa. Este acontecimento está profundamente vinculado à sua própria experiência de vida, por ter sido esta a ocasião em que ele foi iniciado na música e passou a integrar a Banda. Sua narrativa registrada em vídeo impressiona pela fluência e propriedade. Sua fala é a de quem é a "voz autorizada" para contar e re-contar, e assemelha-se quase que literalmente a um registro escrito por ele há uma década, intitulado "Ribeirão da Ilha e suas bandas".



Alécio Heidenreich. Foto de seu acervo pessoal. Apresentação da Banda da Lapa no Pântano do Sul. Florianópolis/SC. Sem data.

Ele conta que em 1951 a Banda não pode tocar na festa da padroeira por falta de instrumentos. A mobilização comunitária e a velocidade do aprendizado dos jovens músicos compõem uma narrativa digna de cinema, e já no ano seguinte, em 1952, a Banda inaugura sua retomada de apresentações exatamente na Festa da Nossa Senhora da Lapa, executando um dobrado especialmente composto para a ocasião: "Ressurgimento", de autoria do então maestro regente Brasílio Machado.

O caso deste dobrado é significativo para explorar dimensões da música como memória, relacionada aos processos de criação, reprodução, difusão e recepção, inerentes ao trabalho com tal objeto de pesquisa: "O que denominamos de música, portanto, pressupõe condições históricas especiais que na realidade criam e instituem as relações entre som, criação musical, instrumentista e o consumidor/receptor" (MORES, 2000, p.211).

Ao iniciarmos a pesquisa documental, em busca de partituras significativas para a memória da Banda e, em especial, de composições originais de autoria de seus integrantes, soubemos da existência do dobrado através da narrativa de Alécio, que, inclusive, nos mostrou sua pasta de repertório, guardada cuidadosamente desde seu afastamento por motivos de saúde. Ali estava a parte do dobrado destinada à execução do saxofone alto. Ao longo das entrevistas com os colaboradores, identificamos que apenas os músicos mais antigos sabiam da existência do dobrado e nem todos sabiam ter sido composto especialmente para a Banda. Por sugestão de antigos músicos contatamos o Maestro Mário João Daniel, que regeu a Banda nas décadas de 1980-90. Ele havia guardado a partitura completa em seu acervo pessoal e a

reproduziu, de modo que o dobrado voltou a integrar o repertório e foi apresentado no jantar anual da Sociedade Musical e Recreativa Lapa, em novembro de 2010.

Do ponto de vista da criação, vale situar a opção por um dobrado, tradicional estilo para acompanhamento de procissões e cortejos, pois representava o mais significativo e apropriado para a ocasião, reiterando a relação da Banda com as festas religiosas. Em relação à reprodução e à difusão, vale considerar a característica de execução ao vivo, de modo que a reprodução e difusão são garantidas somente pelas partituras e pela própria experiência da performance musical. Em se tratando da temática das diversas performances que envolvem a música como prática cultural, observa-se a simultaneidade entre a performance dos músicos e dos ouvintes.

A garantia de uma perenização das músicas que marcam a memória deste grupo musical ao longo dos tempos está profundamente vinculada à manutenção dos acervos pessoais, como testemunha o caso do Ressurgimento. O passeio pelos acervos pessoais permitiu identificar também um Hino à Banda do Ribeirão (como a Lapa é conhecida até hoje em vários lugares da cidade) e o costume, à época do regente Brasílio Machado, da composição de músicas inspiradas nos personagens da própria história da Banda da Lapa. Encontramos, por exemplo, uma marcha religiosa nomeada D. Tide (a mãe de Alécio), um dobrado em nome de seu avô, Paulo Pedro Heidenreich, um dos fundadores da Banda, e o Hino do Carlito (seu irmão).

A suspensão na execução do dobrado Ressurgimento testemunha algo mais, que está relacionado à prática cultural da música e à historicidade das seleções de repertório. É onde o cruzamento das diversas narrativas coletadas na pesquisa permitiu identificar o terceiro acontecimento que apresento como um marco temporal significativo, representado pela renovação geracional que ocorre na década de 1990.

Diante da então redução do número de músicos integrantes, falecidos ou afastados por problemas de saúde, inicia-se um processo de maior formalização da escola musical. Até então a formação era feita de músico para músico, principalmente por relações de amizade ou proximidade, e as práticas de execução musical variavam entre a leitura de partituras ou "tocar de ouvido", de acordo com a opção de cada integrante. No momento da necessidade de formar e incorporar novos músicos, na década de 1990, amplia-se a ação formativa através do convite a estudantes nas escolas do entorno do Ribeirão da Ilha.

Por um lado, a preocupação com a ação formativa abre espaço para as crianças ingressarem a partir dos 7 anos na escolinha de música, que foi, ao longo do tempo se aprimorando nas atividades de formação em teoria musical, atendendo o objetivo de fornecer

possibilidades reais de carreira profissional na música. Como, de fato ocorreu com vários integrantes da Banda, que ingressaram profissionalmente em bandas oficiais.

Por outro lado, esta nova configuração formativa da Banda considera um maior fluxo de integrantes, já que os músicos jovens tendem a deixar a Banda ao atingiram a idade de cursar universidade ou ingressar no mercado de trabalho formal. Tal caráter contrasta com as configurações das gerações anteriores de músicos da Banda, quando se encontravam faixas etárias mais altas e maior encontro intergeracional. Tocavam juntos pais, filhos, sobrinhos, compadres. De certo modo, a Banda representava uma expansão do circuito de sociabilidade dos músicos, num trânsito entre os ambientes domésticos e espaços os públicos da prática musical. Obviamente, que a Banda não deixou de ser um espaço de sociabilidade, mas se reconfigura, no presente momento, como um espaço próprio e específico, não tanto como uma extensão de outros espaços mais familiares.

Em comemoração ao centenário da Banda da Lapa, em 1996, a Sociedade Musical organizou um encontro no Ribeirão da Ilha.

Participaram cinco bandas, reunidas na foto que tem, ao fundo, a igreja Nossa Senhora da Lapa e o morro do Sertão do Ribeirão.

Foto do acervo de Arnoldo Feliciano (Dedinha).



O acontecimento das mudanças geracionais dá o tom para conduzir algumas reflexões a respeito da seletividade de repertório. Ciente do caráter de "pluralidade singular" ou de "singularidade plural" (MORAES[CONTIER], 2007; WISNIK, 2007) que envolve os debates sobre os termos popular e erudito, e de acordo com as sutilezas dos processos de dinâmicas culturais que envolvem tais conceitos. Utilizo as diferenciações a fim de retratar o caráter historicamente marcado pela vertente popular, no sentido mesmo de uma cultura de massa, presente no repertório da banda. A música popular marcadamente selecionada em diálogo com o que toca nas rádios sinaliza um aspecto de continuidade dentre as rupturas das tão aparentes mudanças no repertório.

Enquanto os músicos antigos selecionam melodiosamente em suas narrativas a rememoração dos boleros que executavam, como o saxofonista Carlito, que acompanhava a programação da rádio marcando as músicas mais empolgantes no livrinho de partituras editadas pela Funarte. A Banda da Lapa que acompanhamos no século XXI, apresenta-se com guitarra e baixo eletroacústico. Mesmo que majoritariamente o repertório seja música brasileira, bem diversificada, há momentos de rock, todos digitalmente (ao alcance de um dedo) acessíveis, com partituras e arquivos de áudio disponíveis para "free dowload".

Portanto, para se entender um determinado "gênero" é preciso entender a genealogia de uma determinada experiência musical em seus aspectos diversos como canção, como dança, como identidade cultural e como produto comercial revestido de efeitos que vão além da performance direta. (NAPOLITANO, 2007, p.156)

No mesmo texto o autor destaca a importância de se explorar a tensão entre memória canônica e história crítica. Por breve que seja esta comunicação, busquei dar ouvido mais às experiências empíricas vividas no processo de composição de um acervo memorial, a fim de trazer aos leitores e leitoras as especificidades de um tema e uma memória local, e não hegemônica. Outras minuciosas análises poderiam ser feitas sobre as obras e os documentos do acervo propriamente dito, mas exigiriam argüição de maior fôlego que não pode ser tratada aqui. De qualquer modo, reunido e difundido o acervo, está lançado no espaço, para reverberar outras explorações e escutas possíveis!

Por fim, retorno ao acontecimento de reordenação da composição da Banda, marcante para uma mudança significativa no repertório de execuções, onde busquei apurar os ouvidos para a questão do salto geracional que tal mudança põe em destaque.

É em concorrência com esta marca na ruptura geracional, que se identifica, por parte de integrantes da Banda da Lapa, da comunidade e dos pesquisadores proponentes, a necessidade de um "registro da memória", em face do afastamento das pessoas que representavam uma "memória viva" da Banda. O que quero dizer com isso é que as pessoas que viveram as experiências representam os guardiões da memória de tais eventos. Em suas rodas de conversas, por costume, mais do que por intenção, promoviam essa atualização da memória, essa passagem de geração a geração. Tais espaços sociais de transmissão, atualização e, por que não dizer, reinvenção de memórias tornam-se escassos no final do século XX, e o registro mediado passa a ser mais sentido como necessário, a fim de perenizar efêmeros sentidos para as lembranças do passado vivido. Mesmo porque, de uma geração a outra, modificam-se as formas de sociabilidade e de diálogo.

Tal emergência temática sinaliza para a necessidade de qualificar e tornar acessível o diálogo entre as gerações de uma cultura da tradição oral e outras de uma cultura que poderíamos nomear como "tradição mediada", principalmente audiovisual, há que ser realizar uma mediação cultural ou a própria tradução de meios, ou de mídias!



Dedinha, em performance na tumbadora, captado pela câmera filmadora digital. Ribeirão da Ilha. Primavera de 2010. Foto do acervo da Câmara Clara.

Pesquisas no campo da memória social, ao incorporarem recursos técnicos e de linguagem das mídias audiovisuais como registro e expressão de narrativas, oportunizam, além da perenização temporal, trânsitos no circuito cultural entre diversas gerações. Em relação à memória social, tal recurso promove, além da perenização temporal, uma ampliação dos usos e dos sentimentos de apropriação nas identificações do tempo presente. Dentre algumas pesquisas afinadas ao coro deste debate entre memórias e experiências mediatizadas (FISCHER, 2008; HUYSSEN,2000; MENESES, 2003) propõe-se o uso, por pesquisadores, dos contemporâneos meios audiovisuais para além de objetos de pesquisas ou instrumentos de registro, mas como ferramentas de difusão dos conhecimentos.

Cabe problematizar o fato de que os documentários e o próprio Livro-DVD resultantes do projeto cultural aqui narrado tornar-se-ão um documento/monumento que, por certo momento, reuniu uma determinada memória documental, à seleção, edição e conseqüente esquecimento de outras. De modo que foi, por certo, uma mediação social, cultural e técnica! Nos mesmos sentidos que se alerta para o trabalho com fonogramas: "retratos sonoros do passado, mediados social, cultural e tecnicamente" (TRAVASSOS, 2007, 138).

Brevíssimo *ritornello* ao caso do Ressurgimento em consonância com o debate de Flávia Camargo Toni, que dedica parte de seu texto a valorizar os arquivos pessoais e problematizar sua acessibilidade (TONI, 2007). Não fosse o trabalho a respeito da documentação das *Memórias e Harmonias da Banda da Lapa*, realizado por historiadores em campo, associado com a parceria fundamental e imprescindível dos cuidadosos Maestro Daniel e Alécio Heidenreich, que mantiveram as partituras salvaguardadas em seus acervos pessoais. Este dobrado corria sério o risco de ser "esquecimento", ao invés de figurar na memória sonora da Banda e da comunidade de Nossa Senhora da Lapa. É, portanto, com sensibilidade e atenção metodológica que a pesquisa em acervos pessoais deve ser conduzida, assim como é delicada e sutil a composição de acervos audiovisuais sobre narrativas de memória e a produção audiovisual de documentários para difusão destes acervos.

A exemplo da calorosa receptividade do público durante exibição audiovisual comunitária acompanhada por execuções musicais da Banda da Lapa, na ocasião do lançamento dos documentários e livro Memórias e Harmonias, em maio de 2011, no Ribeirão da Ilha, pode-se concluir que registros de memória, mediados em audiovisual, atuam positivamente sobre auto-estima e valorização de temáticas emergentes locais. Em face de tão recorrentes homogeneizações disseminadas na cultura de massa globalizada.

A Banda apresenta-se no Cine Som da Lapa, evento de lançamento dos documentários. Centro Social Comunitário do Ribeirão da Ilha. Maio de 2011. Foto do acervo da Câmara Clara.



Mudanças históricas à parte, o caráter da execução da Banda da Lapa como um grupo instrumental permanece unindo gerações com um repertório de apresentações, as chamadas "tocatas" ou "retretas" imensamente povoado por canções. E onde a letra é "cantada" pela melodia instrumental dos sopros principais, cujos arranjos podem dar voz de destaque a saxofones altos, trombones ou flautas. Ou variar o solo varia entre os diversos instrumentos ao longo da execução de um mesmo arranjo, num jogo de harmonia feito de cantos e contracantos. No entanto, as instrumentais vozes de sopro cantam em uníssono com as vozes da memória daqueles que as escutam, e quando conhecem as canções, as músicas são memórias ao mesmo tempo ouvidas, cantadas e povoadas de lembranças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

. O tempo vivo da memória: ensaios de Psicologia Social. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2004.

BRITO. Eleonora Zicari Costa de. História e música: tecendo memórias, compondo identidades. **Textos de História**, v.15, *nº* 1/2, 2007. *p.209-223*.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia, juventude e memória cultural. **Educ. Soc.,** Campinas, vol. 29, n. 104 - Especialout. 2008, , p. 667-686.

HUYSSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. Passados presentes: mídia, política, amnésia, p. 9-40.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, v. 23, n. 45, jul. 2003, p. 11-36.

MORAES, José Geraldo Vinci. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v. 20, nº 39, 2000, p. 203-221.

_____. Entrevista com professor Arnaldo Daraya Contier. **Revista de História**, n. 157, 2007, p. 173-192.

NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História**, n.157, 2007), p.153-171.

PIRES, Débora; HOLLER, Marcos. Atuação das sociedades musicais e bandas civis em Desterro durante o Império. **DAPesquisa**, v. 3, p. 1-11, 2008.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Trad. Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. Memória Pessoal, Memória Coletiva, p.106-154.

SCHNEIDER, Alexandre da Silva. **Sociedade Musical Amor à Arte**: um estudo histórico sobre a atuação das bandas em Florianópolis na primeira república. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Música/Mestrado, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010.

TONI, Flávia Camargo. A musicologia e a exploração dos arquivos pessoais. **Revista de História**, n.157, 2007, p.101-128.

TRAVASSOS, Elizabeth. Tradição Oral e História. Revista de História, n.157, 2007, p. 129-152.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. **Revista de História**, n.157, 2007, p.55-72.

BRETANHA: ENTRE RESISTENCIA E TRANSGRESSÃO

Thaise Valentim Madeira¹

Palavras-chave: musica tradicional, Festival Intercéltico, memória.

Resumo: A música tradicional bretã é cada vez mais aberta a recriações. Os compositores

dizem que reinventam a tradição, mas mantém sempre um elemento referencial, que

identifica o estilo musical. Sendo o som musical resultado de processos

comportamentais humanos, os quais são moldados pelos valores, atitudes e crenças das

pessoas que formam uma cultura particular (Merriam, 1977), é preciso pensar quais são

os elementos de transgressão, e de resistência, que atuam na música bretã. Os objetivos

são desvendar quais os elementos que fazem parte da memória coletiva, que, transcritos

musicalmente, situam a música de antes e de agora no mesmo terreno, além de observar

onde se encontra a porta que abre para as criações modernas.

Mot-clef: musique traditionnelle, Festival Interceltique, mémoire

Résumé: La musique traditionnelle bretonne est de plus en plus ouverte a nouvelles

créations. Les musiciens disent qu'ils réinventant la tradition, mais qu'ils maintiennent le

élément référentiel, qui identifie ce type de musique. En étant le son musicale résultat

des divers procès comportementales humaines, lesquelles sont modelé par les valeurs,

aptitudes et croyances des gens que font une culture particulier (Merriam, 1977), c'est

important de réfléchir quelles sont les principes de transgression e de résistance, que

jouent sur la music bretonne. Les objectifs sont de trouver les éléments qui font partie de

la mémoire collective, et qui transcrites musicalement placent la musique traditionnelle

d'avant et d'aujourd'hui dans le même terrain, et en plus observer où se trouve la porte

pour les créations modernes.

1 Thaíse Valentim Madeira – Université Paris III Sorbonne Nouvelle e Universidade Federal de

Minas Gerais

Bretanha, a terra que se abre para o mundo

Extraordinária, a história dos imigrantes que fizeram da antiga Armórica une Bretanha capaz de sobreviver aos VVikings e resistir ao vizinho Franco. Católicos, mas de uma forma original. Nobres e camponeses, corsários e pescadores, comerciantes e amadores. Um tempo tão rico que eles cobrem a região de milhares de capelas e paróquias. Um tempo de tanta pobreza, que eles emigram, miseráveis, para Paris e as Américas. (...) Termina por conciliar identidade e abertura em uma nova maneira de ser bretão. (CROIX, 2008)

A Bretanha, península localizada no oeste da França, está entre o Canal da Mancha, o Mar Céltico e parte do Oceano Atlântico (o Mar de Iroise e o Golfo de Biscaia). Desde o seu surgimento, no fim do Império Romano, esta região conserva um grande fluxo de migração, de povos vindos de outras ilhas e da antiga Armórica celta. Eles são indo-europeus, falavam a língua celta e mantinham fortes relações com a Grã-Bretanha (Inglaterra, País de Gales, Escócia e Ilha de Man).

No século XVI, quase uma centena de portos bretões foram abertos ao comércio internacional, o que significou uma extraordinária importância da região para o tráfego marítimo. A localização territorial da Bretanha foi o proeminente fator de progresso regional e explica as grandes emigrações: "Quando se manifestaram os primeiros sinais de prosperidade, a Bretanha contava com aproximadamente 1.250.000 habitantes. Dois séculos mais tarde, entre 1670-1680, ela contava com 2.000.000". (CROIX, 2008, p. 40).

Um outro importante fluxo migratório apareceu no século XVIII. As cidades atraíram um grande número de pessoas, a ponto de dobrar, em um século, a densidade demográfica. E graças a esta enorme aglomeração de 90.000 habitantes que no final do século a Bretanha representava pelo menos um terço da construção naval e um quarto do mercado marítimo francês. No fim do século XVIII, segundo Alain Croix :

O dinamismo também se concentra: As novidades culturais em matéria artística, princialmente. Em um século, o moderno, aberto e empreendedor camponês bretão está a um passado de se tornar um ignorante, e a Baixa Bretanha um mundo exótico e abandonado, longe das luzes tristes de Nantes. (CROIX, 2008, p.62).

Ainda no "Faroeste" que era a Bretanha, Lorient era a principal rota do Caminho das índias, e já nasceu com este enorme privilégio. "Lorient se torna, durante uma geração, porto de uma intensa cabotagem internacional indispensável para fabricar e armar os navios, porto de tráfico negreiro, e uma verdadeira cidade que comporta vinte mil habitantes." (CROIX, 2008, p.66);

Na metade do século XIX, ainda no contexto de forte pressão demográfica, a população miserável começou a migrar para os grandes centros e durante um século esse fluxo permaneceu na sociedade bretã: a população da costa norte começa a declinar a partir do segundo império e até no início do século XX, conta-se 20 mil emigrantes por ano. É assim que Paris se torna uma grande cidade bretã.

Nesta época, uma imagem pejorativa da Bretanha (entendida como rural e atrasada) se impôs socialmente e impediu o desenvolvimento político e cultural da região. Estamos no apogeu da influência da Igreja Católica, que pregava a "democracia cristã", baseada em ideais tradicionalista e conservadores. Para os menos alfabetizados, o pároco era uma autoridade superior:

O senhor Pároco é frequentemente mais que o prefeito, ele é o verdadeiro mestre do vilarejo, controlando todos os aspectos de vida, alimentando o clichê de um povo obscuro e confinado em devoção, violentamente chamado de 'povo negro', para os anticlericais. Por vezes a língua bretã 'ar Brezhoneg hag ar feiz a zo breur ha c'hoar e Breiz': 'O Bretão é por vezes seu irmão e sua irmã na Bretanha' — O despeitos dos cidadães pelo rural, dos burgueses pelos pobres, tudo isso alimenta as atitudes mais próximas do racismo, que vemos expressa em Nantes a partir da metade do século XIX. (CROIX, 2008, p. 93)

De um lado a Igreja Católica reforçava o estigma de "povo negro" de outro, esta imagem negativa era reforçada pelos intelectuais bretões. Trata-se da publicação de um conjunto de canções e contos familiares que eram editados sob a forma de "literatura oral" e exprimiam uma visão idealista e nostálgica do passado. Em 1836, Emilie Silvestre lançou o livro "O ultimo Bretão", três anos mais tarde, Théodore Hersart se tornou internacionalmente conhecido com as canções do disco "*Barzas Breiz*".

Nesta época, a escola e a mídia difundiam a ideia de inferioridade, reforçada por aqueles que não falavam outra língua além do bretão materno. Esta impressão excessiva de retrocesso se repercutiu até a Primeira Guerra Mundial. Em 1929, 70% dos agricultores trabalhavam em menos de 10 hectares. Não é difícil encontrar as razões do êxodo rural contínuo para o sudoeste, quando não, marginalmente, para o Canadá e Estado Unidos.

Esses emigrantes levaram a cultura, a organização social e a língua materna. Enquanto no exterior a comunidade bretã cresce exponencialmente, na região ainda dominada pela imagem da estagnação e recuso à modernidade, os lazeres festivos se tornam "folclore".

Politicamente, a Bretanha estava dividida entre os autonomistas e o Partido Nacional Bretão, mas nenhum dos dois comitês promoviam reais transformações econômicas e culturais. Só em 1923 que alguns artistas criaram a associação "Sete irmão", com o objetivo de reencontrar a herança cultural bretã e impulsioná-la à modernidade. Eles se limitavam às artes decorativas, mas participaram, ao mesmo tempo, de grandes exposições em Paris.

Com a segunda guerra mundial, a Bretanha foi profundamente afetada. Brest, Saint-Nazaire e Lorient foram praticamente destruídas e o projeto de reconstrução das mesmas não foi de grande audácia e nem criatividade: Queria-se garantir a impressão de uma cidade refeita tal qual era, à imagem idêntica do passado.

Ainda assim podemos dizer que a Bretanha se transforma. Aos poucos as cidades se industrializam e a população se torna, na maioria, urbana. E mesmo nos campos, houveram profundas mudanças. Os jovens agricultores formam um movimento de massa que garantia o dinamismo da classe trabalhadora. "Fizeram emergir novos postos de trabalho rural, futuros responsáveis agrícolas, profissionais e sindicatos e mesmo figuras políticas, como o deputado centralista Bernard Lambert (CROIX, 2008. 113)."

O renascimento da Bretanha nos anos 1970 se expressa também nas produções culturais. O que está em jogo é a imagem da exploração da região pela capital parisiense, e a luta do povo para viver dignamente. Esta é a versão social de um grande movimento

cultural expresso nas músicas de Alan Stivel, nos livros de Paol Keineg e no cinema de René Vautier.

A Universidade de Nantes abre suas portas, e Brest também acompanha esta explosão do ensino superior. A imagem de uma região em pleno desenvolvimento, politicamente engajada começa a se formar ao mesmo tempo que o povo bretão mantém corajosas iniciativas de relance da língua e cultura da região, uma tentativa explícita de construir um futuro enraizado no passado.

A necessidade de manutenção da cultura tradicional se torna uma realidade, afirmada mesmo pelo presidente da república Valéry Giscard d'Estaing, em uma visita à região em 1977. Depois de reconhecer a prioridade do Oeste da França no rearranjamento territorial do país, o Presidente acrescentou:

Abrir, modernizar, desenvolver a Bretanha, isso não quer dizer, como alguns podem temer, asfixiar a alma bretã. (...) O tempo vem afirmar que não há contradições entre o fato de ser plenamente francês e o de continuar a viver com as tradições e com os costumes de uma cultura regional ou local. A Unidade francesa não tem nenhuma necessidade de asfixiar ou nivelar a diversidade natural da nossa nação. Gauleses, Romanos, Francos, Celtas, Vikings estabeleceram-se alternadamente sobre o nosso solo. A nossa cultura comum é a fusão das suas culturas. Aceitem que a mesma árvore conserva várias raízes. As tradições e as culturas da Bretanha não são simplesmente folclore. São maneiras de viver algo de diferentes num mundo que banalize e cuja alma esvazia-se.(LE MONDE, 10 fevereiro 1977)

Fica provado que a Bretanha é uma região de forte personalidade. O dito popular lançado pelo empresário Jean-Jacques Goasdoué em 1988 faz referencia a duas realidades nas quais a Bretanha se insere: "A importância inegável do turismo, a atração exercida por uma originalidade tida cada vez mais rara no universo citadino e mundializado - une originalidade na qual a imagem é cuidadosamente cultivada." (CROIX, 2008, p. 125)

As vestimentas tradicionais que tinham se tornado peças de museu, folclore regional, começaram a ser usadas nas manifestações populares, para simbolizar uma cultura que não está congelada no tempo, mas que investe fortemente numa imagem contemporânea e ancorada no passado.

Esta é a principal questão que gira em torno da Bretanha do século XXI: O transito entre o moderno e o tradicional. Mas dentro da região, para os próprios habitantes, esta não é uma dicotomia. Não é necessário escolher entre "se abrir a outros horizontes", e o fortalecimento da identidade. Esta última se encontra tão bem enraizada na cultura, que todas as modernas criações são impossíveis de apagá-la. A identidade é "uma força tranquila", que não garante nada para o futuro, mas que permite tudo.

O casal bombarda e gaita

A diversidade atual da musica bretã se coloca antes de tudo na origem da adaptabilidade do que na decadência. Os atores da sociedade pouco a pouco reconstruíram uma comunidade cultural, com uma música multifacetada que responde melhor às aspirações da sociedade moderna.(BECKER, GURUM, 1996, p. 4)

Ainda antes que todas as questões identitárias se tornassem relevantes na sociedade tradicional, a quase totalidade das atividades culturais passaram pela influência da Igreja Católica. As letras religiosas eram adaptadas nas canções populares mais conhecidas para facilitar a difusão dos valores clericais e mesmo garantir a transmissão oral dos mesmos. Com as mudanças no contexto social, as mesmas obras passaram do conteúdo religioso ao político. As canções militantes dos anos 70/80 misturam política e ironia, poesia e fatos da atualidade. Por vezes, as mesmas canções eram reprimidas: "O Grande Charles e Pompidou deram ordem de prisão a um grupo de músicos que faziam parte dos fiéis C.R.S – Coletes bordados, chapéis enfitados. Eles virão às festas Bretãs." (BECKER, GURUM, 1996, p. 13)

Quanto a música instrumental, o casal bombarda e gaita sempre esteve presente. Em todas as grandes ocasiões, as festas principais, nas grandes e pequenas cidades, os músicos eram encarregados de guiar musicalmente uma ocasião e exprimir ao mesmo tempo uma personalidade cultural profunda. O papel deles não se limitava apenas a fazer dançar os convidados de um evento, mas prender a sociedade bretã a uma prática musical puramente tradicional, com instrumentos específicos.

Esta realidade se expande no século XX com as mudanças sociais que tornam obsoletas boa parte das festas e rituais populares. A fim de suprir a curiosidade cultural de

um público mais urbano, as pequenas feiras (local de encontro e socialização) se tornam grandes eventos regionais, as pequenas reuniões ocasionais de músicos se transformam em verdadeiros festivais.

Os cinco últimos anos foram um período de grande efervescência: A tendência é marcada mais ainda pelos festivais (aumento de 25%). A direção da música anuncia agora as suas ações em prol das manifestações nacionais e internacionais, transferindo "créditos desconcentrados" às suas direções regionais para os festivais de interesse local. (LE MONDE, 13 de março 1986)

E então a empresa do Folclore oscila: Trata-se de dar à Bretanha uma música "modelo", exportável, mais adaptada à sociedade moderna, para que ela sobreviva. Mesmo com as suas mudanças instrumentais, a música continua sendo, mais do que nunca, uma ferramenta funcional para criar, consolidar, ritualizar e transcender um público em torno de uma festa.

O Festival Intercéltico de Lorient

Nós sempre afirmamos que a qualidade cultural, a criação e a pesquisa eram necessárias, mais que não eram suficientes. Nós queríamos contribuir para devolver uma identidade aberta e inventiva para a Bretanha, para que ela se sinta reconhecida internamente e reconhecida no exterior. (Cabon, 2010, p. 06)

Caracterizado como "um festival de criação" (PICHARD, 1990) o Festival Interceltique de Lorient incorpora o espírito dinâmico de sobrevivência da música celta através do que podemos chamar de « encontros », nas várias associações que a palavra pode acordar. A edição de 1980 do Festival Interceltique é um exemplo : 10.000 pessoas celebram com Stivell e a sua sinfonia céltica, onde ele casou as orquestras clássicas com os instrumentos tradicionais. Ainda neste ano, no *Parque do Moustoir*, pela primeira vez, colocara-se lado a lado uma organização sinfônica, um *bagad* bretão, um *pipeband* escocês, coros galeses e bretões, percussões de *jazz*, guitarras elétricas, e ainda cantores kabyles. Sem contar a harpa mágica de Alan Stivell.

Da Bretanha ao mundo, do mundo à Bretanha e aos outros países célticos... a programação deste ano mostra claramente a nossa vontade de sempre. Ao lado dos grandes nomes da música céltica a presença de artistas confirmados das outras proveniências geográficas formamos uma amostragem do labirinto das culturas que constitui o nosso mundo. O FIL, fiel a ele mesmo, é um laboratório, caixa de ressonância de acordos cruzados a fim de compartilhar uma cultura céltica cosmopolita, nunca contida nela própria. (Dossier de Presse 2008. p. 5)

Estes "encontros" são cada vez mais frequentes e grandiosos. Desde seu surgimento, o Festival Interceltique de Lorient, mesmo intimado por questões práticas (orçamentárias, por exemplo), sempre privou o crescimento, a expansão, a boa estrutura, os melhores músicos, os maiores espetáculos, o maior número de apresentações, etc. Em 1989 era o único festival francês que havia realizado um estudo quantitativo do seu público. Em 2003, foi considerado um dos 5 maiores festivais do mundo, com 600 000 espectadores.

Centrado no aspecto musical, o festival também agrega, além disso, dança, teatro, concursos, exposições, fórum de artes, competições esportivas, diálogos universitários e ensino intensivo da língua, história e música bretã. Entretanto, o que nos chama atenção nesta pesquisa é justamente o conjunto de sons. Através dos processos formativos da música é possível pensar questões sobre a construção e manutenção de identidade de grupo. Assim, é possível pensar na música como veículo de comunicação, levantando as seguintes questões, propostas por Rice (1987): "como as pessoas fazem a música? Ou, de maneira mais elaborada, como as pessoas constroem historicamente, como preservam socialmente e como criam e provam individualmente a música?" (RICE, 1987 p. 473)

As novas construções e a reinterpretação do antigo

Eu sou um bretão. Quando nascemos na Bretanha, automaticamente nos interessamos às nossas raízes (Le BUHE, 2010).

Este novo fluxo de criações musicais, apresentadas em grandes espetáculos e festivais, não diminuiu, entretanto, o interesse dos artistas por manter a base tradicional. Entre os eventos que marcam o maior número de público, está o Festival Intercéltico de Lorient. Sua principal finalidade é trazer para a Bretanha todas as referências célticas dos

outros países que fizeram parte da história dessa província, e mesmo que não diretamente, compartilham do mesmo terreno de tradições.

O principal nome desde projeto ambicioso é o músico Alan Stivel, o mesmo que nos anos 70 levou a imagem da Bretanha a um patamar internacional, além de fazer da música tradicional um instrumento político de protesto. De acordo com o artista, "no que se refere os arranjamentos em si, eu fui invadido por uma infinidade de possibilidades, e o que me parecia importante, era *acrescentar*. Para isso é indispensável ter entendido as sutilezas da música tradicional." (STIVELL, 1984).

Gildas Lebué, músico Bretão contemporâneo, que também investe em novos arranjos, relata que sempre se "impregnou" de música tradicional. Suas tias eram cantoras e toda a família falava e cantava em língua bretã. Trabalhando com essa herança musical, ele percebeu que haviam várias brechas a partir das quais poderia-se fazer relações com outras músicas do mundo e que somente a partir dessa percepção, ele pôde agregar outros estilos e fazer uma relação mais profunda com o espírito bretão-celta-cosmopolita.

Estruturas rítmicas

Eu percebi que as medidas assimétricas das canções bretãs, você as encontra na música romena, na música árabe, no jazz e em várias outras músicas do mundo inteiro (*Le BUHE*, 2010).

Em um ritmo simétrico, fazemos 1-2-3-4, 1-2-3-4, e num ritmo assimétrico 1-2-3-4, 1-2-3-4, 1—2-3-4. Este é o segredo da música Bretã, impossível de ser tocada no piano clássico, pois há notas que estão entre os dois meio-tons do piano. "O acréscimo de ritmos terciários e binários são frequentemente misturados 5/8, ou 7/8, ou 11/8. Esta música faz uma abstração dos tempos fortes regulares que pontuam as medidas simétricas dos manuais de solfejo" (BECKER, GURUM, 1996, p. 17)



As novas interpretações da música tradicional adotam, por vezes, o sistema ocidental temperado, harmonioso. Embora esta gama reduza os intervalos e os micro intervalos que promovem uma sutilidade melódica, a própria busca à noção de solfejo não restringe todas as possibilidades de uma interpretação livre, apenas promove o dialogo da música tradicional, com a música do mundo, que como afirma o músico Gildas Lebué, sem qualquer limite experimental.

Referências Bibliográficas

CROIX, Alain, La Bretagne: Entre histoire et identité, Gallinard, 2008.

BECKER, Roland; GURUN, Laure Le, La musique bretonne, Coop Breizh, 1996, p. 92

PIERRE PICHARD, Jean; GESTIN, François, Le Festival Interceltique de Lorient, Ouest France, 1990.

CABON, Alain, Le Festival Interceltique de Lorient, Ouest France, 2010

LONGCHAMP, Jacques. Festivals, Le Monde, Paris, 13 março 1986

FEZENCZI, Thomas. Culture: une charte pour 1978, Le Monde, 10 fevereiro 1977

LE BUHE, Gildas, Lorient, 05/08/2010. Entrevista concedida à Thaíse Valentim Madeira.

GEERTZ, Clifford, Works and Lives: the anthropologist as author. Stanford, Stanford University Press, In Cadernos de Campo – Revista dos Alunos de Pós- Graduação em Antropologia Social da USP, São Paulo, 1998. Tradução de Fraya Frehse, 1989