

Bárbara Luíza Alves Pereira
Cesar Maia Buscacio
Virgínia Buarque
(Organizadores)

I^a. Jornada Discente de
Pesquisa em Música da UFOP



Ouro Preto - 2018



Copyright © 2018 by DEMUS/UFOP

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

Reitora:

Prof.^a. Dra. Cláudia Aparecida Marlière de Lima

Diretor do Instituto de Filosofia, Arte e Cultura (IFAC):

Prof. Dr. Cesar Maia Buscacio

Chefe de Departamento de Música (DEMUS):

Prof. Dr. Edésio de Lara Melo

Ms. Bárbara Luíza Alves Pereira

Presidente de Colegiado de Música (COMUS):

Profa. Dra. Nair Aparecida Rodrigues Pires

Profa. Dra. Virgínia Buarque

Organizadores da 1.ª Jornada Discente de Pesquisa em Música da UFOP:

Ms. Anderson da Mata Daher

Prof. Dr. Bernardo Vescovi Fabris

Profa. Dra. Virgínia Buarque

Graduando Thatson Isnards Silva

Arte Gráfica:

Bruno Chagas de Oliveira

J82j Jornada Discente de Pesquisa em Música da UFOP (I.: 2018: Ouro Preto, MG).
Anais da 1ª Jornada Discente de Pesquisa em Música da UFOP /
Organizadores Bárbara Luíza Alves Pereira, Cesar Maia Buscacio e Virgínia
Buarque. Ouro Preto: Ufop, 2018.

237p.: il.: color.

ISBN: 978-85-98601-83-0

I. Música. I. Pereira, Bárbara Luíza Alves. II. Buscacio, Cesar
Maia. III. Buarque, Virgínia. IV. Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Música. Colegiado
de Música.

CDU: 78(082)

Catálogo: www.sisbin.ufop.br
Biblioteca Demus/Deart

SUMÁRIO

Apresentação	6
<i>Os organizadores</i>	

Pesquisas docentes

<i>Sonatine Sportive</i> para Saxofone Alto e Piano: o humorismo programático de Alexander Tcherepnin através da análise de materiais composicionais e aspectos interpretativos.....	9
<i>Bernardo Vescovi Fabris e Anderson da Mata Daher</i>	

Fantasia e poética: o processo de composição de duas obras para violão.....	22
<i>Guilherme Paoliello e Victor Samuel Gomes Silva (orientando de TCC)</i>	

Consolidação e características dos conjuntos regionais de choro.....	30
<i>Humberto Junqueira</i>	

Releituras contemporâneas de Maio de 68.....	48
<i>Cesar Maia Buscacio e Virgínia Buarque</i>	

Simpósio Temático “Música e Ensino”

Peças didáticas de Francisco Mignone: técnica pianística e musicalidade.....	66
<i>Danilo Zanetti</i>	

Música e sua relevância no desenvolvimento cognitivo no ciclo básico.....	72
<i>Vanessa Rodrigues de Oliveira</i>	

Musicalização na escola.....	83
<i>Dalila Miriã</i>	

A logomarca da Universidade Federal de Ouro Preto.....	90
<i>Marco Túlio de Paula</i>	

Música e extensão universitária.....99
Felício Godinho Ferreira

Simpósio Temático “Música e Artes”

Assunção de Nossa Senhora/ Anjos músicos.....110
Dieiny Kelly Gonçalves Braz dos Santos

Nu Feminino.....122
Hiago A. R. Fernandes, Luisa D. T. Gomese e Maria Eduarda C. Pereira

Batuque: um poema-escultural.....132
Rita da Conceição Inácio e Rafaela Gomes Ferreira

Tapetes de serragem em Ouro Preto.....139
Bruno Vinícius de Souza

Os Doze Profetas de Aleijadinho: eles identitários entre sociedade e patrimônio.....148
Davi Antônio Lopes, Egidio de Oliveira Neto e Walyson Bonifácio

Arte urbana em Ouro Preto: a relação de um grafite com seu entorno.....160
Felipe Alexandre de Moraes

Da caldeira do encouraçado “São Paulo” ao *campus* da UFOP.....173
Joelma Aparecida Rolim e Victor de Jesus Ferreira

Simpósio Temático “Música e Cultura”

“Duas Canções”: identidades, estéticas e intertextualidades.....187
Matheus Carmo Vieira Maia

As marchas festivas da Sociedade Musical Bom Jesus das Flores.....200
Waldiney Oliveira Dias

A trajetória histórica da música sertaneja.....209
Gabriele Lima Almeida

A afinação de piano no Brasil: uma formação e uma prática invisibilizadas.....221
Thatsom Isnards Silva

APRESENTAÇÃO

Os organizadores

O curso de Licenciatura em Música da UFOP vem se empenhando em articular a formação para docência com a prática de pesquisa e de extensão universitárias. Nesta perspectiva, o Departamento e o Colegiado de Música procederam a uma parceria, iniciando, no primeiro semestre de 2018, o projeto “Jornadas Discentes de Pesquisa em Música”. Seu intuito era aproximar os graduandos, especialmente aqueles que se encontram em fase de elaboração de trabalho de conclusão de curso e envolvidos com pesquisas de iniciação científica, da dinâmica de participação em eventos e de publicação de seus estudos acadêmicos. Foi então constituída uma comissão organizadora com tríplice representação – professores, técnico-administrativos e estudantes – encarregada do planejamento, promoção e avaliação da Iª. Jornada. Em paralelo, pudemos contar com o inestimável apoio do estudante Bruno Chagas de Oliveira, nosso *designer* gráfico da Jornada.

Foi gratificante perceber que os resultados superaram as iniciativas iniciais. O evento, voltado à comunidade estudantil interna da UFOP, particularmente do curso de Música, com duração de um dia, teve 35 alunos inscritos, com 25 trabalhos apresentados em modalidade de comunicação (alguns estudantes procederam à exposição em duplas), no turno da manhã. Tais estudos foram agrupados em três simpósios temáticos (Música e Ensino; Música e Artes; música e Cultura), respectivamente coordenados pelos professores Lucas Pimentel Telles e Cesar Maia Buscacio; Guilherme

Paoliello e Nara Rúbia de Carvalho Cunha; Bernardo Vescovi Fabris e Charles Augusto Braga Leandro. Um registro, porém, se faz indispensável: tais sessões de comunicação contaram com o suporte dos funcionários do Departamento de Música, Bárbara Luíza Alves Pereira, Fábio Luiz Martins da Silva, Maria Bartolomeu Mapa (“Lia”) e Reginaldo Cardoso Alves.

Das comunicações apresentadas, 17 foram acompanhadas por textos, agora publicados nestes *Anais*. A partir daí, a edição dos *Anais* foi assumida por uma segunda comissão organizadora, encarregada da revisão e diagramação dos textos, para sua edição em formato de coletânea. Esta publicação também se viu acrescida por dois textos formulados por docentes do Departamento de Música, procedendo-se assim a um diálogo entre as pesquisas discentes e as reflexões dos professores-pesquisadores.

Agradecemos a todos os estudantes, professores e técnico-administrativos que tanto se dedicaram para que essa Iª Jornada pudesse acontecer. Simultaneamente, deixamos nosso “muito obrigado” à mestre em Música e doutora em História Myrian Ribeiro Aubin, que, em seqüência à programação, no início do turno da tarde, proferiu à palestra “Pesquisa em Música: a música erudita em Belo Horizonte”, com mediação do mestre em Música Anderson da Mata Daher. Nosso evento foi encerrado com apresentações musicais do grupo “Quarteto de Saxofones Ouro Preto” (integrado por Laureanne Gonçalves e Stephane Cristina Barros - saxofones alto; Bernardo Fabris - saxofone tenor; Gustavo Martins - saxofone barítono), que executaram os arranjos *Libertango* (Astor Piazzolla); *Whisper Not* (Benny Golson) e *When The Saints Go Marching In* (Arr: Lennie Niehaus). Em culminância, pudemos assistir o duo de Bernardo Vescovi Fabris com Anderson da Mata Daher, tocando *Sonatine*

Sportive, de Alexander Tcherepnin, em formato de *master class* conduzida por Bernardo Fabris.

Consideramos, assim, que esta Iª. Jornada consistiu em forte indicação de que a promoção periódica desse evento, como proposto pela parceria Departamento/Colegiado de Música, possa vir efetivamente a contribuir para a qualificação da formação da graduação em Música na UFOP. Nos encontramos, portanto, na 2ª. Jornada!

SONATINE SPORTIVE PARA SAXOFONE ALTO E PIANO: O HUMORISMO PROGRAMÁTICO DE ALEXANDER TCHEREPNIN ATRAVÉS DA ANÁLISE DE MATERIAIS COMPOSICIONAIS E ASPECTOS INTERPRETATIVOS.

Bernardo Vescovi Fabris

Anderson Daher*

Resumo: A presente comunicação intenta apresentar aspectos de distinção da composição *Sonatine Sportive* (1939), para saxofone alto e piano, do compositor russo Alexander Tcherepnin (1899-1977) à luz das práticas composicionais e interpretativas, relacionando o uso da chamada *escala Tcherepnin* – descrita assim pelo próprio compositor – e relacionada às permutações da escala de tons inteiros e da inserção desta em um ambiente estético musical europeu - e mais propriamente francês - corrente durante a primeira metade do século XX, fundamentado na mediação entre as vanguardas musicais e o legado do romantismo novecentista flagrante nesta obra pelo seu caráter de *música programática*. O referido termo, creditado ao pianista e compositor Franz Liszt (1811-1886), é alusivo aos usos imagéticos e descritivos aplicados a eventos da música instrumental, e que, neste caso, dialogam com o humor e a irreverência ao descreverem jogos esportivos encenados pelos instrumentos anteriormente mencionados numa indicação de escrita prescritiva com vistas a uma experiência de performance descritiva entre a *escrita* e a *construção idiomática* (Saboia, 2006; Fabris, 2010).

Palavras-chave: Sonatine Sportive; escala Tcherepnin; música programática; escrita e construção idiomática

* O primeiro autor é pós-doutor em Música (UFMG) e doutor em Música pela UNI-RIO; o segundo autor é Mestre em Música (Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, Braga, Portugal). Ambos integram o Departamento de Música da UFOP.

Introdução

Desde o fim da primeira guerra mundial, em 1918, Paris viveu um momento especial enquanto polo intelectual e artístico do mundo ocidental. Em especial, as décadas de vinte e trinta foram relativamente estáveis para a França do ponto de vista econômico e efervescente culturalmente, com uma grande circulação de pessoa, de novidades tecnológicas e de exotismo¹.

É esta Paris receptiva a novidades que recebe o jovem Alexander Tcherepnin, russo de São Petersburgo e filho do compositor Nikolai Tcherepnin, que havia sido, anos antes, regente do afamado Balé Russo de Serge Diaghilev. Alexander chega à cidade em 1921, então com vinte e dois anos, vindo com sua família da Geórgia, após o cerco soviético se voltar contra famílias judaicas de origem burguesa.

Tcherepnin chega à capital francesa já tendo estudado piano no Conservatório de São Petersburgo e crescido em uma família influente onde o círculo de vínculos do pai o fez travar contato pessoal com músicos como Rimsky-Korsakov, Liadov, Glazunov, Stravinsky, Diaghilev, Pavlova e Sergei Prokofiev².

Os estudos em música de Alexander Tcherepnin continuaram no *Conservatoire de Paris* sob supervisão do compositor Paul Vidal (1863-1931) e do pianista Isidore Philipp (1863-1958), tendo sido ambos seus professores. Deste período parisiense, Tcherepnin se relaciona com um grupo de jovens compositores conhecidos como da *École de Paris*, grupo que se relacionava com a estética da vanguarda

¹ Para mais informações sobre o exotismo musical na Paris do entreguerras e, em especial, das relações de circulação cultural através da música e do saxofone como epicentro dessas relações, veja: FABRIS, Bernardo Vescovi. *Ratinho, Wiedoeft e Pixinguinha: Paralelos e cruzamentos musicais de três personagens do saxofone pan-americano durante os années folles* in Anais do Congresso Nas Nuvens, 2016.

² Informações extraídas do verbete sobre o autor presente no dicionário *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

artística tendo ramificações tanto na música quanto nas artes visuais. De seus membros, o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cita nomes como os de Arthur Honegger³ (1892 – 1955), Bohuslav Martinu (1890-1959), Marcel Mihalovici (1898-1985), Tibor Harsányi (1898-1954) e Conrad Beck (1901-1989), todos eles músicos migrantes vindos de países europeus, principalmente, do leste do continente, como afirma (KORABEL'NIKOVA, p. 67):

O nome “École de Paris” surgiu diretamente disso, inventada mais uma vez por uma revista. Seus nomes apareceram em dicionários e enciclopédias sob esta designação. Em referência a Pol Alexander Tansman, o grupo incluía o russo Alexander Tcherepnin, o tcheco Bohuslav Martinu, o romeno Marcel Mihalovici e também o húngaro Tibor Harsányi.⁴

É a partir do ambiente parisiense que Tcherepnin desenvolve importantes composições tanto sinfônicas quanto camerísticas, como a *Primeira Sinfonia*, onde, de maneira até então inédita, um compositor dedica um movimento inteiro de uma obra sinfônica para *naipe* de percussão sem altura definida, como comentou Nicolas Slonimsky: “o exemplo mais recente de um movimento integralmente percussivo em

³ A informação de que Honegger fazia parte do grupo *École de Paris* é referendada no verbete sobre Tcherepnin incluído do *The New Grove Dictionary of Music*, entretanto, Honegger, reconhecidamente um membro do chamado Grupo dos Seis (*Les Six*), não é incluído como membro da *École de Paris* por outros autores, como no livro *Alexander Tcherepnin: The Saga of a Russian Emigré Composer* de Liūdmiła Zinov'evna Korabel'nikova.

⁴ “The name “École de Paris” arose directly from this, invented once again by a magazine. Their names appear in dictionaries and encyclopedias under this designation. In addition to Pole Alexander Tansman, it included the Russian Alexander Tcherepnin, the Czech Bohuslav Martinu, the Romanian Marcel Mihalovici, and also the Hungarian Tibor Harsányi.”

uma sinfonia”⁵, e é justamente após escrever um tratado sobre a música georgiana que o autor se dedica a escrever peças para instrumento pouco recorrentes no meio do concerto, dentre eles, o saxofone.

I. Sonatine Sportive

Composta em 1939, um ano antes da invasão alemã à Paris, a peça é dividida em três movimentos escritos para dois solistas: saxofone alto e piano. Além do sugestivo título da obra, a edição francesa da *Alphonse Leduc* traz indicações descritivas dos eventos relacionados à peça, se referindo a uma luta de boxe no primeiro movimento, intitulado *Lutte*, um movimento intermediário representando o descanso entre os opositores, *Mi Temps* e, por fim, uma corrida caricata escrita em forma de cânone: *Course*.

As características descritivas contidas na *Sonatine* indicam aspectos da música programática, ou seja, uma forma de música que “procura expressar ou descrever uma ou mais ideias não musicais, imagens, ou eventos” (Harvard Dictionary of Music). A respeito deste termo, Roger Scruton, em seu verbete sobre o termo, o define da seguinte maneira no Grove Dictionary of Music and Musicians:

[...] foi introduzido por Liszt, que também inventou a expressão Poema Sinfônico para descrever o que provavelmente seja sua instância mais característica. Ele definia um programa como um “prefácio adicionado a uma peça instrumental, por meio do qual o compositor intenta resguardar o ouvinte de uma interpretação poética equivocada, e para

⁵ Informação extraída da biografia do autor disponível pelo endereço eletrônico: http://www.tcherepnin.com/alex/bio_alex.htm. *Nicolas Slonimsky cited this as "the earliest known example of an integral percussive movement in a symphony,"*

direcionar sua atenção para a ideia poética de todo ou de uma ideia particular dela”.

No caso, o direcionamento para a ideia poética transcende a instância do ouvinte, do receptor e se desloca para o nível dos intérpretes, do fazer musical, que constroem diálogos musicais a partir de indicações dadas pelo compositor tanto textualmente quanto através de projeções do ponto de vista dos materiais estritamente musicais,

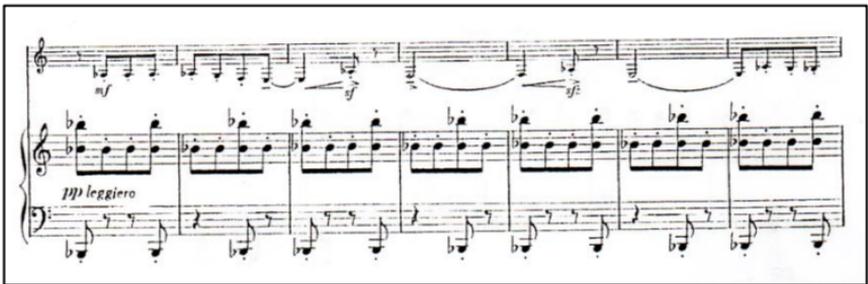


Fig. 1 – Ritmos constante na parte do piano em ciclos de 3+3+2 e Sforzattos em região grave do saxofone.

Veja-se, como exemplo, a *figura 1*, onde as figuras de “colcheias pulsantes”, como descrito na edição mencionada, são realizadas tanto pelo piano quanto pelo saxofone, onde, entre estas, são acentuadas, por parte do piano, notas em ciclos de 3 + 3 +2 colcheias (talvez numa alusão ao tresillo⁶) e o saxofone também toca notas em

⁶ *Tresillo* é um termo descrito por Carlos Sandroni em seu livro *Feitiço Decente* (2001, p. 28): “Trata-se do (ritmo) que se constrói sobre um ciclo de oito pulsações, ou 3+3+2” e que se refere a um ostinato rítmico arquetípico e que pode ser entendido como um universal da música afro-pan-americana, presente na habanera cubana, no ragtime estadunidense, no calipso trinitário, no maxixe brasileiro ou na milonga uruguaia. Fato é que se espalhou como coqueluche nos cafés parisienses desde a Belle Époque aos Annés Folles, sendo referência, muitas vezes, para música de entretenimento como a do Vaudeville. Darius Milhaud (1872-1974), compositor francês contemporâneo de Tcherepnin, faz uso desse

staccato, entretanto, realizando na última nota do grupo, um *sforzatto*, como se prenunciando um golpe contra o adversário.

Na *Sonatine*, além dos títulos, as ideias sugestivas da música programática aparecem em todo o desdobramento da obra. Já no compasso inicial do primeiro movimento, por exemplo, um *Sforzatto na nota ré* em uníssono atacado pelo piano pode sugerir um golpe contra o adversário, no caso, o saxofone, mas um olhar um pouco mais abrangente revela que este ré em uníssono também pode evocar a tradicional campainha que dá início às lutas de boxe. Ao desenrolar deste movimento, a parte do piano está basicamente composta de colcheias pulsantes em uníssono, onde as mudanças harmônicas são evidenciadas por *Sforzattos* lembrando trocas de golpes entre os adversários.

Ainda sobre o exemplo da *figura I*, no compasso 80, as colcheias pulsantes da parte do piano são divididas em ciclos de 3+3+2, gerando um padrão rítmico quase *Stravinskyano*⁷ entre o saxofone e o piano, transmitindo aos intérpretes uma ideia de ataque nas primeiras notas dos ciclos e defesa nas demais notas. A parte do saxofone, que também está em colcheias em *staccatos*, apesar de mais melódica, contém *sforzattos* nos finais de frases em uma região grave do instrumento. Este efeito pouco usual acaba por indicar um aspecto grotesco, caricato para a peça, denotando, reforçado pela temática, um lado humorístico como proposta interpretativa.

ostinato de maneira flagrante no terceiro movimento da peça *Scaramouche*, também para saxofone alto e piano, de 1936.

⁷ É dado aqui o estilo de Igor Stravinsky (1882 – 1971) com referência a suas obras mais conhecidas, a saber: *O Pássaro de Fogo* (1910); *Petruchka* (1911) e *A Sagração da Primavera* (1913) por seu caráter original do tratamento do ritmo (SADIE, p. 911): “A energia unificadora é antes rítmica que harmônica e as pulsações propulsoras da Sagração marcaram uma mudança crucial na natureza da música ocidental”.

Torna-se interessante também ressaltar que no contexto de uma composição cujo título é “*Sonatine Sportive*” o compositor destaca a importância do descanso, tanto no aspecto esportivo, quanto no musical. Assim, no segundo movimento da obra, com o título de *Mi Temps* (*meio tempo*), o compositor explora uma atmosfera completamente oposta à dos movimentos extremos, com melodias bastante livres e expressivas além de cadências na parte do saxofone. A parte do piano apenas enriquece as melodias do sax com um colorido harmônico flutuante.

As mudanças de fórmula de compasso neste segundo movimento são muito frequentes, mas não são evidenciadas com apoios nos tempos fortes de cada compasso. Isso pode indicar mais uma característica de liberdade evidenciada pelo compositor, fazendo com que a fluidez da melodia do sax não seja “interrompida” pela tradicional rigidez dos tempos fortes no início dos compassos. (figura 2)



Fig. 2 – Fluidez e liberdade representados pelas mudanças de fórmula de compasso e cadência no II movimento.

Após a fase de descanso dos opositores, o terceiro movimento (*Course*) surge quase como uma atitude desesperada do saxofonista em vencer a competição, iniciando a “corrida” com uma melodia frenética e ritmada sem o acompanhamento do piano. Esta mesma melodia só é iniciada pelo pianista com dois compassos de atraso, caracterizando, do

ponto de vista composicional, um cânone bastante caricato, ao mesmo tempo em que provoca nos intérpretes uma falsa falta de sincronia entre ambos. Esta característica se desenvolve por todo o movimento e o resultado sonoro final demonstra constantemente um instrumentista à frente do outro. (figura 3)

A 1. 20.090

Fig. 3 – Cânone iniciado pelo saxofone e repetido pelo piano durante terceiro movimento da *Sonatine Sportive*, c: 36-48.

2. Elementos composicionais

Outro dado relevante na dada composição de Tcherepnin diz respeito aos elementos composicionais manipulados pelo compositor. Como estruturação fundamental de sua obra, o autor russo utiliza uma organização escalar de nove alturas baseada em três tetracordes⁸

⁸ Segundo Tcherepnin em seu texto *Basic structures of my musical language*, o termo *tetracorde* quand escrito junto, se refere a um grupo de quatro notas em seqüência, já *tetra-corde*, se refere a quatro alturas dispostas em intervalos de traças e quartas, tal qual em um acorde.

binomiais, maiores e menores. Essa organização gera uma escala de transposição limitada, tal como demonstra o próprio autor no texto *Basic Musical Elements of my Musical Language*⁹:

I. Nine-step scale

Major-minor tetrachords are constructed within the interval of a major third using two half-steps and one whole-step:

$\frac{1}{2}$	1	$\frac{1}{2}$
1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$
$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	1
I	II	III

Major-minor hexachords are constructed within the interval of a major seventh using alternations of half-step and one-and-a-half-step intervals:

Fig. 4: Esquema de tetracordes utilizados por Tcherepnin

A interposição entre tetracordes maiores-menores gera a escala de nove alturas, que apresenta como distribuição fundamental de tons e semitons a seguinte sequência (meio, inteiro, meio, meio, inteiro, meio, meio, inteiro, meio), sendo possíveis três inversões (pontos de partida) para cada transposição da mesma escala, o que a caracteriza como uma escala de transposição limitada¹⁰. Nesse sentido, são possíveis apenas

⁹ O referido texto está disponível online pelo endereço eletrônico: http://www.tcherepnin.com/alex/basic_elemI.htm

¹⁰ Segundo Oliver Messiaen (1944, p. 56): “Baseado no nosso Sistema Cromático atual, um sistema temperado de doze alturas, estes modos são formados por vários grupos simétricos, a última nota de todo grupo sempre começa com a primeira do grupo seguinte. Ao final de um certo número de de trasposições cromáticas, que

quatro distintas transposições da mencionada escala para se chegar às doze alturas do sistema temperado:

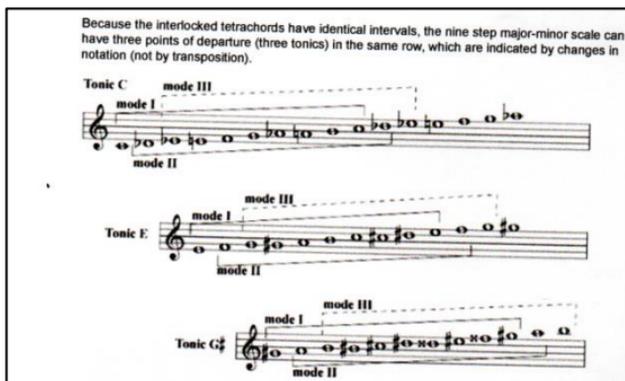


Fig. 5 – A “escala Tcherepnin” demonstrada a partir de cada um de seus pontos de inversão indicando os três diferentes modos de cada formante.

Do ponto de vista composicional, este tipo de organização é utilizado de várias maneiras pelo compositor, como através de fragmentos escalares, de harmonizações utilizando blocos de acordes baseados nos modos mencionados e de seu campo harmônico, do contraponto, dentre outros procedimentos. O que notadamente o autor intenta é expandir o campo da tonalidade utilizando “coloridos” distintos, seja lançando mão deste tipo de agrupamento, ou de eventos

variam conforme cada modo, estes não são mais passíveis de transposições, gerando exatamente as mesmas notas da primeira”. Based on our present chromatic system, a tempered system of 12 sounds, these modes are formed of several symmetrical groups, the last note of each group always being common with the first of the following group. At the end of a certain number of chromatic transpositions which varies with each mode, they are no longer transposable, giving exactly the same notes as the first.

tonais e do pentatonismo¹¹. Esta abordagem expandida na estruturação da peça interfere diretamente na prática instrumental dos músicos, isto porque, ao se deparar, por exemplo, com a *Escala Tcherepnin*, o músico pouco familiarizado com esta organização escalar encontra dificuldades para encontrar caminhos para digitações auxiliares. Esta dificuldade inicial recai sobre o tipo de preparação que exercícios de padrões escalares previstos em métodos tradicionais normalmente denotam, ficando, muitas vezes, uma lacuna para exercícios que preparem o intérprete para um repertório que inclua este tipo de organização de alturas, servindo muitas vezes, as próprias obras, como referências para estudos de expansão técnica. Esse desajuste pode ser percebido, por exemplo, em trecho do primeiro movimento da peça na parte para a linha de saxofone (figura 6):



Fig. 6 – Trecho da parte de saxofone alto do primeiro movimento da *Sonatine Sportive*. Note-se a indicação de digitações alternativas para o saxofone grifadas como *ta* (para *lá* suspenido), *tf* (para *fá* suspenido) e *p* (para *lá* suspenido frontal).

¹¹ A música moderna, notadamente a partir de Claude Debussy (1862-1918), usou fortemente do recurso de escalas pentatônicas como estratégia para expansão da tonalidade ao inserir novas texturas e o caráter “exótico” que sua formação escalar e inversões harmônicas incitam. Segundo Brindle (1986, pp. 89-90): “a partir de um ponto de vista harmônico, sendo impossível formar acordes como os de dominante a partir de escalas pentatônicas, a harmonia se torna sensivelmente estática, não havendo resoluções decisivas ou cadências fortes.

O que em um primeiro momento pode se caracterizar como um entrave para uma leitura fluente e previsível a primeira vista, transforma-se em uma possibilidade de expansão idiomática no instrumento, ou seja, desses rearranjos de alturas são criadas novas oportunidades para que o instrumentista introjete em seu vocabulário novos padrões mecânico-melódicos.

Este processo pode ser entendido como uma instância entre a *escrita idiomática* e a *construção idiomática*¹², ou seja, ao mesmo tempo em que há uma escrita prévia do autor levando em consideração características organológicas dos instrumentos pretendidos na obra, por outro lado, há um caráter de descoberta e de espraçamento dos limites técnico-musicais previstos para a *performance* de dado instrumento, caminhando para uma nova construção desse idiomatismo. Vê-se aí o caráter de mutualismo¹³ na relação entre autor e *performer*.

Considerações finais

Dentre os aspectos ressaltados nesta comunicação, destacam-se elementos estilísticos distintivos em torno da peça assinalada onde o autor trafega entre a prerrogativa do romantismo novecentista, como a adotar procedimentos da música programática, e das vanguardas musicais, no caso, através da adoção de procedimentos composicionais relacionados à manipulação da escala de nove alturas – de transposição

¹² Para esclarecimentos sobre *escrita idiomática* e *construção idiomática* veja: FABRIS, Bernardo Vescovi. O SAXOFONE DE NIVALDO ORNELAS E SEUS ARREDORES: *investigação e análise de características musicais híbridas em sua obra e interpretação*. Tese de Doutorado em Música, CHLA, UNIRIO, 2010.

¹³ O termo *mutualismo* é aqui tomado de empréstimo da ecologia, onde segundo o Dicionário Novo Aurélio, p.1385, este se dá com um: “*Tipo de associação entre organismos de espécies diferentes e no qual há benefícios para uns e outros*”.

limitada – na ruptura da expectativa da escuta tonal e do pronunciado caráter irreverente e cômico de sua proposta.

A obra denota transições de um mundo em ebulição, contrastando a euforia do fim do período entreguerras, em uma postura alienada diante das profundas transformações que se apresentavam e que se aprofundariam com o adensamento da segunda guerra mundial.

Referências:

BRINDLE, Reginald Smith. *Musical Composition*. Oxford University Press. 2002.

MESSIAEN, Olivier. *The technique of my musical language*. Alphonse Leduc, Paris, 1944.

KORABEL'NIKOVA, Liudmila Zinov'evna. Alexander Tcherepnin: The Saga of a Russian Emigré Composer. Indiana University Press. 2007.

SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de Música*: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1994.

SCRUTON, Roger. *Programme Music in The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, 2008.

TCHEREPNINE, Alexandre. *Sonatine Sportive*. Alphonse Leduc, Paris, 1943.

Endereços eletrônicos:

<http://www.tcherepnin.com/alex/bio_alex.htm>. Acesso em 13 ago. 2018.

<http://www.tcherepnin.com/alex/basic_elemI.htm>. Acesso em 13 ago. 2018.

FANTASIA E POÉTICA: O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DE DUAS OBRAS PARA VIOLÃO

*Victor Samuel Gomes**
*Guilherme Paoliello***

Resumo: Esta pesquisa pretende discutir o processo de criação de duas composições de minha autoria. Tal processo se desdobra a partir de duas vertentes: a fantasia - que diz respeito à imaginação, à inspiração - e à poética, que diz respeito ao ato de fazer e também de projetar e a escolher os materiais a serem utilizados na obra. Tais composições terão como meio de elaboração o violão.

Palavras-chave: violão; composição; processo; criação.

A presente pesquisa pretende discutir o processo de criação de duas composições de minha autoria. Tal processo se desdobra a partir de duas vertentes: a fantasia - que diz respeito à imaginação, à inspiração - e à poética, que tem o caráter programático e operativo, diz respeito ao ato de fazer, de projetar e de escolher os materiais a serem utilizados na obra.

Desta forma, pode-se dizer que a fantasia não é uma causa, mas o efeito. Ela marca o final de uma elaboração inconsciente. Esta elaboração repousa sobretudo e especialmente nas forças de tensão, às quais podem assimilar as imagens capazes de mobilizar as associações das ideias, que por meio do instrumento violão venho elucidá-las.

A vista disso, no livro “*Os problemas da estética*” de Luigi Pareyson, que diz respeito a poética, fala que “Uma poética é um

* Graduando do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto.

** Professor adjunto do curso de música do Instituto de Filosofia, Arte e Cultura da UFOP.

determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte. ” (PAREYSON, 2001, p.17). Desta forma esclarecer a minha poética significa concretiza-la nas obras a serem compostas.

As duas composições terão como meio de elaboração o violão, instrumento que estudo em minha graduação em licenciatura em música. Sendo um instrumento autossuficiente, o violão me dá recursos harmônicos e polifônicos necessários para a concretização do presente trabalho, evitando depender da formação de um conjunto instrumental com outros integrantes.

Tais composições serão baseadas na música instrumental para violão solo. Nesse sentido, algumas referências foram notáveis em meu processo de formação, tais como os “*Estudios Sencillos*”, de Leo Brouwer, e outros compositores para violão, tais como J. S. Bach, Mauro Giuliani, Heitor Villa-Lobos, Garoto e compositores mais recentes, como Guinga. A vivência de algumas obras destes compositores, associada às teorias que aprendi em arranjo, harmonia, contraponto e análise musical ao longo do curso, servirão de base para o presente trabalho.

É possível constatar que o processo de composição tem suas etapas. H. J. Koellreutter, no livro “*Introdução à estética e à composição musical contemporânea*”, afirma que “o processo de composição acontece em quatro estágios evolutivos diferentes: a conscientização da ideia, a concepção formal, a escolha do repertório dos signos musicais e a sua estruturação (pré-composição)” (KOELLREUTTER, 1984, p. 25)

Tais “estágios evolutivos” servirão de categorias de análise para identificar etapas em meu próprio processo. Como nenhum processo criativo é linear, sua descrição também não obedecerá a uma ordem linear.

Para começar, tive a ideia de compor a música que apresentará uma atmosfera mais obscura e dramática. Por conseguinte, a busca de um efeito sonoro mais forte, sons graves e intervalos dissonantes, notas

Depois haverão algumas variações e convenções que apresentarão uma ideia contrastante, para que assim a música module para outro tom, seguindo o mesmo padrão temático.



Essa talvez seja a segunda etapa mencionada por Koellreutter, a “conscientização formal”, ainda que num estágio embrionário, a concepção sendo a maneira de formular a ideia geral.

O momento em que fui transcrever o tema da música, no programa Sibulius, tentei seguir fielmente o que havia sido imaginado e tocado, para que assim a música possa ser tocada como realmente é. Porém, no momento em que estava na plataforma digital do programa, criei elementos que não haviam sido tocados no violão, já que o programa me proporciona vários recursos. Como elementos rítmicos e melódicos, que possibilitam a criação enquanto escrevo.

A segunda música veio à tona com a ideia de ser um prelúdio que antecede a peça principal.

Prelúdio em Ré menor

Victor Samuel

13 Dm9

15 C#°

16 Bb°

19 A7

22 F°

22 B°

22 E7(13-)

25 Am

25 Dm9

25 Am

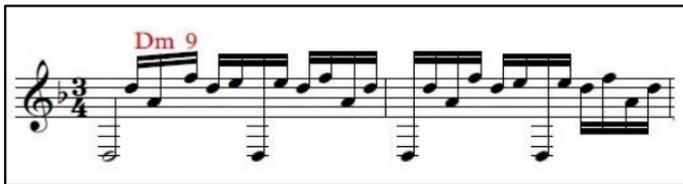
28 Dm9

rall. accel.

Prelúdios, são formas mais abertas que podem ter o andamento livre, com o caráter de uma livre improvisação, serem construídos a partir de um motivo melódico predominante ou ainda a partir de um padrão mais ou menos fixo de arpejo, sobre o qual a harmonia se desloca. Nesse último caso o discurso harmônico é que determina o sentido da forma, uma vez que seria impossível falar em tema.” (PAOLIELLO, 2014, p. 47).

Esse preludio se desenvolve na tonalidade de D menor, seguindo um padrão de arpejos de mão direita. O arpejo utilizado está como padrão de estudo para mão direita nos 120 arpejos de Mauro Giulianie. Prosegue com uma sucessão harmônica, e algumas confluências melódicas desenvolvidas pelo descolamento dos acordes e o arpejo tocado.

Outro recurso composicional, que pode ser percebido no preludio, é a hemiola, que é o padrão rítmico onde dois compassos ternários são articulados como se houvesse três compassos binários. Isso ocorre por causa do baixo, que ataca primeiramente no tempo forte do compasso, depois deslocando, batendo na terceira semicocheia no tempo forte do segundo tempo.



A harmonia foi pensada para seguir em torno da tonalidade Ré menor, visto que o pré-lúdio antecede a música. Contém o elemento da sexta corda do violão, alterada para a nota Ré.

O primeiro acorde afirma a tonalidade em Ré menor e o segundo é um acorde subdominate de empréstimo modal do modo Jônio

I II (AEM)

T SubD

Dm9 | Em9/B |

Este acorde de empréstimo modal tem um aspecto sonoro que atende as expectativas de uma busca por um sentimento de desconforto, onde acontece um intervalo de segunda menor, contendo as notas Fá sustenido (F#) e Sol (G) em uma região grave do instrumento.



A seqüência do arpejo dura sempre dois compassos até a mudança do acorde. Segue para um acorde de Bb9(11) fazendo um movimento descendente cromático:

Em9/B | Bb9(11)

A partir do compasso 7 ao I3 advem um movimento de dominante da dominante para voltar ao acorde inicial:

V V/V V I

D D D T

Bm7(b5) | E7(-9) | A7(#5) | Dm9

Após esta cadência harmônica, realiza-se uma sequência de dominantes diminutas (do compasso 15 ao 21):

V I
Dd Dd D T
C#° | Bb° | A7 | Dm

O movimento da harmonia percorre por um caminho semelhante de dominantes diminutas (compasso 22 e 23) alterando a lógica de dois compassos por acorde, por ser uma sequência de passagem:

III IV V/V V I



Dd Dd D D T
F° | B° | E7(13) | Am | Dm9

Tendo por fim uma ideia de dominante tônica, caindo em uma sequência melódica que termina na nota sensível do tom, para que, assim, comece a música que está em processo de composição.

O desenvolvimento do presente estudo possibilitou uma análise de como se dá o processo de composição para violão e suas etapas.

Referências:

KOELLREUTTER, H.J. *Introdução a estética e a composição musical contemporânea*. Curitiba: Movimento, 1984.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAOLIELLO, G. Bach e o esquecimento: análise do prelúdio BWV 999 em dó menor, de J. S. Bach. *Artefilosofia*, v. 16, p. 46-53, 2014. Disponível

em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_16/%2846-

56%29Bach%20e%20o%20esquecimento.pdf>. Acesso em: 19 junho. 2018.

POE, Edgar Allan. Poemas e Ensaios. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista

CONSOLIDAÇÃO E CARACTERÍSTICAS DOS CONJUNTOS REGIONAIS DE CHORO

Humberto Junqueira¹⁴

Resumo: Os conjuntos denominados *regionais* constituíram, durante décadas, grande parte da programação das emissoras de rádio no Brasil com um repertório musical variado. Esses agrupamentos além de acompanhar cantores de sucesso, também se dedicavam ao cultivo do choro, tipo de música brasileira urbana de síntese instrumental. Neste texto busco discutir a formação e a consolidação dos grupos regionais no contexto cultural brasileiro das primeiras décadas do século XX, além de revelar alguns dos principais grupos e agentes responsáveis pelo desenvolvimento do choro através das décadas.

Palavras-chave: regional; choro; rádio; cultura

Introdução

O surgimento do termo *regional* como designação para agrupamentos que executam o choro tem origem nos primeiros conjuntos que se dedicaram à execução de músicas populares no início do século XX no Rio de Janeiro. Esses grupos buscavam reproduzir em seus repertórios, performances e figurinos, aspectos que denotassem certo “exotismo” em relação ao contexto urbano que se instaurava no Rio de Janeiro naquela fase. Referências e temas ligados ao nordeste do país – como o cangaço, a guerra de Canudos, a figura de Lampião e seu

¹⁴ Doutorando pela Universidade Federal de Minas Gerais e pela École des Hautes Études en Sciences Sociales e professor substituto do Departamento de Música da Universidade Federal de Ouro Preto.

bando – estavam em voga no Rio de Janeiro da chamada *Belle Époque* carioca.

Nas primeiras décadas do século XX, movidos pela exacerbação do “que é nosso”, os choros se apresentavam com programa de variedades e temática regional. Nesta linha de atuação, alcançou destaque o *Grupo do Caxangá*, conjunto de inspiração nordestina, - tanto no repertório, na indumentária, e até mesmo no nome dos integrantes que adotaram para si codinome sertanejo. Em 1916, João Pernambuco organizou a “Trupe Sertaneja”, que realizou apresentações em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. O Grupo do Caxangá continuou atuando com grande brilho especialmente nos carnavais dos anos de 1917, 1918 e 1919. (TABORDA, 2004, p. 99-100).

Além disso, havia, de fato, uma realidade sertaneja presente na capital do país nessa época. O êxodo que resultou na chegada de muitos nordestinos ao Rio de Janeiro, se refletiu também na música. Músicos, como João Pernambuco, Luperce Miranda, José Calazans (Jararaca), Severino Rangel (Ratinho), entre outros, representavam bem esse contexto. Alguns regionais – como os Turunas Pernambucanos, os Turunas da Mauricéia e o Voz do Sertão – eram integrados em sua totalidade por componentes nordestinos. (BITTAR, 2011).

Esse aspecto é importante, pois, revela que a busca por autenticidade ou legitimação da identidade nacional não se deu apenas na direção do “não exótico” para o “exótico” (ou, se preferirmos, do urbano para o sertanejo), mas também através de uma *identidade contrastiva*, que implica numa afirmação de uma pessoa ou de um grupo por meio de diferenciação. É uma identidade que surge por oposição. (OLIVEIRA, 2003). A ênfase conferida aos elementos

diacríticos¹⁵ que caracterizam o sertão, o nordeste e a vida das pessoas que lá vivem, ocorre também como uma forma de positivação de uma identidade até então marginal.



Fig. 1 – Imagem do *Grupo de Caxangá*.

Segundo Bittar (2011), chama atenção a utilização do adjetivo “regional” para designar os conjuntos que incluíam em seu repertório emboladas, choros, valsas, *fox-trots*, *ragtimes* e *charlestons*. Isso denotaria, segundo o autor, uma preocupação em enfatizar a “brasilidade” através do termo “regional”, como “sertanejo” ou “autêntico”. Qualificação que poderia ser interpretada como ideológica e comercial; ideológica porque soa como ressonância do discurso moderno-nacionalista dos folcloristas que marcou o início do século

¹⁵ Elementos ou sinais diacríticos são traços distintivos reafirmados por um grupo que dependem dos traços e sinais dos outros grupos. Algo que se afirma na oposição. Importante ressaltar que havendo alterações no contexto, esses sinais também podem mudar. (CARNEIRO DA CUNHA, 2017).

XX no Brasil, associando o retrato da nacionalidade a uma imagem exótica do cenário rural do país (principalmente ligado ao Norte e Nordeste). Comercial porque “a utilização destes adjetivos associados aos produtos artísticos que estavam sendo divulgados ou vendidos os valorizava.” (BITTAR, 2011, p. 25 e 26).

Os regionais eram compostos inicialmente por violões, cavaquinhos e instrumento solista. Na década de 1930 o pandeiro se une aos instrumentos de base harmônica e consolida a instrumentação que é utilizada até hoje por esses conjuntos. Dessa forma, o termo *regional* se cristaliza no ambiente do choro¹⁶, se estabelecendo definitivamente como designação do agrupamento instrumental que executa um tipo de repertório mais ou menos delineado, com uma instrumentação relativamente definida. Ou seja, curiosamente, a intenção inicial em salientar o “exótico”, o “nacional”, o “sertanejo”, o “autêntico”, cede espaço, com o passar do tempo, à designação objetiva do conjunto que executa o choro (uma música essencialmente urbana).

I. Os regionais na era do rádio

A consolidação dos regionais (estilo, repertório, instrumentação, caráter), coincidiu historicamente com as novas formas de produção, difusão e comunicação radiofônicas. As técnicas de transmissão, gravação e reprodução sonoras surgidas no início do século XX, possibilitaram a abertura de um espaço, de um mercado,

¹⁶ O choro é um gênero de música instrumental popular urbana brasileiro. Não é o propósito deste texto explorar os diversos significados que esse termo vem assumindo desde sua criação. Em todo caso, é preciso salientar que existem diferenças significativas relacionadas a esse termo, podendo ele significar uma obra musical, um conjunto musical, ou mesmo um gênero, como mencionado inicialmente. Aqui, utilizarei o termo *choro* principalmente para me referir ao gênero e, eventualmente, à obra musical. Os conjuntos serão sempre referidos como regionais.

que se traduziu em trabalho para músicos populares. Esses artistas (dentre eles, os músicos dos conjuntos regionais), se depararam com um imenso campo de trabalho que oferecia infraestrutura técnica e profissional para a realização de seu ofício.

Segundo Braga (2002) esse contexto próspero culmina na “invenção” da tradição da música popular brasileira a partir da década de 1930, possibilitada através da “criação de um espaço de fala potencial vislumbrado nas possibilidades desafiadoras oferecidas pela técnica”. (BRAGA, 2002, p. 65). Embora seja evidente o impacto do rádio a partir dessa fase para os agrupamentos musicais populares, especialmente para os conjuntos regionais, é preciso cuidado ao lidar com as noções de “invenção”, “tradição” e “música popular brasileira”, especialmente quando todas essas categorias estão misturadas em uma mesma frase.

Sandroni (2004) revela que “expressões como ‘música popular’ ou ‘música folclórica’ não designam realidades naturais e imutáveis, mas, como dizem os antropólogos, ‘categorias nativas’”. (SANDRONI, 2004, p. 2). Expressam interpretações particulares daqueles que as empregam a respeito do mundo da música. Um exemplo disso é a clara distinção feita por Mário da Andrade entre o “popular” predominantemente rural (que conservaria a “essência mais pura” de um povo) e o que ele chamou de “popularesco”, como designação da música urbana, com apelo mercadológico. Nota-se a carga pejorativa desta última denominação.

A partir dos anos 1930, no entanto, as músicas urbanas veiculadas através do rádio e do disco vão se tornar um fato social cada vez mais relevante. Um dos aspectos mais interessantes e menos estudados dessa nova realidade é o surgimento de um novo tipo de produção intelectual sobre música, feita por gente como Alexandre Gonçalves Pinto e Francisco Guimarães (o Vagalume) – autores dos primeiros

livros dedicados ao choro e ao samba –, como Almirante (cantor, compositor, radialista, pesquisador e escritor) e Ari Barroso (pianista, compositor, radialista e vereador). Eles são, por assim dizer, os primeiros intelectuais orgânicos da música popular urbana no Brasil. Essas pessoas não chamariam o mundo social com o qual estavam envolvidas de “popularesco”: elas iriam, ao contrário, tomar para seu próprio uso o qualificativo “popular”. Assim, elas passariam a encarnar, no plano musical, uma outra concepção do “popular”, do que seria “povo brasileiro”. (SANDRONI, 2004, p. 3).

Embora esses autores – e mais especificamente, no caso do choro, Alexandre Gonçalves Pinto – não tratem dos conjuntos regionais em suas produções sobre a música urbana, é interessante refletir como esses grupos estiveram (e ainda permanecem) relacionados intimamente à cultura brasileira. Tanto a origem desses agrupamentos, como as variações de instrumentação e repertório pelas quais passou historicamente, nos fornecem dados valiosos acerca do contexto cultural ao qual estiveram ou estão ligados. Passo a descrever então as características de alguns desses conjuntos que, em minha opinião, sintetizam bem as noções que busquei demonstrar até aqui.

I.I. O Grupo de Caxangá

Ao que tudo indica se trata de um grupo amador, essencialmente carnavalesco, fundado em 1914 para as festividades daquele ano. Como mencionado anteriormente, o grupo atuou também nos carnavais de 1917, 1918 e 1919. Em 1914, o conjunto era composto por: João Pernambuco (Guajurema) – principal organizador do grupo –, Pixinguinha (Chico Dunga), Donga (Zé Vicente), Henrique Manuel de Souza (Mané Francisco), Manuel da Costa Nola (Zé Porteira), Caninha (Mané Riachão), Osmundo Pinto (Inácio da Catingueira) e Jacob Palmieri (Zeca Lima). O Grupo de Caxangá

passou por um processo de profissionalização que teve como resultado a redução do número de seus componentes e a formação de um conjunto dissidente: Os Oito Batutas. A concretização desse processo de profissionalização ocorreu em 1919, a partir de um contrato de trabalho oferecido aos Oito Batutas. (TINHORÃO *apud* BITTAR, 2011, p. 16).

I.2. Os Oito Batutas

O conjunto estreou sem João Pernambuco no dia 7 de abril de 1919 na sala de espera do Cinema Palais (Avenida Rio Branco, entre a Rua da Assembleia e Rua Sete de Setembro). Apesar da ausência no registro de estreia e nos principais relatos sobre a formação do grupo, João Pernambuco aparece em pelo menos uma fotografia ao lado dos componentes do conjunto (também chamado de “Orquestra Típica”).

A partir de 1919, Os Oito Batutas iniciam uma série de turnês, culminando, em 1922, com uma temporada de seis meses na boate Schéhérazade em Paris. De volta ao Brasil, realizam uma série de gravações¹⁷, mais excursões dentro e fora do país, colaborando de maneira decisiva para o desenvolvimento da música brasileira. Talvez esse tenha sido o primeiro regional a apostar em um caráter menos “exótico”, tanto na escolha do nome, quanto em relação à sua apresentação cênica (figurino, por exemplo). É importante ressaltar que a história desse grupo se confunde com a de seu componente mais célebre: Pixinguinha¹⁸.

¹⁷ No ano de 1923, apenas pela gravadora Victor, os Oito Batutas realizaram 20 gravações. Convém ressaltar a imprecisão dos registros naquela fase. É muito provável que esse grupo tenha se apresentado, gravado e atuado com nomes diferentes ou, ainda, com o mesmo nome, mas formações bem alteradas.

¹⁸ Parte da imensa produção composicional de Pixinguinha foi concebida durante os anos de existência dos Oito Batutas. Essa produção fazia parte do repertório do



Fig. 2 – Imagem d' *Os Oito Batutas*. João Pernambuco é o terceiro da esquerda pra direita no plano da frente

Além de nomear o conjunto, *Os Oito Batutas* também é o título de uma das obras que melhor representam o estilo composicional de Pixinguinha, principalmente em relação ao aspecto formal¹⁹. Como se sabe, é frequente a existência de divergências nos registros que documentam a música e a cultura popular, de forma geral. Na

grupo e, certamente, isso se configurava como um diferencial em relação aos demais regionais de choro daquela fase.

¹⁹ Pixinguinha foi o principal responsável pela consolidação da “forma choro”. Uma forma rondó que se estrutura conforme o seguinte modelo: ||:A:||:B:||A:||:C:||A||. As tonalidades das diferentes seções variam, em geral, entre tonalidades vizinhas.

discografia de Pixinguinha, o primeiro registro de gravação da música “Os Oito Batutas” se refere à obra como um “tango”, gravado em 1919, tendo como único autor Pixinguinha. Posteriormente, em 1948, essa música surge novamente na discografia do compositor, dessa vez com a coautoria de Benedito Lacerda, sob a designação de “choro”.

Ocorre que na década de 1940 o regional de Benedito Lacerda (que abordarei em seguida) fazia enorme sucesso artístico-comercial e Pixinguinha já era um músico consagrado no âmbito do choro, do rádio, das gravadoras, da música popular, de forma geral. É bastante provável que os dois artistas tenham firmado uma parceria, que seria proveitosa para ambos. Em troca da coautoria em algumas de suas composições, Pixinguinha se tornaria membro integrante do aclamado agrupamento regional de Benedito Lacerda. Tanto sob o ponto de vista comercial, quanto artístico, seria um acordo excelente para os dois artistas. Alguns relatos a respeito dessa parceria são controversos e questionam a legitimidade do acordo.

A constante variação na composição d’Os Oito Batutas em fins da década de 1920 – fato, aliás, que marca o conjunto desde sua origem – termina por extingui-lo, dando espaço a outros agrupamentos que vieram a sucedê-lo. Alguns músicos que passaram pelo grupo – sempre sob a liderança de Pixinguinha – foram: Ernesto dos Santos (Donga), violão; Jacob Palmieri, pandeiro; José Alves de Lima, bandolim; Luiz Pinto da Silva, bandola e reco-reco; Nelson dos Santos Alves, cavaquinho; Otávio da Rocha Viana (China), violão e voz.

1.3.3. Voz do Sertão

Esse conjunto mantinha a tradição que vinha desde o Grupo de Caxangá: sua instrumentação era formada por violões, cavaquinhos e um instrumento solista. Além disso, todos os seus integrantes apresentavam-se utilizando trajes sertanejos e usando chapéus com os

apelidos estampados nas abas. (BITTAR, 2011, p. 24). Vale destacar um componente desse agrupamento que contribuiu de maneira decisiva para a constituição de um estilo violonístico de acompanhamento no contexto dos regionais: Jayme Thomaz Florêncio, ou, como ficou conhecido no meio musical, Meira.



Fig. 3 – Imagem do regional *Voz do Sertão*

O *Voz do Sertão* era um conjunto composto por músicos nordestinos que chegaram ao Rio de Janeiro no ano de 1928. Desde sua chegada, participaram de transmissões radiofônicas, apresentações públicas, concursos e trabalhos diversificados, comumente oferecidos aos músicos populares daquela fase. Os registros a respeito da formação do conjunto, assim como nos casos anteriores, são contraditórios. O que se pode afirmar com segurança é que Luperc

Miranda (bandolim), Meira (violão), Romualdo Miranda (violão) e José Ferreira (cavaquinho) foram os principais integrantes do grupo.

2. Regionais de Benedito Lacerda e Canhoto: síntese e afirmação de um estilo

Nesse momento, cabe fazer uma distinção entre esses dois conjuntos e os demais, descritos até aqui. Em primeiro lugar, a atuação desses dois regionais ocorre num contexto mais consolidado em termos de mercado. Em outras palavras, eram conjuntos que se formaram com interesses profissionais mais ambiciosos. Em segundo lugar, o trio de componentes que formavam a base de acompanhamento harmônica dos dois grupos era a mesma. Finalmente, esses dois conjuntos contribuíram para a consolidação de um estilo de acompanhamento do choro que se perpetua até os dias de hoje. Os regionais de Benedito Lacerda e de Canhoto constituem-se como as principais referências²⁰ para os músicos praticantes do choro, especialmente violonistas, cavaquinhistas e percussionistas.

Não há uma data precisa de criação do regional de Benedito Lacerda. De qualquer forma, esse regional é um desdobramento do grupo *Gente do Morro*, também dirigido e organizado por Benedito Lacerda anteriormente. O *Gente do Morro* foi fundado em 1930 e era basicamente formado por moradores do bairro do Estácio²¹, região

²⁰ Vale ressaltar também o conjunto *Época de Ouro*, liderado por Jacob do Bandolim, como um dos principais regionais de choro. O *Época de Ouro*, no entanto, se formou posteriormente, quando o estilo já havia sido consolidado.

²¹ O Estácio é considerado por historiadores e estudiosos da música como uma região crucial para as transformações musicais que resultariam no samba tal qual é reconhecido nos dias de hoje. O que o *Gente do Morro* trazia como novidade era a união dos grupos tradicionais de choro com a batucada introduzida pelos ritmistas do Estácio. Este formato foi muito aproveitado pelas rádios e gravadoras a partir da década de 1930. Apesar do nome, a maior parte do conjunto era composta por membros de classe média. (BITTAR, 2011).

carioca que ficou conhecida como reduto dos sambistas de destaque no período compreendido entre 1928 e 1933 aproximadamente. Entre 1932 e 1935 esse conjunto sofreu inúmeras alterações em sua formação, além de ver questionado seu nome pelo público, justamente por não contar com membros oriundos das classes baixas. Em 1937 se dá o acontecimento mais relevante para a consolidação desse regional: Horondino Silva (ou Dino 7 cordas, como é mais conhecido) se integra ao grupo, juntamente com Meira.

Importante ressaltar que Dino ainda não tocava o violão de 7 cordas nesse período. Ainda nesse ano de 1937 Popeye substituiu Russo ao pandeiro, e Meira substituiu Carlos Lentini no segundo violão no mês de julho. A partir de então o trio de acompanhamento Dino-Meira-Canhoto, considerado por muitos o mais importante núcleo de acompanhamento da música popular brasileira, atuaria junto por aproximadamente 45 anos. Essa última formação se manteve até o ano de 1946, quando o percussionista Gilson de Freitas substituiu Popeye no pandeiro. Também foi nesse ano que Pixinguinha entrou para o Regional, quando fez um acordo com Benedito Lacerda, no qual este último conseguiu um contrato com a gravadora Victor para realizar uma série de gravações, incluindo composições de Pixinguinha. Em troca Benedito tornaria-se parceiro nessas composições. Certo ou errado, o fato é que o fruto desse acordo são 33 gravações históricas da dupla acompanhada pelo Regional, além de outras gravações com cantores, nas quais Pixinguinha junta-se ao Regional executando contrapontos ao saxofone. (BITTAR, 2011, p. 53).

Segundo Geus (2009), a participação de Pixinguinha no regional de Benedito Lacerda teve desdobramentos consideráveis para o acompanhamento violonístico no contexto dos regionais de choro. Pixinguinha assimilou a prática do contracanto improvisado através do contato com músicos de gerações anteriores, mas deu-lhe novo

significado através de características próprias de construção, voltadas para o suporte harmônico. Consolidou esse contracanto enquanto melodia independente, apresentando caráter de coexistência e complementaridade em relação à melodia principal. Horondino Silva (Dino 7 cordas), por sua vez, teria incorporado os elementos trazidos por Pixinguinha, se distanciando dos procedimentos comuns utilizados por violonistas de sua geração. (GEUS, 2009, p. 153).

A transição de Dino para o violão de 7 cordas ²² se deu após a saída de Pixinguinha do regional de Benedito Lacerda (que culminaria na formação do regional de Canhoto), o que, em alguma medida, coincide com a análise proposta por Geus (2009). Em 1950 Benedito Lacerda se desliga de seu regional que, a partir de 1951, passa a ser liderado por Canhoto (mais antigo integrante do grupo). Como já mencionado anteriormente, a base harmônica de acompanhamento permanece inalterada, com Dino (agora no violão de 7 cordas), Meira (violão de 6 cordas) e Canhoto (cavaquinho).

A rotina do conjunto se baseava em gravações diárias e programas de rádio. Era comum um ensaio de poucos minutos com o solista (cantor, cantora ou solista) antes de cada gravação. O regional do Canhoto exerceu suas atividades no rádio até o ano de 1965. A partir de então o conjunto viu diminuir consideravelmente seus trabalhos, passando a atuar principalmente com gravações. Os trabalhos da fase final desse regional foram os “Choros Imortais” do flautista Altamiro Carrilho, gravados nos anos de 1964 e 1965 e os três discos de Cartola, gravados respectivamente em 1974, 1976 e 1977. Além dos já mencionados Dino, Meira e Canhoto – que

²² É controversa a origem do violão de sete cordas. O que se sabe é que os primeiros músicos a utilizarem o instrumento foram China (Otávio Littleton da Rocha Vianna, 1888-1927) e Tute (Arthur de Souza Nascimento, 1886-1957). China era irmão do célebre compositor Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho, 1897-1973).

formavam a base do conjunto – os músicos que integraram o regional do Canhoto foram: Altamiro Carrilho (flauta), Orlando Silveira (acordeom), Gilson Freitas (pandeiro), Artur Ataíde (flauta), Jorginho do pandeiro (pandeiro) e Carlos Poyares (flauta).

Considerações finais

A relevância dos conjuntos regionais pode ser verificada não apenas pelas contribuições desses agrupamentos no campo da música popular e do choro, mais especificamente, mas também por possibilitar reflexões mais ampliadas a respeito da cultura brasileira. Além disso, as tecnologias de gravação e rádio-transmissão surgidas no início do século XX alteraram significativamente o mercado de trabalho existente até então para os músicos que se dedicavam ao cultivo da música popular.

O olhar para o surgimento e a consolidação desses grupos permite uma reflexão a respeito das identidades envolvidas em um processo de legitimação. Se por um lado o projeto modernista encarou o rádio e o mercado como parte de um esquema meramente auxiliar (segundo Mário de Andrade “interessado” e “popularesco”), por outro lado, os agentes envolvidos no desenvolvimento da música urbana davam outro significado para suas produções.

Nesse texto, busquei ressaltar os aspectos relacionados ao surgimento e consolidação dos conjuntos regionais, bem como personagens importantes ligados à tradição do choro. Vale destacar ainda que nos dias atuais é bastante usual a prática do choro com a formação tradicional dos conjuntos regionais, embora não haja, como nas décadas de 1930, 1940 e 1950, um mercado de trabalho tão amplo. A consolidação dos conjuntos regionais é também, de certa forma, a consolidação da prática e da performance do choro.

Referências:

ABREU, Marcela Nunes. *Três choros para flauta de Belini Andrade: Morena Marta, Estrambótico e Uma flauta doce*. Dissertação de mestrado. Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012, 83 f.

AMADO, Paulo Vinicius. *A expressividade no choro: um estudo a partir de perspectivas da etnomusicologia e da fenomenologia*. Dissertação de mestrado. Escola de música, Universidade Federal de Minas Gerais. 2014, 176 f.

ARAGÃO, Pedro. *O baú do animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013, 280 p.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2ªed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BARTH, Fredrik *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. Front Cover. Waveland Press, 1969 - Social Science - 153 p.

BITTAR, Iuri. *Fixando uma gramática: Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do Sertão, Regional de Benedito Lacerda e Regional do Canhoto*. Dissertação de mestrado. Centro de Letras e Artes, Unirio. 2011, 133 f.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese de doutorado. UFRJ/IFCS/PPGHIS. Rio de Janeiro. 2002, 408 f.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. 2ªed. 2ªreimp. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 385 p.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível [1979]. In: *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2017. pp. 235-244.

FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. *O choro em Belo Horizonte: aspectos históricos, compositores e obras*. Dissertação de mestrado. Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005, 51 f.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989, 213 p.

GEUS, José reis de. *Pixinguinha e Dino sete cordas: reflexões sobre a improvisação no choro*. Dissertação de mestrado. Escola de música e artes cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2009, 162 f.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. 2ª reimp. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, 255 p.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A. 2000. 102 p.

HENNION, Antoine. *La Passion musicale: une sociologie de la médiation*, Paris: Métailié, 2007, 397p.

_____. Música e mediação: para uma nova sociologia da música (Trad. Flávio Barbeitas). In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Org.). *The Culture Study of Music: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2002.

_____. La memoire et l'instant. Improvisation sur um theme de Denis Laborde. In: Tracés. Revues de Sciences Humaines. 2010, pp. 141-152.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, pp. 203-221, 2000.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. Identidade étnica, identificação e manipulação. In: *Sociedade e cultura*, v.6, n.2, jul./dez. 2003, p. 117-131.

RAMOS, Lucas de Campos. *O violão de 6 cordas e as habilidades de acompanhamento no choro*. Dissertação de mestrado. Profartes, Universidade de Brasília, 2016, 175 f.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: STARLING, Heloísa; CAVALCANTI, Berenice; IASENBERG, José. (Org.). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, v. I, pp. 23-35.

_____. Uma roda de choro concentrada: reflexos sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: IX ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. Anais. Belém, set. 2000.

_____. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001, 247 p.

SEEGER, Anthony. “Etnografia da música”. *Cadernos de campo*, n.17 p. 1-348. São Paulo, 2008.

TABORDA, Márcia Ermelindo. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. 2004. 168f. (Doutorado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, fevereiro de 2004.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. 2ªed. 1ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, 283 p.

_____. A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. In: In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

_____. *Sem Receita*. São Paulo: Publifolha, 2004a, pp. 213-240.

_____. *Machado Maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008. p.15-106.

_____. Getúlio da Paixão Cearense. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004b, p. 129-191.

RELEITURAS CONTEMPORÂNEAS DE MAIO 68²³

Cesar Maia Buscacio
Virgínia Buarque*

Resumo: Em 2018, passados 50 anos, “Maio de 68” é novamente retomado como um marco de memória histórico-política do Ocidente contemporâneo. Um encontro acadêmico envolvendo três programas de pós-graduação em Minas Gerais (UFMG, UFOP e FAJE) procedeu à reflexão sobre as releituras deste evento na atualidade, a partir de quatro eixos temáticos – conhecimento histórico, política, imaginário e cristianismo –, associados às linhas de pesquisa dos coordenadores. Este artigo sintetiza as análises promovidas no *workshop* introdutório, que entrecruzou diferentes abordagens, formuladas por filósofos, historiadores, cientistas políticos, sociólogos e teólogos. Tal configuração multifacetada permite a interpretação de Maio de 68 como um movimento paradoxal, onde a evocação ao público (no sentido de direitos comuns, ou mesmo de cidadania) se viu acompanhada pela afirmação das individualidades, a culminar na ótica multicultural. Daí também a postulação de que Maio de 68 consista em uma incitação intelectual à apreensão de experiências e perspectivas de poder norteadas não pela conquista de alocações institucionais, mas pela promoção de redes comunitárias, que nesses tempos de linguagem digital, possibilitem a valoração das intersubjetividades fraternas cotidianas.

Palavras-chave: Maio de 68; conhecimento histórico; política; imaginário; cultura

²³ Agradecemos à Profa. Dra. Maria Manuela Ramos Silva, pelo diálogo que acompanhou a elaboração deste artigo.

* Doutores em História. O primeiro autor é pós-doutor em Musicologia Histórica pela EHESS e a segunda é pós-doutora em Ciências Religiosas (Université Laval) e em Teologia (FAJE). Docentes do Departamento de Música da UFOP.

Introdução

2018-1968: após 50 anos, os eventos históricos costumeiramente intitulados “Maio de 68” continuam a suscitar retrospectivas. Afinal, em um curto período da história ocidental (que pode ser recuado aos anos precedentes e ao primeiro semestre de 68), uma gama de experiências tão singulares como relevantes assomou à esfera pública:²⁴

De uma forma geral, fala-se em ‘68’ como se houvesse um significado único dos eventos ocorridos nesse ano. Como se ‘68’ representasse um movimento unitário e homogêneo em várias partes do mundo. Mas na verdade ocorreram diferentes tipos de movimentos políticos, com diferentes conteúdos. E diferentes não apenas em função das diferentes realidades nacionais em que eclodiam. Às vezes, num mesmo país, diferentes movimentos, com conteúdos muito distintos (embora todos de formato contestatário e juvenil) se confrontaram em 68. E todos eles reivindicam o signo do ano, o estigma de 68. 1968 é, portanto, sinônimo de multiplicidade e de disputas políticas. Disputas essas que, de certa maneira, são reeditadas e ressignificadas nos tempos atuais, em torno dos eventos de comemoração do ano (ARAÚJO, 2010, p. 17).

Por isso, “embora o *Maio Francês* tenha uma certa proeminência na significação de 68, não a esgota nem exclui as outras manifestações [...]” (ARAÚJO, 2008, p. 102). Mas, afinal, o quê de

²⁴ Cf. KRÜGER, 2010, p. 139: “Falar dos acontecimentos de 1968 implica, sem exagero, recuperar um panorama de história mundial, pois eles ‘aconteceram’ em Paris, Praga, nos Estados Unidos, Brasil, México, envolveram a União Soviética, Cuba, China, Vietnã, e estenderam-se por diversos países, sendo que seu alcance dificilmente será precisado”.

tão significativo foi vivenciado em 1968, que constituiu a data em um marco de referência na cultura histórica contemporânea?

Respostas bastante distintas (e que, neste aspecto, acentuam a pluralidade das manifestações empreendidas) já foram proferidas. Assim, por exemplo, enquanto André Malraux o considerava sintoma de uma crise civilizacional (LOEHR, 2009),

[...] Claude Lefort, Edgar Morin, Cornélius Castoriadis analisa[ram] maio de 1968 sob o prisma de uma demanda de autonomia individual e social; [...] Luc Ferry, Alain Renault e Gilles Lipovetsky [...] denunciaram a incidência mais ou menos oculta de um individualismo hedonista, sem verdadeira preocupação com o coletivo. Este embate foi permeado pelas reflexões de Raymond Aron em *Révolution introuvable*, que aponta as inviabilidades dos movimentos de Maio (PREMAT, 2009, p. 3. Tradução dos autores).²⁵

Essa contraposição de leituras, em uma dinâmica de ressignificação da memórias sociais e de versões historiográficas, perdura em 2018, sendo “Maio de 68” também acionado em discursos de lideranças mundiais, como o do presidente da França, Emmanuel Macron, que “restaurou a polêmica sobre o legado de 68 desde um ponto de vista *modernisateur* que, [...] pretende instrumentalizá-la, ressaltando as supostas características liberal-modernizantes do evento [...]” (CORRÊA, 2018).

A Jornada acadêmica interinstitucional “50 anos - Maio de 68: Política e Cristianismo”, agregando distintos grupos de pesquisa e

²⁵ Observe-se, porém, que muitos intelectuais “não se envolveram com Maio de 68, ou deram apoio muito frágil, como Bourdieu. Alguns criticaram as manifestações, como Debray. Registre-se a quase inexistência de mulheres no cenário intelectual, embora, as fotos da época registram sua participação massiva nas passeatas e atos de protesto ou nas assembléias” (GOHN, 2008, p. 10).

estudo vinculados a programas de pós-graduação de Minas Gerais (História-UFMG, História-UFOP, Teologia-FAJE)²⁶, introduz uma proposta reflexiva específica no bojo deste debate. Ela visa discuti-lo a partir do entrecruzamento de quatro categorias – saber histórico, política, imaginário e cristianismo – então sugeridas aos participantes das mesas temáticas e das comunicações como instâncias de análise crítica. Este texto, extraído do material de apoio ao *workshop* de abertura da Jornada elaborado pelos autores, privilegia as mudanças promovidas no tocante à noção de “histórico”,²⁷ apresentando, conjuntamente, nossas próprias interpretações sobre as contribuições de “Maio de 68” para um existir em 2018.

Saber histórico

Logo após a eclosão dos eventos do primeiro semestre de 1968, o conhecimento histórico adquiriu renovada notoriedade e legitimidade nos meios científicos e midiáticos: “[...] um paradoxo é que no pós-maio de 68 [...] as obras históricas têm um sucesso notável. Esse entusiasmo vem da impressão embriagadora de que se fez história em 1968. Compreender para transformar, e na falta de se fazer história, escreve-se a história” (DOSSE, 2001, p. 117). Tal atenção foi acompanhada por uma estratégia midiática agressiva, como a promovida na França por pesquisadores ligados ao grupo dos Annales (*Ibidem*, p. 118).

Mas não era qualquer modalidade de escrita histórica que obtinha acolhida de público e de crítica nesse final dos anos 60 e

²⁶ A escolha por estas quatro categorias corresponde a perspectivas privilegiadas pelos grupos de pesquisa e de estudo que participam desta Jornada: Ritualizações do poder e do tempo: historiografia, ritos de recordação e práticas cívicas (PPGH-UFMG) e Cristianismo e modernidade (PPGHIS-UFOP).

²⁷ Registre-se que os dois pesquisadores-autores deste texto são doutores em História pela UFRJ.

décadas subsequentes. Pode-se elencar, em linhas bastante sintéticas (pois circunscritas ao formato de um artigo e do próprio *workshop*), algumas premissas teóricas que nortearam a produção do saber histórico desde então. Uma delas consistiu em um paulatino distanciamento de sistemas explicativos abrangentes, como o estruturalismo (especialmente em voga na linguística, na psicanálise, na antropologia) e o marxismo. Embora “muitos estudantes que se revoltaram em 1968 não possuí[ssem] profunda leitura da filosofia estruturalista”, por essa perspectiva formular-se de maneira “abstrata, especulativa e afastada das exigências da ação, [...] é compreensível que um ideário centrado na morte do sujeito e na busca de invariantes nas estruturas da economia, da sociedade, do inconsciente etc.”, não tivesse grande repercussão “entre os jovens, preocupados com o movimento, a mudança, as barricadas etc.” (THIOLLENT, 1998, p. 88).

Porém, mais do que à falta de um aporte teórico que amparasse o dia a dia das manifestações, o questionamento do estruturalismo mostrou-se vinculado à refutação da ontologia ocidental. Inspirada por expoentes do pensamento germânico, sobretudo Nietzsche e Heidegger, a epistemologia pós-68 contestava ao estruturalismo o pautar-se no mesmo “fundamento teológico e platônico que perpassa[va] o essencialismo de boa parte da filosofia moderna (particularmente o projeto cartesiano e, depois, kantiano, de fundamentação da apreensão do mundo num sujeito pensante)” (MARCELINO, 2012, p. 135). Assim, parcela expressiva da historiografia (sobretudo daquela em afinidade com os *Annales*) adotou uma perspectiva que “desconsidera[va] o conceito de ‘progresso’ e de ‘racionalidade’ e rejeita[va] a questão do ‘sentido’ na História” (ROIZ, 2009, p. 597-598).

Em paralelo, a atenção do campo historiográfico passou a concentrar-se nas noções de cotidiano e de cultura, lidas sob um viés

antropológico e acompanhadas, em termos metodológicos, por um destaque etnográfico ao acontecimento. Em artigo publicado em 1984, dois expoentes do “Maio de 68”, Gilles Deleuze e Félix Guattari, assim descreveram a relação do conhecimento histórico com a irrupção do evento:

Nos fenômenos históricos como a Revolução de 1789, a Comuna, a Revolução de 1917, sempre existe uma parte de evento, irreduzível aos determinismos sociais, às séries causais. Os historiadores não gostam desse aspecto: eles restauram, posteriormente, as causalidades. Mas o próprio acontecimento está separado ou em ruptura com as causalidades: é uma bifurcação, um desvio em relação às leis, um estado instável que abre um novo campo de possíveis [...] O evento pode ser contestado, reprimido, recuperado, traído, e mesmo assim ele comporta algo de insuperável. São as refutações que afirmam: ele está ultrapassado. Mas o evento, em si mesmo, tem uma existência própria, não se deixa superar: é a abertura ao possível (DELEUZE; GUATTARI, 2007 [1984]. Tradução dos autores).

A despeito da resistência mencionada por esses dois autores, o evento, o micro (e não as grandes narrativas) tornou-se cada vez mais critério de inteligibilidade histórica. E tal perspectiva, por sua vez, fez-se acompanhar por uma outra modalidade de relação com o tempo histórico. Daí a hipótese de François Hartog, segundo a qual o moderno regime historicidade, embasado no predomínio da categoria de futuro (DUTRA, 2013), estaria sendo superado por um “presentismo”, cujo marco simbólico fundante seria anterior à queda do Muro de Berlim, em 1989, reportando-se a “Maio de 68”. Assim, segundo o próprio Hartog,

O *slogan* ‘Esqueça-se o passado’ constitui a contribuição dos anos sessenta para este retiro no presente. Houve então uma

estranha combinação entre utopia ou aspirações revolucionárias (assim de orientação para o futuro) com um horizonte estritamente limitado ao presente. ‘Tout, tout de suite’ (Tudo, tudo agora) diziam os muros de Paris em maio de 1968. E logo depois, apareceu a formulação: ‘Sem Futuro’ (HARTOG, 2003, p. 27).

Fortaleceu-se, com isto, uma concepção neo-historicista ou pós-moderna de história, cuja

[...] compreensão de base é a de que há uma autonomia radical do presente em relação ao passado e, mais, que são os homens no interior do presente que reconstituem certa reorganização apenas provisória da ‘História’. [...].[N]a temporalidade neo-historicista, [subjaz] a concepção de que a ‘História’ se diferencia incessantemente e cabe ao presente, autônomo (quase independente), constituir as interpretações possíveis capazes, por conseguinte, de reconstituir sentidos e orientações provisórias, quer de forma mais subjetiva, quer de forma mais socialmente orientada. (RANGEL; ARAÚJO, 2015, p. 323; 326-327).

Mas a concepção historicista também se viu alvo de discordâncias, dentre as quais as proferidas pelo marxismo. Assim, se a teoria marxista obteve maior circularidade junto aos manifestantes de 1968 do que o estruturalismo, ela também servirá de importante contraponto à constituição de um saber histórico de perfil culturalista. Mas mencionar o “marxismo” requer o reconhecimento da diversidade de suas vertentes, que mantinham como ponto comum, naquele período, a refutação da ortodoxia imperante na União Soviética e na maior parte dos partidos comunistas do Ocidente, que silenciavam ou mesmo refutavam os arbítrios do stalinismo (THIOLLENT, 1998, p. 71). Restava, no caso francês, recorrer aos poucos cursos de pós-graduação onde era estudado: “os Charles Bettelheim e Lucien Goldmann na École Pratique des Hautes Études, [de] Louis Althusser

e seus assistentes na Ecole Normale Supérieure, [de] Henri Lefebvre em Nanterre, [de] Henri Denis na Faculdade de Economia etc.” (*Ibidem*, 71). Já entre os adeptos do marxismo de viés maoísta, privilegiava-se a leitura do “*Pequeno livro vermelho* do presidente Mao e [d]os *Quatros ensaios filosóficos* do mesmo autor (1967)” (*Ibidem*, p. 71).²⁸ Note-se que “As idéias dos pensadores relacionados com a Escola de Frankfurt não eram conhecidas na França antes de 1968. Só se tornaram conhecidos, nesse ano, por intermédio da imprensa e da tradução do *Homem unidimensional* de Marcuse (1968). As principais obras de Horkheimer, Adorno e Habermas foram traduzidas e publicadas a partir de 1970” (*Ibidem*, p. 71-72).

Todavia, ainda que circunscritos, polos alternativos do pensamento marxista começavam a emergir, favorecidos pela difusão dos “textos da juventude” de Marx:

A nova esquerda, conforme passou a se chamar por volta de 1965, buscou novos textos – e os encontrou entre os escritos do jovem Karl Marx [...] muitos dos escritos do início da carreira de Marx não eram conhecidos, nem mesmo entre os estudiosos. Quando foram publicados pela primeira vez na íntegra, sob os auspícios do Instituto Marx-Engels, em Moscou, em 1932, despertaram pouca atenção. O interesse pelos textos (especialmente os *Manuscritos Econômicos e Filosóficos* e *A Ideologia Alemã*) só voltou a ocorrer trinta anos depois. De uma hora para outra, passou a ser possível ser marxista e, ao mesmo tempo, livrar-se do fardo pesado e sombrio da antiga esquerda ocidental. O jovem Marx parecia preocupado com problemas surpreendentemente modernos: como transformar a consciência ‘alienada’ e livrar os seres humanos da ignorância sobre sua verdadeira condição e

²⁸ Possivelmente, um dos elementos a favorecer a grande difusão das leituras de cunho maoísta foi seu endosso a uma efetiva articulação teoria-prática, promovida através da articulação entre a intelectualidade e os trabalhadores nos eventos de 68.

capacidade; como inverter a ordem de prioridades na sociedade capitalista e situar os indivíduos no centro da sua própria existência; em suma, como transformar o mundo (JUDT, 2007, s. p.).

Nesse marxismo teoricamente renovado, duas vertentes conquistaram grande difusão. Uma delas foi a italiana, inicialmente reportada à revista *Quaderni Rossi* (cuja coletânea de seus artigos foi traduzida e publicada na França em 1968) e, sobretudo, às obras de Gramsci (pouco conhecidas em francês, pois apenas alguns textos foram editados pelo PCF em 1959, os quais se esgotaram em 1967. Mas a “leitura das obras completas de Gramsci só se tornou ‘obrigatória’ no início da década de 70, para acompanhar discussões de Hugues Portelli, M. A. Macciocchi e Catherine Buci-Glucksman, entre outros” (THIOLLENT, 1998, p. 71). Já a segunda vertente adveio da Grã Bretanha, com a “crítica saudável e necessária das interpretações mecanicistas, do determinismo econômico e do estruturalismo (como na crítica de Althusser de E. P. Thompson, por exemplo), e da separação artificial entre infra e super-estrutura (uma separação habilmente criticada por Raymond Williams em *Marxismo e literatura*)” (COSTA, 1998, p. 9). Por fim, é também preciso mencionar a reflexão que, trazida pela búlgara Júlia Kristeva aos seminários de Roland Barthes em Paris, iria repercutir profundamente nos estudos da linguagem, inclusive no campo da História – trata-se dos escritos do russo Bakhtin, com seu conceito de dialogismo:

Mikhail Bakhtin considera essencial o diálogo dos textos literários entre eles: em seu entender, eles são penetrados pelos textos anteriores com os quais executam uma polifonia que descentra a sua estrutura inicial. Bakhtin abre assim o estudo crítico para a trama histórica em que eles se situam. Por conseguinte, tal abordagem contesta de imediato o postulado do encerramento do texto sobre si mesmo [...].

Julia Kristeva decide, portanto, servir-se de Bakhtin para avançar no sentido de uma dinamização do estruturalismo. O diálogo entre os textos que ela percebe como fundamental poderia dar lugar a uma consideração do segundo grande recalcado do estruturalismo, o sujeito, e permitir, à maneira de Benveniste, a reintrodução de toda uma temática da intersubjetividade (DOSSE, 1994, p. 74).

*

Quanto a essas mudanças historiográficas, de alguma maneira associadas aos eventos de 1968, teço duas considerações. Uma delas relaciona-se à noção de tempo presente, cuja importância endosso, mas em um sentido distinto do presentismo sistematizado por Hartog e mesmo e do atualismo,²⁹ uma outra desafiadora interpretação do recorte temporal na contemporaneidade. Remeto-me, assim, à noção de presente delineada no bojo daquele movimento já cinquentenário, que

²⁹ Para o conceito de atualismo, ver PEREIRA; ARAÚJO, 2016, p. 281; 284-285: “A forma específica do presente se temporalizar [...] Heidegger chama de “atualização” (*Gegenwärtigen*). De certo modo, a atualização é a resposta do Dasein à experiência do tempo como uma sucessão vazia de agoras, é a forma como ele pretende manter diante de si essa sucessão. O mundo então só pode estar presente porque ele se “atualiza” como que automaticamente. Como se fosse da natureza das coisas essa manutenção quase mágica de sua presença. Naturalmente, essa forma de temporalização terá uma importância especial quando formos pensar o que estamos chamando de ‘atualismo’. [...] Por mais que as novidades se apresentem, seja mesmo vindas do passado ou do futuro, elas não são capazes de refazer vínculos conjunturais, pois ‘nossa atualidade’ se atualiza (quase) exclusivamente em função da própria atualidade. O que esse movimento pode trazer de novo ao argumento presentista é esclarecer que não se trata substancialmente de uma ampliação do presente, mas mesmo da ampliação de referências ao passado e futuro, mas em formas atualistas. Assim podemos entender como a ‘moda’ da história e das coisas históricas pode ser contemporâneas do presentismo. Ou de uma sociedade que teria um futuro fechado ser, ao mesmo tempo, viciada em novidades e ávida pelo mais novo programa de TV, filme, jogo *on-line* ou *gadget*”.

destacava o protagonismo da experiência histórica na inquietude de seu constituir-se – quando muito longo de se ver reduzida a um “elo no encadeamento mecânico de causas e efeitos”, ela era tida como “uma atualidade repleta de possíveis” (BENSAÏD *apud* MONTENEGRO; MEDEIROS, 2012, p. 3).

Foi justamente esta concepção que inspirava um segmento de historiadores na década de 60, na Europa continental e no Reino Unido, para os quais “o conceito do presente toma um sentido muito forte de presença no mundo” (HOBSBAWN *apud* DOSSE, 2012, p. 9).

Trata-se, entre outros, de René Rémond, François Bédarida, Jean-Pierre Rioux, Henri-Irénée Marrou, André Mandouze e Jacques Julliar. Esse presente, como fonte de significado, era o objeto de exploração histórica em resposta às solicitações e indignações do momento (em um meio alarmado e indignado com o uso da tortura pelo exército francês em nome dos ideais republicanos), em plena guerra na Argélia [o término do colonialismo francês foi oficialmente remetido ao ano de 1962]. (DOSSE, 2012, p. 9).

Nosso segundo comentário refere-se ao realce da noção de cotidiano e de cultura. A ambiguidade deste enfoque historiográfico, que simultaneamente conferia destaque aos grupos subalternizados, até então tidos como agentes anônimos da história, mas muitas vezes dissociava sentido e poder, suscitou apreensões. Em texto paradigmático, Emília Viotti da Costa enunciava, em 1998:

‘Mai 68, on a refait le monde, mai 86, on refait la cuisine’, o dístico bem-humorado de um anúncio publicado em maio de 1986 no jornal *Le Monde*. [...] É provável que o anúncio revele mais o desejo dos empresários e vendedores do que o comportamento real dos consumidores. Não há dúvida, no entanto, que o anúncio, posteriormente reproduzido na capa de um volume da *Radical History Review*, publicado nos

Estados Unidos em 1987, [...] caracteriza bem o estado de espírito de muitos historiadores e militantes, quando estes confrontam as novas tendências, seja no campo da política, seja no campo da história. [...] desistiram de qualquer tentativa de totalização. Isso levou ao descrédito de todos os modelos teóricos, independente de serem originários das teorias da modernização, dependência, sistema mundo ou modo de produção. [...] Em vez de semelhanças, os historiadores enfatizam diferenças, em vez de regularidades, eles privilegiam o impossível, o acidental, o inesperado, o irracional, o espontâneo (COSTA, 1998, p. 9-II).

Uma década depois, análise similar foi proferida:

Ao abandonar a totalidade e tomar o cotidiano isoladamente, realiza-se uma continuidade e ao mesmo tempo uma ruptura com a abordagem do cotidiano de Lefebvre e Debord, entre outros. A estratégia é relativamente simples: recupera-se o tema (o cotidiano) mas o isolam, abandonando a totalidade e a explicação, e, assim, realiza-se a sua despolitização. A crítica da vida cotidiana e sua relação com a sociedade capitalista é substituída por uma visão descritiva e isolada do cotidiano, o que não só possui demanda por parte do mercado consumidor editorial como também permite a aparência de novidade (VIANA, 2007, p. 875).

Sem dúvida, tais análises demarcam posições de maneira explicitamente antagônica, justamente para estimular o debate. Mas foi debruçando-se sobre esta discussão que concluí ser cabível proceder a uma leitura mais articulada entre cotidiano, cultura e poder. Afinal, “noções como recepção, na perspectiva de Ricoeur, têm que ser compreendidas num sentido semelhante ao dado por Michel de Certeau à categoria ‘apropriação’, pela qual o sujeito que se depara com qualquer tipo de produção cultural nunca é apenas passivo, elaborando sempre novos significados que, inclusive, historicizam a produção de

sentido” (MARCELINO, 2012, p. 141). Daí, em nosso entender, na esteira de Maio de 68, a importância da retomada da noção de sujeito, obviamente de maneira bem distinta de uma leitura universalista ou transcendental: trata-se de um sujeito criativo no seu fazer, historicamente interpretado, em jogos de escalas, nas suas inter-relações com as alteridades, os discursos, os pertencimentos sociais em que se reconhece, os conflitos com os quais se vê defrontado e que vem ou não a assumir.

Para ficar apenas com algumas referências, pode-se destacar como expressão desta normalização, na França, a vitória de De Gaulle nas eleições gerais, a recomposição dos partidos políticos, a recomposição econômica pós-greve operária, conjunto este simbolicamente representado pelo asfalto no Quartier Latin, que recobre as pedras utilizadas para as barricadas da luta estudantil. Nos Estados Unidos, a eleição de Nixon, que é precedida pelos assassinatos de Martin Luther King e de Robert Kennedy. No México, após o imenso massacre na Praça das Três Culturas, a decisão, até então suspensa, de realização das Olimpíadas, poucos dias depois, apesar das centenas de mortes. Na Tchecoslováquia, a repressão à Primavera de Praga, com a ocupação do país pelas tropas do Pacto de Varsóvia. No Brasil, a normalização, via violenta repressão, tomou a forma: do ‘milagre econômico’ dos anos 70 [...] (CARDOSO, 1998, p. 7).

Certamente, em tempos de acirrada crise política no Brasil, com a prisão (bastante contestável, em termos jurídicos) de um ex-presidente do país, acompanhada por uma enxurrada de *fake news*, tais palavras podem soar ainda mais desconcertantes. Como considerar ainda possível uma atuação crítica e instauradora de relações mais inclusivas entre os diversos segmentos sociais, em tal cenário nacional (contidamente direcionado por interesses e recursos transnacionais)? A inspiração deixada por Maio de 68, a despeito de suas facetas

paradoxais e contraditórias, devido às diversas formatações do inusitado em mercadoria, ainda ecoa:

Foi visto que os Comuns discutidos neste texto têm uma carga política muito forte, mas com pouco poder. [...] Não será a hora da sociedade mundial voltar a assumir o futuro comum? As práticas de (bens) comuns poderão adquirir força e se colocar *como oikonomia*, alternativa ou pelo menos paralela à economia dominante se se juntarem? É necessário para tal superar a fase de encontros de ativistas e intelectuais sobre o tema e buscar a formação de um movimento social ao redor de cada Comum e de um Comum mundial. Supõe criar conexões internacionais, o que é difícil no quadro atual de esfacelamento e dispersão dos movimentos sociais [...] a comunicação virtual possa remediar em parte a essa falha (LEROY, 2016, p. 36).

Referências:

ARAÚJO, Maria Paula. 1968, Nas teias da História e da memória. *Clio - Série Revista de Pesquisa Histórica*, v. 26, n. 1, p. 101-116, 2008.

_____. Disputas em torno da memória de 68 e suas representações. In: ARAÚJO, Maria Paula; FICO, Carlos (org.). *1968 – 40 anos depois: história e memória*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2010.

CARDOSO, Irene. 68: a comemoração impossível. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 1-12, out. 1998.

CORRÊA, Erick. Maio de 1968: um convite ao debate. *Outras Palavras*, 23 fev. 2018. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/destaques/maio-de-1968-um-convite-ao-debate/>>. Acesso em: 24 mar. 2018.

COSTA, Emilia Viotti da. Novos públicos, novas políticas, novas histórias: do reducionismo econômico ao reducionismo cultural. Em busca da dialética. *Anos 90*, Porto Alegre, n. 10, dez. 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mai 68 n'a pas eu lieu: Gilles Deleuze et Félix Guattari reprennent la parole ensemble pour analyser 1984 à la lumière de 1968. *Chimères*, n. 64, p. 23-24, 2007/2. Artigo originalmente publicado em: *Les nouvelles*, 9 mai 1984. Disponível em: <http://www.dtesis.univr.it/documenti/OccorrenzaIns/matdid/matdid064206.pdf>>. Acesso em 24 mar. 2018.

DOSSE, François. *A história à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido*. São Paulo: Unesp, 2001.

_____. História do tempo presente e historiografia. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 5-23, ene-jun., 2012.

_____. *História do estruturalismo*. V. 2. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

DUTRA, Eliana Regina de Freitas (org.). *O Brasil em dois tempos: história, pensamento social e tempo presente*. Belo Horizonte, Autêntica, 2013.

GOHN, Maria da Glória. Maio de 1968 na França e a Teoria Social Contemporânea. *Anais do 32º Encontro Anual da Anpocs*. Caxambu, 2008. Disponível em: < <https://www.anpocs.com/index.php/papers-32-encontro/gt-27/gt27-12/2562-mariagloriagohn-maio/file>>. Acesso em: 24 mar. 2018.

HARTOG, François. Tempo, história e a escrita da história: a ordem do tempo. *Revista de História*, v. 148, n. 1, p. 9-34, 2003.

JUDT, Tony. O espectro da revolução. *Piauí*, maio 2007. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-espectro-da-revolucao/>>. Acesso em 24 mar. 2018.

KRÜGER, Cauê, Impressões de 1968: contracultura e identidades. *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*, Maringá, v. 32, n. 2, p. 139-145, 2010.

LEROY, Jean Pierre (autor); MAIA, Maiana; MALERBA, Julianna (org.). *Mercado ou bens comuns?* O papel dos povos indígenas, comunidades tradicionais e setores do campesinato diante da crise ambiental. Rio de Janeiro: FASE - Federação de Órgãos para a Assistência Social e Educacional, 2016.

LOEHR, Joël. Malraux en Mai: crisologie du “temps des limbes”. *Alea*, v. II, n. 1, p. 171-180, jan.-jun. 2009.

MARCELINO, Douglas Attila. A narrativa histórica entre a vida e o texto: apontamentos sobre um amplo debate. *Topoi*, v. 13, n. 25, p. 130-146, jul./dez. 2012.

MONTENEGRO, Darlan; MEDEIROS, Josué. *Daniel Bensaïd: por uma concepção aberta da história e pelo resgate da política e da estratégia*. 2012. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2012/trabalhos/7306_Montenegro_Darlan.pdf>.

PREMAT Christophe. Mai 68, le conflit des interpretations. *Sens Public. Revue internationale*. Fev. 2009.

ROIZ, Diogo da Silva. A reconstituição do passado e o texto literário: a resposta dos historiadores à ‘virada linguística’. *Diálogos, DHI/PPH/UEM*, v. 13, n. 3, p. 587-624, 2009.

THIOLLENT, Michel. Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 63-100, out. 1998.

VIANA, Nildo. Historiografia, totalidade, fragmentação. *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v. 17, n. 9/10, p. 865-879, set./out. 2007.

SIMPÓSIO TEMÁTICO
“MÚSICA E ENSINO”

PEÇAS DIDÁTICAS DE FRANCISCO MIGNONE: TÉCNICA PIANÍSTICA E MUSICALIDADE

*Danilo Zanetti**

Resumo: A presente comunicação integra uma pesquisa mais ampla sobre o estudo da otimização técnica, principalmente nos anos iniciais ao estudo do piano, tendo assim como objetivo de fazer com que o estudo seja entendido como algo prazeroso, que não prejudique o aluno fisicamente, nem o desanime em sua prática. Para tanto, tal pesquisa elenca como fonte a série de *Peças Didáticas* de Francisco Mignone. Peças didáticas são composições voltadas para o aprimoramento técnico, e por isso, dependendo da intenção de cada obra, um tipo de técnica é mais ressaltado. Mas peças didáticas têm de ser direcionadas apenas para a melhoria técnica? Porque não ter um estudo técnico e uma musicalidade aguçada? Assim, como problemática, indaga-se se as peças didáticas estudadas aliam prática performática, musicalidade e também a técnica envolvida na obra e intérprete. As peças de Mignone vem sendo estudadas pelo autor desta comunicação, na tentativa de identificar-se esses três aspectos acima mencionados em sua composição. Em termos metodológicos, a pesquisa vem conjugando a análise da partitura com a execução das peças, propiciando assim uma interpretação mais articulada.

Palavras-chave: Técnica Pianística; musicalidade; pratica performática; peças didáticas; Francisco Mignone.

Introdução

Peças didáticas são composições voltadas para o aprimoramento técnico, e por isso, dependendo da intenção de cada obra, um tipo de técnica é mais ressaltado, assim como diz Ewen sobre

* Graduando do 5º período do curso de Licenciatura em Música da UFOP.

as peças didáticas de Bretsch: “eram compostas mais com o olho nos seus participantes do que na plateia [...]” (1991), ou seja, seu objetivo era o de favorecer a que os atores fossem ativos e reflexivos durante a peça. Também na música, as peças didáticas contribuem para deixar o intérprete mais atento a um determinado aspecto de resolução técnica.

Contudo, sugerimos, neste trabalho, a hipótese de que peças didáticas também possam suscitar, juntamente com o aprimoramento técnico, um prazer estético, vivenciado pelo músico no desempenho de sua performance da peça. Logo, considera-se aqui que o estudo de uma técnica não precisa se ater à complexidade de sua execução, permitindo assim que o intérprete interaja também com questões como sonoridade, timbre e dinâmica, ou seja, que ele se sinta livre para desfrutar de sua musicalidade, somando sua criatividade musical à alguma técnica previamente adquirida. Em suma, nesta perspectiva, uma obra que inicialmente seria apenas para um estudo técnico, passa a ser percebida como prazerosa, tanto em sua estética auditiva quanto ao modo de tocar. Assim, como afirma Borges,

É importante a lucidez, além da vontade e de todo o sentimento, durante o estudo de uma obra, para que este possa ser efetuado visando a performance ao final, sendo esta uma apresentação em público ou não. Pensando assim, podemos afirmar que a prática performática não significa se apresentar em público, mas a realização de uma obra em seu potencial artístico pessoal máximo. (2003).

I. Francisco Mignone

Para desenvolvermos esta hipótese, elencamos um estudo de caso específico: as peças didáticas de Francisco Mignone. Mignone ainda é, nos dias atuais, um dos compositores brasileiros mais influentes no âmbito da chamada “música nacionalista”. Nascido em 3

de setembro de 1897, em São Paulo, foi um instrumentista versátil, e de grande virtuosismo nos instrumentos pelo qual passou. Regente, pianista, compositor e professor, Mignone tem um enorme catálogo de obras, o qual se estende por vários instrumentos, como, por exemplo, música vocal com ou sem instrumento, música instrumental, música cênica, entre outros tipos de peças (arranjos, transcrições e etc.).

Em suas composições instrumentais, existem músicas para múltiplos instrumentos, tais como violão, quartetos de cordas, fagote, duos e trios diversos, e orquestras com ou sem instrumentos solistas. Mignone esbanjava talento ao escrever, interpretar e reger, a despeito de sua inquestionável qualidade como pianista: “Destinação clara mostrava-se delineada e o piano, instrumento a que sempre estivera ligado, apresentava-se como decorrência de talento nato. Reflexão metafísica voltada à perpetuação, à imortalidade, fê-lo cedo ampliar os caminhos.” (MARTINS, 1990). Efetivamente, Mignone tinha o piano como instrumento favorito, concentrando nele parte expressiva de suas composições. Assim, ele criou um rico acervo de música para piano, como as doze valsas de esquina, valsas brasileiras, valsas-choro, peças didáticas (uma das quais será analisada neste ensaio), além de várias outras peças diversas, como transcrições para piano, arranjos, trios com piano, duos e etc.

Mignone começou seus estudos de música no piano com seu pai, aos seis anos de idade. Com ele, Francisco travou contato com piano, flauta, teoria e improvisação (FONSECA, 2000, p. 2). Só não aprofundou-se muito, no período, em estudos teóricos, como ele mesmo revelou em depoimento ao Museu da Imagem e do Som em 1991: “Nunca estudei teoria, só uma vez meu pai me explicou que a semibreve valia quatro; a mínima, dois; a semínima, um, e a colcheia, a metade. Depois era no instrumento, tinha que exercitar aquilo”.

Mesmo sem técnica precisa, era muito criativo, compondo escondido de seu professor de piano, em seu período de formação. Como convivia muito com músicos populares, acabava por produzir música com motivos bem característicos da cultura brasileira, bem como incorporar instrumentos então mais recorrentes nas ruas e bares, como o violão e a flauta. E trouxe para suas composições ao piano tais temáticas socioculturais. Tal ligação com a música brasileira mostrou-se, portanto, decisiva para Mignone, mesmo ele tendo estudado algum tempo na Europa. Não casualmente, um de seus gêneros favoritos era o choro, ou melhor, as valsas-choro. E como tal expressão não era bem quista pela elite cultural do período, ele as assinava com o pseudônimo de Chico Bororó.

Uma outra faceta de Mignone como compositor é que ele produzia suas peças musicais considerando a técnica dominada pelo intérprete: “Sente-se claramente em Mignone, [...], a compreensão que tem de cada intérprete dedicatário. E aí reside um dos segredos de Mignone” (MARTINS, 1990). Assim, Mignone já se preocupava em articular técnica de performance, didática do ensino do instrumento e musicalidade da peça composta.

2. As *Peças Didáticas* para piano

Com base em nossa hipótese e na concepção de Borges, supra citada, consideramos que a série de *Peças Didáticas* de Francisco Mignone favorece a obtenção de um resultado satisfatório em uma prática performática, tendo em vista que supostamente são obras de natureza didática (são obras de fácil leitura), o que permite que a técnica seja trabalhada de forma associada o prazer de tocar. Afinal, a técnica por si só, mesmo que já resolvida, não é a música, pois os elementos musicais também são de suma importância, mesmo que em uma obra de cunho didático.

Em termos metodológicos, como parte de nossa pesquisa, pretendemos, no segundo semestre de 2018, selecionar uma das *Peças Didáticas* para piano de Mignone para proceder à análise da partitura e da execução, em termos desse favorecimento (ou não) à musicalidade. Almejamos analisar esta obra de forma a entender passagens onde a técnica esteja vinculada à musicalidade, pressupondo-se que estas condições ativem a vontade do interprete de fazer música.

Considerações finais

Concluimos nosso artigo lançando uma ousada proposta interpretativa, a ser aprofundada em futuras pesquisas: tal articulação, em Mignone, sobreu alguma influência dos *Études* românticos? Sabemos que Mignone foi um grande admirador de alguns compositores românticos, assim como nos mostra José Eduardo Martins: “Nas *Sonatas, Prelúdios, Estudos, Concerto* e obras isoladas, segmentos extensos evidenciam o caminho cosmopolita conhecido pelo compositor. O geral apreendido não deixa de ter individualidades. Chopin, Liszt, Moussorgsky, Albeniz, De Falla, Stravinsky, Ravel e sobremaneira Debussy. são compositores que Mignone admira” (MARTINS,1990). Tais *Études* destacavam a musicalidade, juntamente com a técnica. Porém, para que se possa afirmar que esta articulação em Mignone se processou de forma diretamente vinculada a tais *Études*, novas pesquisas se fazem necessárias, com mais obras desta mesma série *Peças didáticas*.

Referências:

BORGES, Maria Caridad. A graduate piano recital : an analytical study. 2003. *FIU Electronic Theses and Dissertations*. 1733.

Disponível em: <<http://digitalcommons.fiu.edu/etd/1733>>. Acesso em 13 ago. 2018.

EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. São Paulo: Globo, 1991.

FONSECA, Ângelo Rafael Palma da. Uma abordagem morfológica do bailado “Quadros Amazônicos” do compositor Francisco Mignone. Dissertação (Mestrado em Música). Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2000.

MARTINS, José Eduardo. *A pianística multifacetada de Francisco Mignone*. Disponível em: <<file:///C:/Users/Dell/Downloads/55005-Texto%20do%20artigo-69028-I-10-20130427.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

MÚSICA E SUA RELEVÂNCIA NO DESENVOLVIMENTO COGNITIVO NO CICLO BÁSICO

*Vanessa Rodrigues Carvalho de Oliveira**

Resumo: Com o intuito de mostrar a importância da disciplina Música nos anos iniciais, será realizada uma pesquisa a partir de dados coletados de turmas de escolas municipais de Ouro Preto. Através de oficinas feitas em sala de aula, serão analisadas algumas competências pré-definidas, possibilitando a conclusão sobre a afirmativa demonstrando a importância de ter Música na educação básica. Esse trabalho visa problematizar o ensino de Música da educação básica e refletir como as políticas públicas interferem diretamente nesse processo educativo. Além de analisar as propostas educativas que são aplicadas atualmente no ensino básico. Buscando tornar esse trabalho público para que, por meio dele, os profissionais e o poder político se conscientizem sobre os benefícios da aula de música, além de perceberem que a disciplina música não é somente recreação.

Palavras-chave: educação musical; ensino básico; música; educação.

Introdução

Esta pesquisa tem por finalidade enfatizar a importância do ensino de música na educação básica em duas escolas públicas de Ouro Preto, com crianças de 9 e 13 anos.

Nessa primeira parte do trabalho será feito um levantamento bibliográfico que consiste em pesquisar a bibliografia existente que situam leitor do assunto na atualidade, e trazer formas de aplicação das

* Graduanda do 5º período do curso de Música da UFOP.

atividades musicais realizadas atualmente no ensino básico, para então, na prática, trazer atividades lúdicas que trabalharão certas partes relacionadas ao desenvolvimento humano, pré-selecionadas.

Atualmente, esse tema vem sendo discutido no campo da educação. Selecionamos vinte artigos que discutem a educação musical no contexto da educação básica nas Revistas da ABEM e da ANPPOM, que estarão nas Referências.

Em um relato de experiência desenvolvido na disciplina de “Projetos integrados em Educação Musical I” do curso de Licenciatura da UFPR, Anderson Toni (2017) fala o quanto devem ser discutido a ação interdisciplinar do educador de música no contexto da disciplina Artes. Abordar esse assunto na graduação trará reflexões sobre a atuação do discente de música nos espaços escolares dialogando com todas as disciplinas.

Lutamos até os dias atuais para conseguir instaurar a disciplina de música, de acordo com Fonterrada (2008, p. 207-211), o ensino musical chegou a quase acabar, porém os ambientes para discutir sobre a educação musical foram se ampliando desde a publicação da LDB 5.692/71 e foi por meio dela que foram se desenvolvendo discussões a respeito da educação musical, então, através da LDB 9.394/96 a música foi instaurada como conteúdo obrigatório dentro da disciplina de artes (FONTEERRADA, 2008; ROMANELLI, 2013). A LDB 9.394/96 apresentou grandes avanços, entretanto o professor de música ainda encara o desafio da polivalência a disciplina de artes.

Considerando que o poder público continua olhando cada vez menos para a educação musical na escola básica, este trabalho tem o intuito de mostrar a importância dessa disciplina nesse contexto.

Por mais que em Ouro Preto tenham muitos projetos culturais, eles contemplam apenas uma parcela da população devido a

má divulgação, mas o fato de ter projetos musicais não exclui a obrigatoriedade da música como disciplina. Embora as discussões no campo da educação fossem em grande empenho por todo o país, no qual resultou na sanção da Lei nº 11.769/08, atualmente substituída pela Lei 13.278/16, a música não possui seu espaço assegurado pela legislação enquanto disciplina obrigatória na educação em praticamente todo o cenário educacional do país. Esta lei prescreve a música como uma das disciplinas de artes, sendo englobada como uma das linguagens que compõe o currículo escolar. O que sugere modos de inclusão da música na escola, o fato é que dessa forma ela poderá ou não ser disciplina obrigatória, porém, o como já dito, é assegurado por lei disponibilizar um ensino acessível para todos, inclusive o musical. Ressaltamos alguns dos argumentos utilizados no parecer CNE/CEB nº 12/2013 que discute as diretrizes nacionais para a operacionalização do ensino musical na educação básica:

A presença da Música no currículo escolar favorece o funcionamento das capacidades cognitivas, uma vez que ela: • educa a atenção; • promove a interação social; • forma circuitos no cérebro que são base para outras atividades humanas; • forma conexões que são relacionadas à sintaxe da escrita e da matemática, [...] • desenvolve o pensamento geométrico e a aprendizagem de sequências lógicas (BRASIL, 2013, p. 7).

Neste ofício, observamos com grande ímpeto a defesa da educação musical na escola, enfatizando o fato de que “a música também possui um lugar muito interessante no tratamento de doenças, melhorando o estado físico do organismo e facilitando a cura em muitos casos” (BRASIL, 2013, p.6). Partindo desse assunto, este trabalho abordará brevemente assuntos relacionados à neurociência, buscando autores como Lia Rejane Mendes Barcelos, Paulo Andrade,

dentre outros autores especializados em áreas atreladas a musicoterapia, para ter o embasamento científico.

Especialmente em Ouro Preto as escolas públicas que oferecem o ensino básico não possuem Música em seu currículo escolar, das 43 escolas municipais de Ouro Preto, da creche [(quatro meses) ao 9º ano], nenhuma possui música como disciplina obrigatória, um fator que prejudica e preocupa o campo da educação musical.

Desde o início da humanidade a música é tida como elemento que leva emoção e expressividade as pessoas. Ultimamente a ciência tem produzido muitos estudos que mostram a importância da música para o desenvolvimento de um indivíduo, seja através da musicalização, seja aprendendo um instrumento ou por apreciação, contudo a utilização desses pode ajudar diretamente na absorção dos conteúdos aplicados em disciplinas e trabalhos que exigem, por exemplo, raciocínio lógico e concentração. Segundo Campos, Jorge e Wannmacher, Vera (2009), o motivo disso se dá por meio da ativação de regiões cerebrais que são acionadas unicamente na fabricação de sentido e emoção da música.

Para Reis (2016), o jogo é importante para auxiliar um processo criativo. Segundo Piaget ((1997, 1998), apud REI, ano 2016, p. 6), o jogo tem seu *Locus* de funcionamento no processo de inteligência constituído pela adaptação, ou seja, implica em um equilíbrio entre a assimilação e acomodação por parte de quem nele se envolva.

Santos (2016) vem trazendo a percepção musical em turmas de ensino fundamental e tem como objetivos entender como os professores estão trabalhando com a percepção musical em turmas de ensino fundamental e como esse conteúdo tem sido abordado. Esse trabalho vem agregar nessa pesquisa mostrando uma das formas de abordagem da música na educação básica, esse trabalho de percepção

musical é um dos pilares que embasam e reforçam a importância de ter música como disciplina escolar.

A educação musical ainda precisa de apoio e discussões sobre o assunto, nota-se que em todos os textos lidos, os autores enfatizando o descaso do governo com as áreas de artes, esse trabalho mostrará a relevância da educação musical, através de oficinas, no contexto da educação básica.

Metodologia e justificativa

Em termos metodológicos, serão empregados:

- Modulo Didático

É a Elaboração, fundamentação, aplicação e avaliação do processo de ensino de música (forma de organização do ensino, conhecimentos profissionais desenvolvidos, critérios de avaliação, processo de interação professor-conhecimento-aluno).

- Teoria do Espiral de Keith Swanwick

Serão realizadas cinco oficinas embasadas na Teoria do Espiral de Keith Swanwick. A Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical destaca-se entre as teorias de desenvolvimento musical mais difundida da época presente. Em nosso país ela tem sido usada de base teórica em muitas pesquisas, inclusive a minha será uma delas, pois ela vem de encontro ao que eu quero trazer nas oficinas que serão realizadas nas salas de aula, porquanto ela aborda o desenvolvimento da execução musical, da composição e da apreciação musical em crianças, adolescente e mesmo em adultos. Nela são apresentados oito níveis ou modos de desenvolvimento musical através de quatro dimensões centrais — materiais, expressão, forma e valor.

Essa Teoria foi lançada em um artigo apresentado por Keith Swanwick e June Tillman (1986) à revista British Journal of Music Education logo após foi retrabalhada e descrita mais a fundo em livros

publicados por Swanwick (1988; 1994). No artigo que a teoria foi lançada, Swanwick e Tillman (1986, p. 305) compartilham a ideia que tiveram de usar conceitos da teoria Piagetiana como inspiração para interpretar o desenvolvimento musical das crianças estudadas em sua pesquisa. A pesquisa foi feita com alunos de classes e etnias (desde asiáticas a africanas) distintas, durante quatro anos e o mais importante, trabalhando na visão de oficina de música, utilizando uma série de outros educadores, no meio dos quais, John Paynter e Murray Schafer, que desenvolvem uma “linha criativa” na educação musical, que busca usar a criatividade do aluno aproveitando todo e qualquer tipo de material sonoro. Foram então analisadas 745 composições feitas por 48 alunos durante o tempo da pesquisa.

O primeiro trabalho foi dividido em duas partes o Sensitivo e o de Manipulação diz respeito à faixa etária de 0 a 4 anos; A segunda é a parte expressiva se refere a crianças de 5 a 9 anos; o terceiro dividiu-se em duas partes: idiomático e especulativo que se referem a crianças de 10 a 15 anos; o quarto divide-se em duas partes: simbólico e sistemático referentes aos alunos com 15 anos ou mais. Essas etapas são apresentadas juntamente com a faixa assim que ocorre a sua manifestação. As idades apontadas não são um padrão que possa ser generalizado para todas as crianças, apesar de, Swanwick e Tillman (1986, p. 306) ressaltarem que o desenvolvimento musical não tem a obrigatoriedade de acontecer exatamente nas marcas etárias apresentadas.

Partindo dessas áreas, Swanwick sugere um método de aprendizagem, descrito por ele de, “C.L.A.S.P.”, que em português foi traduzido para a sigla “T.E.C.L.A.”. Esse conceito de trabalhar os conteúdos de forma unificada favorece o aprendizado de forma integrada, fazendo com que essas fases sejam vivenciadas de forma contínua entre si.

Analisando o que cada uma das letras da sigla significa T.E.C.L.A. Vislumbramos melhor a ideia quando observamos que ele quer dar subsídios de organização para uma educação musical sistematizada visto que todos os elementos da sigla não sejam nem priorizados, muito menos, desprezados. A seguir o significado de cada letra:

T – Técnica (manipulação de instrumentos, notação simbólica, audição).

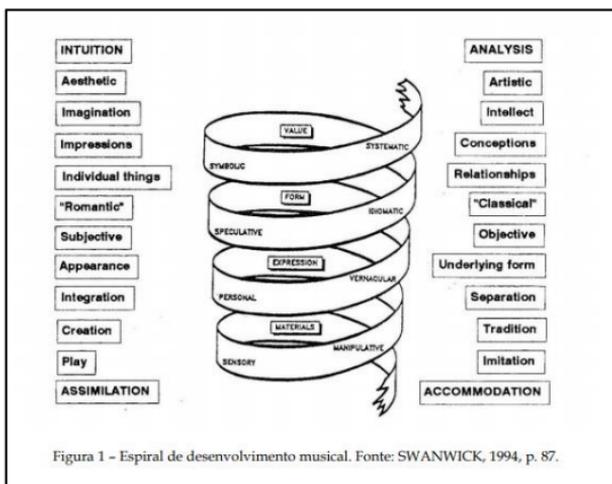
E – Execução (Cantar, Tocar).

C – Composição (Criação e improvisação).

L – Literatura (história da música).

A – Apreciação (reconhecimento de estilos/forma/tonalidade/graus).

Assim como Swanwick, irei adotar as oficinas para a elaboração das atividades para isso usarei o Módulo Didático. O modelo da espiral, proposto por Swanwick e Tillman (1986) está exposto na figura I, no qual nos apresenta a visualização não somente as etapas descritas acima mostram, além disso, as etapas de um movimento que sucede da esquerda para a direita onde se reproduz em 4 níveis, no qual correspondem às quatro “voltas” da espiral. Esses autores afirmam que os estágios inscritos no lado esquerdo da espiral são marcados pelo egocentrismo e pela experimentação. Os estágios do lado direito significam os empenhos do indivíduo de adaptação às convenções sociais. (SWANWICK, TILLMAN, 1986, P. 334).



Basearei minhas oficinas em conformidade com os conceitos da teoria de Swanwick. Sendo assim, será realizado um cronograma de execução com datas da realização de cada etapa do trabalho. Em primeiro lugar, aplicar-se-á uma atividade inicial analisando a sensibilidade, concentração e lateralidade. Ao aplica essa atividade, farei uma descrição de como foi a reação dos alunos analisando de forma crítica o desempenho desses alunos. Realizaremos, em seguida, três oficinas que irão desenvolver as áreas mencionadas, ou seja, a sensibilidade, a concentração e a lateralidade. Posteriormente, aplicarei a mesma atividade feita no início. A partir disso, faremos uma apreciação dos resultados obtidos e concluir se, de fato, a música é importante na educação básica.

Este trabalho se justifica, pois durante a elaboração da revisão de literatura foi verificado que não há pesquisas de TCCs, nem de mestrado ou doutorado, embora tenham vários estudos sobre o assunto, ainda não foi realizado um trabalho específico desta natureza com alunos do ensino público a cidade de Ouro Preto.

Nessa primeira parte do processo fizemos um referencial teórico para na segunda parte podermos executar o cronograma prático.

Considerações finais

O estudo em processo traz uma compreensão da influência da música no comportamento humano e espera-se constatar através dessa pesquisa que realmente ela exerce um papel significativo na vida das pessoas, sendo alguns de seus benefícios, aquisição de atividades motoras, ampliação da percepção musical, da sensibilidade, do caráter, da identidade e muitos outros papéis que auxiliam a memória. Cada vez mais se descobrem novas formas de se aplicar música, porém sua aplicação prática promove, todavia, conhecimento e habilidade com o intuito de proporcionar suas abordagens e fazer com que o indivíduo possa adquirir um estado de bem estar físico e psíquico. Esta pesquisa ainda está em sua primeira etapa e pretende findar-se ao final da graduação, porém, ao iniciar as pesquisas sobre a “*Importância da música para o desenvolvimento cognitivo*” tivemos a necessidade de fazer um recorte, pois o tema é muito amplo e decidimos focar nas escolas de educação básica de Ouro Preto. Pretendo em um futuro bem próximo, ter a oportunidade de expandir esta pesquisa em um mestrado, pois vejo a necessidade de mais discussões sobre a inserção da música nas escolas.

Referências:

BRASIL. *Parecer CNE/CEB n. 12*, de 4 de dezembro de 2013. Disponível em http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=14875pceb012-13&category_slug=dezembro-2013-pdf&Itemid=30192>. Acesso em: 13 jul. 2018.

COSTA, J. C.; PEREIRA, V. W. *Linguagem e cognição: relações interdisciplinares*. 2009. 319 f. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/ArqMudi/article/viewFile/25137/pdf_59> Acesso em: 10 jul. de 2018.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 2ª ed. São Paulo: UNESP, 2008.

FREITAS, C. A.; LANA, A. L.; NUNES, K. S.; PAULA, F. M.; P.E.F.; V.L.S. *A contribuição da música na construção do conhecimento na educação infantil*. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/pedagogiacao/article/viewFile/11038/8838>> Acesso em: 10 jul. de 2018.

IVO, L. F.; JOLY, I. Z. L. A flauta doce na educação musical: uma proposta de formação continuada de educadores musicais. *Anais XVII Encontro Regional Sul da ABEM*, 2016. Disponível em: <<http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/xviiregsul/regs2016/paper/viewFile/1895/828>>. Acesso em: 10 jul. de 2018.

JUNIOR, P. J. S. Percepção musical no ensino fundamental I: uma pesquisa em andamento. *Anais XVII Encontro Regional Sul da ABEM*, 2016. Disponível em: <<http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/xviiregsul/regs2016/paper/viewFile/1897/1023>> Acesso em: 10 jul. de 2018.

REIS, L. A.; Música e ato criativo na escola: pode dar jogo? *Anais XVII Encontro Regional Sul da ABEM*, 2016. Disponível em: <<http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/xviiregsul/regs2016/paper/viewFile/1861/838>> Acesso em: 10 jul. de 2018.

SANTOS, G. C. A formação musical dos alunos do ensino médio: um tema mapeado nos anais da Abem (2013 e 2015). *Anais XVII Encontro Regional Sul da ABEM*, 2016. Disponível em: <<http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/xviire>

gsul/regs2016/paper/viewFile/1908/851> Acesso em: 10 jul. de 2018.

SWANWICK, Keith. *Music, mind and education*. London: Routledge, 1988.

SWANWICK, Keith; TILLMAN, June. The sequence of musical development: a study of children's composition. *British Journal of Music Education*. Cambridge Journals, Cambridge. V. 3, p. 305-339, 1986.

TONI, A.; OLIVEIRA, K. O.; N. R. M.; L. P. M. R.; F. K. Relatos e reflexões sobre experiências práticas na disciplina de “projetos integrados em educação musical I” em escolas de educação infantil, ensino fundamental e educação especial em Curitiba no ano de 2015. *Anais XVII Encontro Regional Sul da ABEM, 2016*. Disponível em: <<http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/xviiregsul/regs2016/paper/viewFile/1774/805>> Acesso em: 10 jul. de 2018.

WEBER, V.; SOUZA, Z. A.; BELLOCHIO, C. R. Formação continuada em música para professores da educação básica. *Anais XVII Encontro Regional Sul da ABEM, 2016*. Disponível em: <<http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/xviiregsul/regs2016/paper/viewFile/1803/793>> Acesso em: 10 jul. de 2018.

WEIGSDING, J. A.; BARBOSA, C. P. A influência da música no comportamento humano. *Arquivos do MUDI*, v. 18, n. 2, p 47-62. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/ArqMudi/article/viewFile/25137/pdf_59> Acesso em: 5 jul. de 2018.

MUSICALIZAÇÃO NA ESCOLA

Dalila Miriã Monteiro^{30*}

Resumo: A música está em todos os lugares, casas, ruas, elevadores, nos meios de transporte e também se faz presente no âmbito escolar. Entretanto, ela não está inserida no currículo escolar como matéria obrigatória, e sim como matéria diversificada na competência das Artes. Então, partindo-se deste contexto formativo, este relato de experiência busca investigar como a música tem sido incluída no cotidiano escolar de uma escola de educação básica, refletindo-se sobre processos de musicalização ali vivenciados. Almeja-se, assim, valorizar tanto o ensino de música nas escolas, como o profissional desta área.

Palavras-chave: Musicalização; ensino fundamental; música.

Introdução

Ao longo do curso de Licenciatura em Música, tive grande interesse pessoal pelo processo de musicalização com crianças e adolescentes. Sabemos que a escola promove na vida desses alunos um processo de constantes aprendizados, principalmente nos anos iniciais e no ensino fundamental I e II, onde práticas reflexivas, procedimentos investigativos e posturas éticas estão sendo firmados.

Atualmente, a educação se norteia pela BNCC³¹ (Base Nacional Comum Curricular) que reconhece os benefícios da música no desenvolvimento cognitivo. Todavia tal conjunto deve ser articulado

^{30*} Graduanda no curso de Música pela Universidade Federal de Ouro Preto.

³¹ A qual propõe um conjunto de competências e habilidades onde se espera que os estudantes desenvolvam ao longo da escolaridade básica. Tais como Perceber e explorar os elementos constitutivos da música. Ministério da Educação. BRASIL, 2016, p. 201.

com aspectos próprios a cada cotidiano escolar, pois a realidade não é igualitária para todas as escolas e, assim cada uma deve dispor de certa autonomia através do PPP (Projeto Político Pedagógico) (BRASIL, 1996). Muitas competências e habilidades elencadas pelo BNCC são desenvolvidas através das Artes. Contudo, ao analisar se o currículo de muitas escolas que promovem a educação artística, pode se perceber que o campo da música ainda é pouco explorado.

A educação musical tem muito a contribuir neste desenvolvimento; ainda que muitos a vejam como lazer, ela constitui-se em efetivo processo pedagógico. Seus benefícios abrangem as dimensões física, mental e emocional. Mas, formalmente, a aprendizagem musical é vista como musicalização, seja ela nos anos iniciais ou não. Há várias metodologias desenvolvidas por educadores musicais como por exemplo, Dalcroze, Kodaly, Orff, que contribuíram para a valorização desse conhecimento como uma ciência.

O termo musicalização infantil adquire uma conotação específica, caracterizando o processo de educação musical por meio de um conjunto de atividades lúdicas, em que as noções básicas de ritmo, melodia, compasso, métrica, som, tonalidade, leitura e escrita musicais são apresentadas à criança por meio de canções, jogos, pequenas danças, exercícios de movimento, relaxamento e prática em pequenos conjuntos instrumentais. (BRITO, 2003 p. 45).

Um recurso muito acionado pela musicalização é o trabalho com canções infantis. Afinal, presentes mesmo que de maneira informal, as canções permeiam o ambiente escolar. Mas não apenas as canções de roda são investidas desse potencial formativo em música: os hinos, as músicas de festas tradicionais etc. também são empregadas. Há também práticas específicas de ensino-aprendizagem da música,

como as promovidas nas oficinas do Pibid (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência), do qual tive o privilégio de participar.

I. Relação dos alunos na escola com a música

Tive também a oportunidade de fazer o estágio na Escola Estadual Marília de Dirceu, com orientação do professor Roger Silva³², que atua como professor de Artes.



Fig. 1- Fachada da Escola Marília de Dirceu, em Ouro Preto.³³

³² Licenciado em Música pela Universidade Federal de Ouro Preto

³³ Imagem disponível em: <<https://www.facebook.com/eemdirceu/>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

O plano de trabalho em Artes, nesta escola, é dividido em artes visuais, dança, música e teatro. Coincidiu que parte das minhas horas de observação e regência estivessem dentro do conteúdo de música, o que me instigou a observar com mais precisão a importância da música para aqueles alunos.

Um das atividades iniciais foi a resposta da seguinte pergunta: “O que é música pra você?” Os estudantes do ensino básico (9º ano) produziram uma pequena redação sobre o assunto, e algumas diziam que ela servia para expressar seus sentimentos de alegria ou tristeza. Outros já escreveram sobre a história dela desde dos tempos antigos até chegar nessa variedade de estilos que temos hoje em dia.

Entabulando conversas com alguns alunos, em um dado momento um aluno me contou sobre sua vivência com música, onde seus familiares tocavam algum instrumento e que ele naquele momento participava de uma fanfarra em sua comunidade. Todavia, este apresentou-se como um caso particular, pois a maioria tem mais contato de apreciação com a música através dos celulares e caixinhas de som, tanto nas suas casas como também nas dependências da escola.

Com base nesses diálogos, pude averiguar que o gênero musical que a maioria deles mais escutam e preferem é o funk, desde os sucessos do momento, na internet ou rádio, até os mais antigos. Porém, ao analisar as músicas do ponto de vista acadêmico, constato são desprovidas de musicalidade mais elaborada, além de portarem letras às vezes pejorativas, todas com a mesma linearidade rítmica, e com melodias inarmônicas em alguns momentos.

Há, porém, exceções, alguns alunos demonstram afinidade com expressões musicais variadas, entre os estilos sertanejo, rock, mpb e gospel. Apesar disso, eles também mesmo conhecem tal repertório, a ponto de cantá-lo, como aconteceu em uma das atividades, na qual entoaram juntos uma música funk que tematizava o amor.

2. Transformando esta relação

Juntamente com outra estagiária do meu curso, pensamos em realizar alguma atividade rítmica com movimento, para promover a interatividade entre os alunos e fixar alguns conceitos de ritmo, andamento e pulsação, já explicados nas aulas anteriores pelo professor. Assim eles teriam uma percepção mental e física sobre assunto em questão.

Lembramos de uma da disciplina ofertada pelo curso, “Práticas Pedagógicas”, onde tivemos a oportunidade de conhecer, criar e relembrar algumas brincadeiras de cunho pedagógico. Através do portfólio feito ao longo da disciplina, escolhemos uma proposta rítmica chamada: “3 5 7 9”, que tem como base a percussão rítmica corporal com uma sequência gestual para cada número.

Ao chegar na sala, explicamos e reproduzimos a atividade. Ao executar com a gente o número 3, onde se bate o número 1 no lado direito do peito, o número 2 o lado do outro e o número 3 se bate palmas, eles lembraram da música, *We Will Rock You*. Foi nesse momento que conseguimos chamar atenção dos alunos, que a princípio não estavam interessados.

Em seguida dividimos a turma em grupos de 5 a 7 pessoas e fizemos um quadro de 4 x 4 com os números ímpares, distribuídos aleatoriamente. O objetivo era que todos os grupos conseguissem executar os movimentos todos ao mesmo tempo.

Alguns tiveram a dificuldade de executar as tarefas, outros já tinham facilidade e propunham novas sequências. De modo geral, pude perceber que mesmo com suas dificuldades singulares, a persistência da repetição e do entendimento foi tornando cada vez mais simples os movimentos.

Considerações finais

Meu objetivo inicial era mostrar aos alunos que a música é muito mais do que o ato de se ouvir quando se está triste ou alegre, mas é também algo para se compreender durante uma apreciação ou em uma execução. Com certeza eles ainda vão continuar ouvindo os mesmos repertórios, mas pude notar que eles começaram a ver novos horizontes, quando eles começaram a criar seus próprios ritmos e sequências.

Com os alunos que tiveram interesse em realizar a atividade, pude perceber que a música já estavam internalizada neles, eles só não conhecem muitas vezes os conceitos musicais na prática, como por exemplo, ritmo, andamento, dinâmica. Porém, todos naquela sala já estavam nesse processo de musicalização, de forma consciente ou não. Desse modo, a atividade despertou neles a diferença entre ouvir música e de fazer música, de experimentar sua totalidade.

Pude perceber que a musicalização tem que ser repensada para jovens e adultos, uma vez que eles já tem cada um sua bagagem musical. Assim como a lei da física fica mais clara ao aliar o conceito à demonstração do conteúdo no dia a dia do aluno, a música e seus conceitos devem abranger o conhecimento prévio do aluno, para instigar cada vez mais a explorar esse universo.

Referências:

BRITO, Teca de Alencar. *Música na educação infantil: propostas para a formação integral da criança*. São Paulo: Petrópolis, 2003.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular – BNCC 2ª versão*. Brasília, DF, 2016.

_____. *Lei n° 9.394, de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*, de 20 de dezembro de 1996. Disponível em:

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm> . Acesso em: 15 jun. 2018.

MILANESI, Irton et al. *O estágio interdisciplinar no processo de formação docente*. Cáceres-MT: UNEMAT, 2008.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1992.

A LOGOMARCA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

*Marco Túlio de Paula**

Resumo: Este artigo tem como objetivo identificar apropriações artísticas na elaboração da logomarca da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Desta maneira, será discutida a relação dos aspectos físicos e visuais que compõem a obra com estilos artísticos na história da região à qual ela encontra-se remetida, em particular a configuração artística de cunho barroco, com seus retábulos.

Palavras-chave: logomarca; barroco; retábulo; UFOP.

Introdução

A logomarca da UFOP foi criada em 1987 por João Eustáquio Delpino, Ângela Dourado e Márcio Lambert (UFOP. s.d.). Ela está presente em diversos monumentos da UFOP, objetos e em *sites* referentes a esta Universidade, além de ser inserida em inúmeros trabalhos acadêmicos. Porém, até hoje as informações sobre o significado desta logomarca são escassas, o que dá abertura a novas interpretações e ressignificações.

Uma logomarca tem como objetivo sintetizar a identidade, que é uma somatória de características exclusivas que dão a individualidade a uma pessoa ou coisa. Sendo uma logomarca, entende-se que ela procura passar uma imagem e significação através do visual.

* Graduando do 1º período do curso de Licenciatura em Música da UFOP. Trabalho apresentado na disciplina História Geral da Arte.

Todavia, a forma como ela é construída e seus símbolos podem afetar sua compreensão. Existem símbolos que necessitam de um conhecimento prévio e outros são autoexplicativos. Segundo Strunck (2003) o símbolo é “qualquer desenho que um grupo de pessoas possa entender como representação de alguma coisa além dele mesmo. É um sinal gráfico que, passa a identificar um nome, ideia, produto ou serviço.”. Dessa forma, eles são responsáveis por manter essa identidade que vai ser usada para a identificação de um determinado objeto, no caso, a UFOP.

Em termos metodológicos, partimos das poucas informações disponíveis – sabe-se que a logomarca da UFOP foi inspirada num detalhe de uma pilastra misulada, de retábulo, que hoje integra o acervo técnico do Museu da Inconfidência, na cidade de Ouro Preto. (UFOP, s. d.). De posse deste dado, o primeiro desafio foi encontrar a referência inicial de tal retábulo, que por fim pôde ser remetido à Igreja Nossa Senhora do Bom Sucesso e Almas do Guaicuí, localizada na cidade de Barra do Rio das Velhas. (UFOP, 2009). Trata-se de uma das primeiras igrejas mineiras, “e da qual por volta de 1700 o reverendo Paulino Pestana e Souza era pároco. De acordo com seu testemunho, esta era a igreja de Nossa Senhora do Bom Sucesso” (CARRARA, 2007, p. 593).

Tendo em vista o contexto regional e data de construção da igreja, foi preciso, a seguir, investigar qual era o estilo artístico predominante nesse período, o qual pode ter influenciado do retábulo contido nela. Partindo dessa análise, foi possível tentar entender a logomarca da UFOP, de estilo artístico similar ao retábulo da Igreja de Bom Sucesso.



Fig. 1 – Igreja Nossa Senhora do Bom Sucesso e Almas do Guaicuí

I. A influência artística do Barroco na arquitetura das igrejas no Brasil

O barroco é um estilo artístico que surgiu em meados dos séculos XVII e XVIII na Europa, sendo logo depois trazido para a América. Ele se desenvolveu na arquitetura, pintura, escultura, música, literatura e teatro. No Brasil, ele se consagrou no início do século XVII, durante o período colonial. Desde sua aparição, ele esteve associado à religião, porque foram os jesuítas que trouxeram essa influência para a Colônia lusitana. Este estilo ficou muito marcado na região de Minas Gerais com as obras do escultor Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido como Aleijadinho, que deixou grande parte de sua marca na cidade de Ouro Preto durante o Ciclo do Ouro. Como nesse período a exploração de jazidas de ouro era muito grande, os interiores das igrejas foram detalhados com ouro em toda sua extensão. Esse detalhamento é uma das características mais marcantes da arte

barroca. Além disso as esculturas das Igrejas que tiveram influências do Barroco, apresentam uma expressividade intensa e dramática, juntamente com a exaltação das curvas que expressam o movimento nessas obras.

2. A relação entre a logomarca da UFOP com o barroco

No barroco, foram valorizadas as esculturas em madeiras talhadas com grande riqueza de detalhes:

Benedictinos e jesuítas trabalhavam com imagens esculpidas em barro. A partir de fins do século XVII, os jesuítas deram preferência à madeira, que viria a predominar, determinando também modificações na conformação das peças. A técnica da época exigia que as peças de barro fossem modeladas compactamente, com um relevo baixo e sem partes projetadas, que poderiam facilmente romper durante o cozimento. Já a madeira possibilitava a escultura com formas abertas, esvoaçantes e dinâmicas, muito mais livres no espaço tridimensional (SANTOS; FERNANDES; SANTOS, s. d., p. 4)

O retábulo que inspirou a logomarca da UFOP seguiu esses padrões. Ele foi produzido em madeira, portando volutas esculpidas por todas as extremidades. Há também formas de conchas que valorizam as curvas do estilo barroco.

Ao comparar o retábulo e a logomarca da UFOP, pode-se concluir que esta foi totalmente inspirada naquela peça, de modo que as partes escuras representam os planos que tem profundidade e as partes claras, a superfície.



Fig. 2 – Peça de retábulo pertence à Igreja Nossa Senhora do Bom Sucesso.
Acervo de Felipe Alexandre de Moraes.



Fig. 3: Logomarca da UFOP.³⁴

3. A ressignificação da obra

Uma obra de arte, ao ser pensada, aciona, por seus autores, intenções, motivos, formas... Nesse processo, há algo novo, quer no momento de sua produção, quer na apreciação das peças ou expressões artísticas pelas pessoas. Assim, segundo Walter Benjamin, cada obra artística tem sua própria “aura”, um potencial de afetação dos sujeitos: “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja”

³⁴ Imagem disponível no Site Observatório das relações internacionais da UFOP.

(1987, p.1). Ela não pode ser retirada do objeto, mas no caso de um deslocamento da peça de seu contexto de criação, ela pode receber uma nova “aura”. Essa nova significação pode ser atribuída a partir do momento que se valorizar a arte de uma nova maneira, diferente do que se era anteriormente.

O fato de os criadores se inspirarem na peça talhada do retábulo para criação da logomarca da UFOP fez com que surgisse uma nova aura para esse símbolo. O que antes tinha um cunho religioso, pois estava contido no interior de uma instituição católica, passou a ser patrimônio de uma universidade, que utiliza dessa logomarca para se representar no âmbito político-educacional.

A problemática é que a “aura” inicial ficou perdida no tempo, pois praticamente grande parte das pessoas desconhece onde a logomarca se inspirou para ter tais características. Ou seja, a importância que aquele detalhe da pilastra misulada poderia ter, deixa de existir quando está associado à Universidade.

Não obstante, se a logomarca de uma instituição é uma forma de afirmar uma identidade sociocultural, então, tendo em vista as características do barroco contidas do retábulo, a logomarca da UFOP, apesar da parca divulgação de suas referências de origem, reafirma uma característica marcante de uma dada cultura, uma determinada época, uma certa história.

4. Novas interpretações possíveis

Ao observar a logomarca, é possível perceber que se pode obter diversas interpretações sobre qual imagem ela pode representar. Uma das possíveis compreensões é a de que a “logo” apresenta um formato de um sino, contendo o sino, o eixo central o e o contrapeso. Essa composição é claramente percebida nos sinos de diversas igrejas da cidade de Ouro Preto e região. Essa percepção é válida tendo em vista a

importância dos sinos nas igrejas. Há muito tempo os sinos têm um papel essencial nas cidades e igrejas. As badaladas dos sinos já foram bem mais influentes na organização da vida das pessoas. Há muito tempo, quando não existia TVs – muito menos internet –, esses instrumentos, no alto das torres das igrejas, eram os primeiros a informar as cidades sobre as últimas notícias.

O sineiro Nilson conta que, antigamente, os sinos transmitiam, através do toque empregado, a chegada do bispo, o anúncio das missas e outros fatos como incêndios, falecimentos, nascimentos e até a condenação de escravos à força.” (BARBOZA, 2013).

Considerações finais

Conclui-se então que a logomarca da UFOP não foi uma invenção e que foi inspirada em um detalhe de uma peça de madeira talhada contida no retábulo da antiga Igreja Nossa Senhora do Bom Sucesso e Almas do Guaicuí. Apesar de não existirem muitas informações disponíveis sobre os motivos desta logomarca ter sido inspirada nessa particular expressão artística, pressupõe-se que foi para representar a importância do barroco na cidade de Ouro Preto e arredores, pois a peça original tinha características de tal estilo.

O lado importante de ressignificar uma obra de arte é que ela se estende pelo tempo e não é esquecida, mesmo que não tenha o mesmo valor artístico. Todavia ela ainda carrega consigo sua identidade e “aura barroca” o que faz dela algo único. Este artigo teve como objetivo tentar responder um pouco sobre as origens da logomarca da UFOP.

Referências:

BARBOZA, Rosângela e SÁ, Marco Antonio. *Os Sinos falam*. Disponível em: <<https://www.paulinas.org.br/familia-crista/pt-br/?system=news&id=4218&action=read>>. 29 maio 2013.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CARRARA, Angelo Alves. Antes das Minas Gerais conquista e ocupação dos sertões mineiros. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 23, n. 38, p.574-596, jul-dez 2007.

MALVESTITI, Fernanda Pacheco de Moraes Guevara; CAETANO, Kati. Identidades visuais e estratégias enunciativas: a logomarca corporativa do Bradesco. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Guarapuava – 29 a 31 de maio de 2008. *Anais...* Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2008/resumos/R10-0522-1.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

PFAU, Luisa. *Igreja Nossa Senhora do Bom Sucesso e Almas do Guaicuí*, 2009. Disponível em: <<http://viagemnosofrancisco.blogspot.com/2009/06/igreja-nossa-senhora-do-bom-sucesso-e.html>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

SANTOS, Andrea Gonçalves dos; FERNANDES, Carmen A. C. Fromming; SANTOS, Verônica Coffy Bilhalva. *O barroco no Brasil e as imagens devocionais em madeira*: intervenção em uma imagem de roca. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/viewFile/11550/7390>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

UFOP. *Manual de uso da logomarca*. Disponível em: <<http://www.ufop.br/logomarca/>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

_____. *UFOP lança Manual de uso adequado de sua logomarca*. 2009. Disponível em: < <http://www.ufop.br/noticias/ufop-lana-manual-de-uso-adequado-de-sua-logomarca>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

MÚSICA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

*Felício Godinho Ferreira**

Resumo: A educação em seus moldes tradicionais não contempla todos os aspectos necessários para a formação de sujeitos sociais no sentido amplo do termo. Partindo dessa premissa, as atividades desenvolvidas pelo projeto de extensão da Universidade Federal de Ouro Preto CIA da Gente em instituições de ensino e acompanhamento social no município de Ouro Preto buscam através de ações arte-educativas desenvolver nos atendidos pertencimento e inclusão social. A presente pesquisa tem como objetivo reconstituir e analisar as atividades desenvolvidas pelo projeto no ano de 2016 na instituição CAPSi, buscando desse modo compreender o impacto gerado pelo projeto nos atendidos, seus familiares e comunidade que circunda a instituição.

Palavras-chave: inclusão social, arte-educação, CIA da Gente, CAPSi

Introdução

Esta comunicação tem como objetivo proceder a uma análise retrospectiva da parceria sociocultural promovida entre o Cia. da Gente, programa extensionista da Universidade Federal de Ouro Preto, e o CAPSi – Centro de Assistência Psicossocial Infanto-Juvenil. Tal atuação conjunta vigorou durante o ano de 2016.

O Cia. da Gente é um programa de extensão firmado entre a fundação GORCEIX e a Universidade Federal de Ouro Preto. Ele atende a diferentes instituições no município de Ouro Preto, tais como APAE, Pastoral da Criança e do Adolescente, Lar São Vicente de

* Graduando em Música da Universidade Federal de Ouro Preto.

Paulo, Santa Casa e CAPSi. Ele visa promover, através das artes cênicas, música e outras linguagens artísticas e pedagógicas, uma ampliação do processo de inclusão social e cultural de sujeitos e comunidades ouropretanas. O programa teve início no ano de 2005, e atualmente é coordenado pelos professores Marco Flavio de Alvarenga e Fernanda Rodrigues Silva, contando com 25 bolsistas dos cursos de Música, artes Cênicas e Pedagogia. Assim, em uma reportagem de divulgação deste programa, foi afirmado:

O projeto Cia. da gente, considerando todos os benefícios que a arte-educação pode proporcionar aos usuários do CAPSi, oferece propostas lúdicas, artísticas, de forma inclusiva, com a intenção de trabalhar com os usuários temáticas que os auxiliem na socialização fora do ambiente de atendimento e que também despertem o senso crítico e a conscientização do espaço que eles ocupam na sociedade (SILVA, 2015).

O CAPSi, por sua vez, é um serviço de saúde mental aberto à comunidade, que realiza o acolhimento, tratamento e reinserção social de crianças e adolescentes residentes no município de Ouro Preto e distritos. A instituição visa à promoção da saúde de seus usuários, utilizando como metodologia o “plano terapêutico”, onde um cronograma de atividades é articulado por todos os profissionais envolvidos (psiquiatra, psicólogo, enfermeiro, terapeuta ocupacional, fonoaudiólogo, psicopedagogo e assistente social), em atenção às necessidades e/ou especificidades psicológicas, físicas e sociais de cada indivíduo.

O Cia. da Gente atua correlacionando suas atividades ao plano terapêutico oferecido pelo CAPSi, de forma a contribuir para o bem-estar e aprendizagem das crianças e adolescentes atendidos. O programa começou suas atividades nesta instituição em 2015, ministrando atividades pedagógico-artísticas, como jogos teatrais,

danças, correlação ritmo-movimento, além de confecção de instrumentos musicais com materiais reciclados.

Devido à falta de registro e reflexões acerca das ações de programas de cunho social como o Cia. da Gente no município e distritos de Ouro Preto, considero importante a realização deste estudo, de modo a buscar entender o impacto que tais programas, com suas ações arte-educativas, exercem nos sujeitos atendidos, suas famílias e comunidades.

I. O projeto “Faz de Conta”

A temática escolhida para o ano de 2016, na parceria Cia. da Gente – CAPSi, para ser empreendida como projeto, foi “Faz de Contas”. Assim, as atividades a serem desenvolvidas iriam enfronhar-se pelo universo infanto-juvenil, partindo de fábulas, contos clássicos, cantigas de roda, dentre outras tantas fontes de ludicidade.

Trata-se de um tema que oferece possibilidades infinitas de criações musicais e teatrais, além de permitir revisitar as tradições culturais de outros países e de outras épocas. Considerando-se o impacto deste imaginário, ainda hoje, na formação das pessoas, sobretudo das que residem em distritos, entende-se que o “Faz de Contas” estabelece um ponto comum entre os usuários, independente da faixa etária, de suas limitações ou necessidades.

Como primeira fase de realização do projeto, foi promovida, no início de 2016, uma conversa entre bolsistas e coordenadora do CAPSi. Os estudantes da UFOP sugeriram que se realizasse uma reunião com pais e/ou responsáveis, para que fosse montado um grupo de atendimento a crianças e adolescentes, mas a proposta foi logo vetada, já que o transporte dos bairros e distritos ao CAPSi deveria ser oferecido pela Prefeitura de Ouro Preto e tal alternativa não estava disponível. Então foi proposto os bolsistas do Cia. da Gente atuassem

junto com outros profissionais que já prestavam atendimento o CAPSi. Foi o que começou a acontecer na sexta-feira de manhã, ou em intervalos entre os atendimentos, como na terça-feira à tarde.

Todavia, o grupo da terça-feira logo se deparou com uma falta de interesse dos adolescentes. Compareciam ao CAPSi meninos mais agitados e com uma diferença de idade. Fomos, então, em busca de outras atividades que atraíssem a atenção dos nossos atendidos. Foi quando surgiu a ideia de fazer uma vivência de capoeira com essa turma – e passamos praticamente um mês tentando ensinar primeiramente o ritmo e, em seguida, algumas músicas. Todavia, os adolescentes se distraíam muito fácil, querendo conhecer e tocar os instrumentos usados pelos bolsistas. Então, um dos bolsistas, Paulo Aguiar, do curso de Música, confeccionou instrumentos com latinhas de alumínio para que os alunos nos acompanhassem, mas mesmo assim não foi o suficiente para um maior envolvimento dos atendidos.

No mês de abril, o grupo de graduandos-extensionistas foi convidado a começar, junto com outros profissionais do CAPSi, atividades com as mães, enquanto os filhos estivessem sendo atendidos pela pedagoga e psicóloga. Neste mês, foi feito um trabalho mais passivo, de troca e conhecimento entre o grupo e as mães. O grupo foi formado para aproveitar o tempo de espera e compartilharem experiências e se conhecerem. No mês seguinte, seriam atividades direcionadas à comemoração do “dia das mães”. Assim, foram quatro encontros de conversas, brincadeiras e cuidados com o corpo, num diálogo sobre as responsabilidades, coisas boas e ruins de ser mãe, a constituição de uma família. Em um desses dias, promovemos uma atividade que começou com um alongamento, depois passamos para uma massagem coletiva e por último uma ciranda, que foi o momento que as mães mais se divertiram e libertaram-se.



Fig. 1 – Ciranda com o grupo de mães. 2016. Fotografia: acervo pessoal do autor.

Infelizmente as atividades com o grupo das mães tomaram outro rumo, pois elas começaram a confeccionar flores para serem expostas e vendidas. Devido a este perfil, não cabia mais ao Cia participar.

Em paralelo, o grupo de sexta-feira passou a ficar cada vez mais vazio, pois as mães perceberam que as crianças não estavam mais sendo acompanhadas pela fonoaudióloga, o que levou a uma evasão. Diante dos dias em que não aparecia ninguém, a proposta de trabalhar com Saltimbancos ficou para trás, tanto neste horário quanto nas terças-feiras à tarde.

Foi assim que mesmo sem percebermos a princípio, começamos a se trabalhar em cima de pequenos projetos, perto de datas comemorativas como Festas Juninas ou a partir de interesses dos alunos. Um pouco depois, a terapeuta ocupacional começou a faltar e logo o seu contrato venceu, fazendo com que seus grupos de sexta-feira

passassem a ser nossa responsabilidade. Com isso, nossas atividades se viram acrescidas por um maior número de crianças.

Na festa junina, trabalhamos com as crianças a construção de uma falsa fogueira, muitas não faziam ideia do que era aquilo, cantamos músicas com a temática, brincamos de pular a fogueira com e sem música. Foi nesse ponto que se viu que o Faz de Conta não tinha saído do projeto, ali estava, naquelas crianças realmente com medo do pé encostar na fogueira, naquelas que encostavam e “sentiam” queimar. Esse projeto se encerrou com a festa de comemoração proporcionada pelo CAPSi.



Fig. 2 – “Pulando a fogueira”. 2016. Fotografia: acervo pessoal do autor.

Outro projeto, muito bem aceito e executado, foi o dos sapos, que começou com uma criança imitando um desses animais ao pular no tatame; logo a seguir, as outras estavam experimentando a brincadeira. A partir disso, começou-se um trabalho sobre a vida do sapo, o que ele comia, como o sapo era quando bebê, como ele se mexia e porque não imitar? Foi a hora de fazermos de conta que éramos um sapo, foi a hora de cantar música de sapo, de nos apresentarmos da forma como

quiséssemos sermos sapo. Durante o dia, as crianças pintaram as máscaras de sapo da forma como quisessem caracterizá-los e montavam uma cena.

Tais atividades foram acompanhadas por um processo de seleção de novos bolsistas extensionistas, Marina de Nóbile, que entrou no lugar de Heloisa Silva, na vaga de Artes Cênicas, e e eu mesmo, no lugar de Paulo Aguiar na vaga de música.



Fig. 3 – Brincando de sermos sapos. 2016.
Fotografia: Acervo pessoal do autor.

Com a entrada de novos bolsistas, houve um novo processo de reelaboração de saberes e relações. Porém, como o ano já estava no seu segundo semestre, os grupos mesmo que variando, tinham uma pequena estabilidade e os pais já conheciam quem estava trabalhando com os seus filhos.

Após a entrada dos novos bolsistas, foram desenvolvidas atividades voltadas à percepção musical e corporal através de músicas e

danças. Essas atividades foram muito bem aceitas pelos atendidos, havendo participação por parte de todos.

No mês de outubro aconteceu no CAPSi a festa em comemoração ao dia das crianças. Várias atividades compuseram a comemoração, como pinturas, oficina de bolinhas, e malabares, além da distribuição de sacolinhas surpresa. Essa festa foi um momento importante para os novos bolsistas conhecerem os demais atendidos pela instituição.

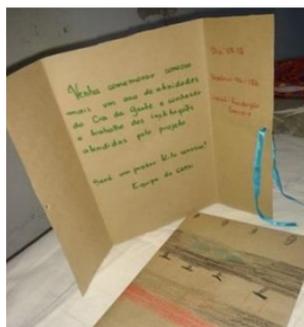


Fig. 4 – Convites para a festa de encerramento das atividades do projeto.
Fotografia: Acervo pessoal do autor.

Aproximando-se do fim do ano, deu-se a atividade de confecção de convites para o evento de encerramento anual do Cia da gente, junto a fundação GORCEIX. Os atendidos do CAPSi produziram e desenharam os convites, para tornar a atividade mais lúdica foi feita uma brincadeira de caça aos convites, com os envelopes sendo escondidos pelo local de atendido e em seguida as crianças procurando-os. O resultado final foi excelente, os convites ficaram lindos e receberam muitos elogios.

Encerrando as atividades de 2016 aconteceu a festa de fim de ano no dia 13 de dezembro. Esta celebração contou com diversas atividades e também com a colaboração de outros membros do Cia da

Gente. Houve contação de histórias, brincadeiras de pintura, saltos e cambalhotas, pintura facial e brincadeiras com bola. Durante a festa, um dos bolsistas se vestiu de Papai Noel e distribuiu doces e livros e ouviu os pedidos de presentes de Natal das crianças.



Fig. 5 – Festa de encerramento, com o autor vestido de papai Noel. 2016.
Fotografia: Acervo pessoal do autor.

O espaço onde se encontra o CAPSi nos dá a oportunidade de trabalhos infinitos, tanto em um espaço aberto, quanto em um palco. O grupo do Cia. hoje possui pais que levam seus filhos para ficarem só conosco, tendo envolvido os responsáveis pelos atendidos com o trabalho de graduandos na arte e na educação.

2. Linguagem e transformação intersubjetiva e social

O projeto “Faz de Conta” propiciou condições para uma reflexão de cunho teórico-social acerca da importância da prática pedagógica comunitária com as diferentes linguagens, a fim de que uma efetiva transformação intersubjetiva (e, portanto, de incidência social) viesse a

ser promovida, ainda que de maneira pontual. Afinal, vivemos em uma cultura onde as linguagens (destacadamente audiovisuais e midiáticas) confirmam parcela expressiva de nossa subjetividade.

Por isso, a relação da universidade com a sociedade precisa recorrer ao emprego das diferentes linguagens. Isso, por sua vez, remete a uma abordagem interdisciplinar, suscita uma discussão epistemológica sobre questões centrais, a exemplo dos conceitos de “sujeito”, poder, imaginário, “linguagem” etc.

Conclusão

A arte, em suas diferentes linguagens, pode e deve ser vista como instrumento de inclusão social, complementando as diversas formas de desenvolver aprendizagens nas diferentes áreas do conhecimento. Portanto, a presente investigação se faz importante no sentido de sistematizar e evidenciar os trabalhos do projeto de Extensão Cia. da Gente no município de Ouro Preto, de modo a ser uma instância de fomento para outros projetos similares, além também de elucidar as mudanças obtidas devido a esta iniciativa específica. Desta forma, reitero a relevância da arte-educação e da arte como ferramenta de inclusão social.

Referências:

SILVA, H. D. Na companhia do cuidado e da atenção no CAPSi. *Revista de Responsabilidade Social da Fundação Gorceix*, v. 39, 2015.

TOLEDO, Valéria Diniz. *Inclusão social e arte na educação não-formal: a experiência do Instituto Arte no Dique*. 2007. 215 f. Dissertação (Mestrado em Educação e Formação) - Universidade Católica de Santos, Santos, 2007.

SIMPÓSIO TEMÁTICO
“MÚSICA E ARTES”

ASSUNÇÃO DE NOSSA SENHORA/ANJOS MÚSICOS

*Dieiny Kelly Gonçalves Santos**

Resumo: A pintura “Assunção de Nossa Senhora/Anjos Músicos” está situada na nave da Igreja São Francisco de Assis em Ouro Preto - MG. É uma obra de arte que, com grande influência do rococó mineiro, foi realizada por Manoel da Costa Ataíde (Mestre Ataíde) entre 1804-1807. Ela comporta elementos sonoros, tais como os anjos músicos ao redor da Virgem Maria, que portam instrumentos musicais. Todavia, tais instrumentos, tidos como mundanos, eram proibidos de figurarem no espaço sagrado pela doutrina católica da época. Assim, a *Encíclica Annus Qui*, de Bento XIV, afirmava que tais instrumentos excitavam o prazer carnal ao invés de interiorizarem a piedade. A presente pesquisa propõe-se a interpretar a peculiaridade da inserção desses instrumentos profanos no interior de uma igreja, principalmente em sua nave-mor.

Palavras-chaves: anjos músicos; Manuel da Costa Ataíde; instrumentos profanos; Igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto.

Introdução

A música ocupava um espaço importante no cenário cultural de Vila Rica, atual Ouro Preto, no final do século XVIII e início do XIX: “Entre os principais representantes dessa fase da música mineira estiveram os compositores de Vila Rica [...] Inácio Parreiras Neves (c.1730-c.1794), Francisco Gomes da Rocha (c.1754-1808), Marcos Coelho Neto (1763-1823) e Jerônimo de Souza Lobo (fl.1746-1803), entre outros” (CASTAGNHA, 2010, p. 23). A localidade também possuía a Casa da Ópera. Porém, não era aceita, de forma

* Aluna do 1º período do curso de Licenciatura em Música da UFOP. Trabalho apresentado na disciplina História da Arte.

geral, a representação pictórica de instrumentos musicais tidos como “profanos” em espaços sagrados.

Contudo, entre 1804 e 1807, Manuel da Costa Ataíde produziu a pintura “Assunção de Nossa Senhora” no teto da nave da Igreja São Francisco de Assis em Ouro Preto – MG:

A arquitetura transforma-se em palco, numa das mais belas e triunfais narrativas da vida do catolicismo, a figura da Virgem acompanhada por anjos que tocam harpas e flautas. Figuras que se apoiam em nuvens, raios e luzes douradas, atuam num completo palco teatral onde, em arquitetura, a pintura completa sua graça e enche de triunfo a Igreja Tridentina (MELLO, s. d., p. 243)

Ora, nesta imagem, é possível identificar vários instrumentos profanos:

Na igreja de São Francisco de Assis, em Vila Rica, [Ataíde] deixou monumental trabalho no teto da nave, no qual se observa a Virgem cercada de anjos músicos, que executam violinos e violoncelos com arcos de curvatura externa, que de há muito já estavam abolidos na Europa. Aparecem também flautas de madeira e charamelas - antecessores dos modernos oboés - além de um trompete, uma trompa, uma harpa e um fagote. Instrumentos estranhos à música religiosa também foram pintados, como alaúdes, um bandolim e dois triângulos. Alguns anjos seguram papéis de música enrolados, representando regentes em atitude de direção do coro ou do conjunto instrumental. Outros seguram partes instrumentais e vocais, sendo as únicas legíveis a que está próxima da harpa e a que é segura pelo anjo com o trompete (CASTAGNA, 2010, p. 25).



Fig. 1 – Imagem parcial da nave da Igreja São Francisco de Assis, com destaque para os anjos músicos.³⁵

Com base nos textos eclesiásticos da *“Encíclica Annus Qui Hunc”*, o objetivo deste trabalho é, portanto, tentar contextualizar a inserção de instrumentos profanos nesta representação pictórica, produzida para um espaço litúrgico. Contudo, tal obra é bem mais retórica que técnica, como confirma Paulo Castagna em uma passagem de seu artigo: “não se refere à música em termos técnicos precisos, mas por meio de descrições literárias e muitas vezes superficiais, deixando de usar uma terminologia teórico-musical que pudesse dar maior clareza ao texto.” (CASTAGNA, Paulo, 2011, p. 4).

³⁵

Disponível

em:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Manuel_da_Costa_At%C3%ADde_-_Anjos_m%C3%BAsicos.jpg>. Acesso em: 19 jun. 2018.

I. O pintor

Mestre Ataíde foi um pintor de período de transição da época colonial para o Reino Unido e a consituição do Império brasileiro. Nasceu em Mariana, Minas *Gerais*, no dia 18 de outubro de 1762. Era filho do capitão português Luís da Costa Ataíde e de Maria Barbosa de Abreu. Pouco se sabe da sua formação artística, mas como os pintores da época, seguia os cânones para a expressão pictória ratificados pela Igreja Católica e difundidos nas gravuras dos livros sagrados e catecismos europeus. Sua obra possui também características do pintor francês Jean-Louis Demarne e do italiano Francesco Bartolozzi. Mestre Ataíde foi um dos principais nomes da arte do início do século XIX, com uma prática que incluía o douramento e encarnação de imagens, os trabalhos em talha, pintura sobre painéis, pinturas de forros de igrejas etc. (FRAZÃO, 2015).

A obra de Ataíde integra harmoniosamente elementos do barroco tardio (séc. XVII) e do rococó internacional (séc. XVIII). Tal articulação implica no emprego de cores luminosas, como fundos brancos e dourados nas principais partes, mas também cores fortes como o azul e o vermelho, linhas curvas; no uso de temas da natureza, como os ramos de flores, entremeados a figuras relacionadas à vida cotidiana, numa mescla de representações de cenas profanas de ambientes aristocráticos e referências sagradas (*Ibidem*).

Além disso, imagens pintadas por Ataíde possuem olhos desnivelados, cabeças menores que um sétimo do tronco, ombros largos e formas de corpo circulares. Seus santos, anjos e virgens por vezes apresentavam traços mestiços, sendo considerado um dos precursores da arte genuinamente brasileira. (*Ibidem*).

2. As representações pictóricas da música em territórios luso-brasileiros final do século XVIII

No início da Encíclica, Bento XIV refere-se ao fim da Guerra de Sucessão na Áustria (1740-1748), sendo esta uma data muito importante para a igreja católica, - pois destina-se à remissão dos pecados, penitência, conversão, etc. - o pontífice parece ter encontrado um argumento perfeito para resolver assuntos pendentes sobre a música sacra. (CASTAGNA, Paulo, 2011, p. 8).

Bento XIV posiciona-se contra o uso de instrumentos musicais na igreja devido às questões da produção de música polifônica - que pode ser entendido aqui como algo ruim por produzir, algumas vezes, dissonâncias musicais, o que seria contraditório com as salmodias e as demais árias eclesiásticas.

Paralelamente, cita-se a opinião contraditória ao canto encenado e acompanhado por instrumentos musicais pois condenava qualquer elemento que levasse a omissão das palavras - por exemplo: a potencialidade dos instrumentos - ou à incompreensão das mesmas, identificando nesse tipo de obra “os seguintes fatores que contribuem para a incompreensão das palavras: solos vocais de caráter profano, inflexões vocais delicadas, vozes sufocadas na garganta, modulações de vozes, gritos e berros grosseiros” (*Ibidem*, p. 9-10).

Apesar da importância da música, a representação de instrumentos musicais em ambientes religiosos, como as igrejas, não era vista como algo legítimo pela Igreja Católica. Isto porque era considerado que os instrumentos musicais incitavam o desejo carnal ao invés de interiorizarem a piedade nas pessoas. Desta forma, a música poderia ser excutada e representada em óperas, teatros musicais, e até em festas urbanas, mas não em templos: “[...] não podemos esquecer-nos de que a sociedade portuguesa do século XVIII está ainda profundamente marcada pela ação do aparelho de produção e controle

ideológico estabelecido duzentos anos antes pela Contra-Reforma” (NERY, 2006, p. 15). Com esta afirmação, Nery esclarece a influência portuguesa nas diretrizes artísticas estabelecidas para a América Portuguesa, inclusive no tocante à ambientação e liturgia das igrejas. Na época, ainda não havia uma nítida distinção entre o sagrado e o profano, já que tanto o imaginário social mantinha a concepção de que a vida humana era direcionada pelas diretrizes da Providência divina, como as manifestações urbanas e rurais eram simultaneamente religiosas e profanas, a exemplo das festas, das sociabilidades etc. (*Ibidem*, p. 15). Além disso, vigorava em Portugal, e em desdobramento posterior, no Brasil, o regime de Padroado, pelo qual o monarca recolhia os dízimos eclesiásticos e os redistribuía sob a forma de recursos para manutenção do culto e pagamento dos clérigos. Assim, por exemplo, durante o governo de D. José I (de 1750 a 1777), em Portugal, a contratação pelo monarca de grandes músicos da época para executarem peças vocais e instrumentais em suas celebrações implicava em um repertório majoritariamente sacro, dando um espaço muito estreito para a ópera: “Se o Poder absoluto do Antigo Regime se manifesta em Portugal ele o faz acima de tudo sob a forma do Teatro eclesiástico” (*Ibidem*, p. 17).

A despeito disso, durante o século XVIII, as composições musicais profanas foram mais disseminadas nos espaços privados do que nos públicos - talvez porque o setor público dependia muito mais da aprovação oficial, de autoridades civis e religiosas. (*Ibidem*, p. 13).

3. O crescimento da representação pictórica da música profana

Apesar de inúmeras restrições, a ópera e o teatro musical expandiram-se consideravelmente em número e aceitação nas décadas finais do século XVIII.

A tendência será agora para a adoção de um ritmo harmônico mais lento, e de um modo geral pouco variado, capaz de estabelecer áreas de estabilidade tonal em que a mesma harmonia é sustentada por figurações padronizadas no acompanhamento instrumental (o baixo de Alberti em desenhos arpejados de contornos variáveis, o *murky bass* com os baixos desdobrados em oitavas, o *Trommelbass* com a percussão repetida de uma mesma nota). Sobre esta base, a escrita musical tende a deixar a preocupação tradicional com o contraponto e assenta, antes de mais, no desenho de grandes linhas melódicas que ora impressionam pela riqueza ornamental da coloratura, ora procuram comover pela tensão sentimental, ora surpreendem pelo jogo complexo de alternância entre as várias partes solísticas e o *futti*. Virtuoso, lirismo e riqueza de efeitos contrastantes combinam-se para propor ao ouvinte uma identificação fácil, como que epidérmica, com esta linguagem de sentimentos aplicada à temática sacra, revelando-lhe nesta, de forma implícita, padrões emocionais muito próximos dos da sua própria experiência de vida individual. (*Ibidem*, p. 24-25).

Era também um período em que as ideias iluministas questionavam determinados preceitos do catolicismo.

Com isso, surgiram algumas brechas na representação pictórica da música profana em espaços religiosos.

Contudo, quase no final da Encíclica, Bento XIV, determina que “não sejam absolutamente proibidos os instrumentos musicais” (encíclica *Annus Qui Hunc*), e posiciona-se - contradizendo-se ao que foi escrito no início - a favor da aceitação da utilização da música polifônica baseando na realidade de que o uso de tal da polifonia eclesiástica, já havia se amplificado consideravelmente. Desse modo conclui que pela análise de textos de concílios e de autores notáveis, ² “que pode ser aceito nos ofícios o costume do canto figurado ou harmônico, bem como o uso de instrumentos musicais, reprovando

apenas o que é abuso”. Ele define como abuso, os motetos vulgares (gêneros dos séculos XIII a XVI cantados em vernáculo), o ² “verso ou expressão que não esteja no breviário romano” (CASTAGNA, 2011, p. 9).

Nesse âmbito, Bento XIV, no final da Encíclica, cita a opinião favorável e desfavorável de alguns autores apresentando também o decreto do I Concílio Provincial de Milão - que proibiu o uso de flautas, trompetes e outros instrumentos, admitindo apenas o órgão - e relacionando os seis/sete instrumentos permitidos e os oito proibidos na música sacra. Dessa maneira ele afirma que os instrumentos musicais devem ser aplicados somente para dar ênfase ao canto das palavras ² “para que o sentido delas seja impresso na mente dos ouvintes e as almas dos fiéis sejam impelidas para a contemplação das coisas espirituais e para o amor a Deus e às coisas divinas” (CASTAGNA, 2011, p. 10).

Por conseguinte, o quadro I explicita a relação dos instrumentos permitidos e proibidos segunda a Encíclica *Annus Qui Hunc* na visão de alguns autores - vale lembrar aqui que as traduções do latim para outros idiomas são muito vagas e ambíguas.

Permitidos:

Bento XIV	Rodrigues	Röwer	Dottori	Monteiro
Organo	Órgão	Órgão	Órgão	Órgão
Barbiton	-	-	-	-
Tetracordon majus	Rebecão	Contrabaixo	-	contrabaixo
Tetracordon minus	Violoncelo	Violoncelo	-	Violoncelo
Monoaulon pneumaticum	Fagote	Fagote	Fagote / oboé	Flauta simples
Fidiculas	Rebecão	Viola	-	Liras

	pequeno			pequenas
Lyras tetracordes	violino	Violino	-	violinos

Proibidos:

Bento XIV	Rodrigues	Röwer	Dottori	Monteiro
Tympana	Timbales	-	Tímpanos	-
Cornua venatoria	Buzinas	-	Trompas de caça	Trompas dos caçadores
Tubas	Trombetas	-	Trompetes	Tubas
Tíbias decumanas	Oboés	-	-	Flautas decúmanas
Fistulas	Flautas	-	Flautas	Clarinetes
Fistulas parvas	Flautins	-	Flautas doce	Gaitas
Psalteria symphonica	Harpas	-	Cravos	Harpas sinfônicas
cheles	Guitarras	-	-	Alaúde

³ Quadro I: Traduções para o português da Encíclica *Annus qui hunc* de Bento XIV, de RODRIGUES (1943), RÖWER (1950), DOTTORI (1992) e MONTEIRO (1998).

Há o consentimento percebido através dessa tradução que os instrumentos musicais ideais para o ambiente sagrado eram os de corda friccionada que eram tocados com arcos, em contrapartida com os dedilhados que foram rejeitados pois tinham o contato íntimo com seu executor - o que simbolizava maior sensualidade - e pelo fato desses serem muito usufruídos na cultura urbana, profana e popular de modo que "A iconografia do século XVIII demonstra que instrumentos dedilhados, como por exemplo os alaúdes, foram deixando de ser representados em cenas celestes nas mãos de anjos, para passar

definitivamente às cenas domésticas, às festas e às tabernas”.
(CASTAGNA, 2011, p. 22).

Considerações finais:

Ora, apesar da afirmação de Castagna, podemos observar na pintura do Mestre Ataíde a presença de alguns desses instrumentos musicais - proibidos - listados acima como o alaúde, flautas, harpas, oboés, etc.

Não se sabe ao certo o motivo pelo qual Ataíde pintou tais objetos profanos em sua obra, entretanto admite-se uma linha de pensamento que Ataíde teve a intenção de criticar os dogmas da Igreja Católica - que pouco fazia jus às suas doutrinas como deve ser ressaltado aqui o Período das Trevas (Idade Média) - uma vez que pintou Anjos Músicos manuseando instrumentos profanos, além de terem traços mestiços que simbolizavam a miscigenação brasileira. (Essa é minha opinião, mas não sei como coloca-la aqui e se posso falar em primeira pessoa)



Fig. 2 - Imagem completa da nave da Igreja São Francisco de Assis,

Portanto, é evidente que nesse âmbito de separação do sagrado e profano não nos deixou muitas informações, por isso mesmo, hoje não conseguiríamos produzir conhecimento - por isso também, não podemos afirmar nada com exatidão - sobre tal assunto, se não, em termos de um vago prognóstico a partir de descrições literárias - como a encíclica *Annus Qui Hunc* -, iconográficas da época e de alguns traços que desse sentido porventura tenham subsistido nas tradições musicais populares portuguesas e brasileiras do nosso tempo, apesar dos efeitos de um processo de mudança historicamente consolidada. (NERY, 2006, p. 22).

Referências:

ASSUNÇÃO da Virgem (forro da nave). In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obraI4507/assuncao-da-vmrgem-forro-da-nave>. Acesso em: 26 jun. 2018.

CASTAGNA, Paulo. Música na América Portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé (org.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

FRAZÃO, Dilva. Mestre Ataíde: pintor do Brasil Colonial. *eBiografia*. Disponível em: https://www.ebiografia.com/mestre_ataide/. Acesso em 26 jun. 2018.

MELLO, Magno. *Ilusão e engano na decoração do teto da nave da Capela de Ordem Terceira de São Francisco em Ouro Preto (1801)*: Manuel da Costa Ataíde. Disponível em: <file:///C:/Users/Dell/Downloads/Ilus%C3%A3o%20e%20engano%20na%20decora%C3%A7%C3%A3o%20do%20teto%20da%20Nave%20da%20Capela%20de%20Ordem%20Terceira%20de%20S>

[%C3%A3o%20Francisco%20em%20Ouro%20Preto%20\(1801\)%20Manuel%20da%20Costa%20Ata%3ADde%20\(1\).pdf>](#). Acesso em: 19 jun. 2018.

NERY, Ruy. Espaço profano e espaço sagrado na música luso-brasileira do século XVIII*. In: *Revista Música*, São Paulo, v. 11, p. 11-28, 2006.

NU FEMININO

Hiago Aparecido dos Reis Fernandes

Luisa Doné Totini Gomes

*Maria Eduarda Costa Pereira**

Resumo: O artigo trará, a partir da obra “Nu Feminino” de Alberto da Veiga Guignard, exposta no Museu Casa Guignard em Ouro Preto, Minas Gerais, uma análise do papel da mulher na sociedade. A partir da obra ‘Nu Feminino’, onde uma mulher é retratada de costas, triste, se escondendo, procuramos contextualizar a obra e analisar como a mulher vem sendo, muitas vezes, oprimida de diversos modos em nosso grupo social. Assim, possuímos três objetivos específicos: entender o que levou a mulher retratada na obra a se esconder, perceber como o momento vivido pelo autor pode ter influenciado na obra e distinguir se ele quis fazer alguma crítica à sociedade da época, tratando-se de 1950.

Palavras-chave: Mulher; nudez; opressão; corpo; gênero.

Introdução

A mulher é de irrefutável importância tanto para a manutenção da vida, quanto para o movimento da sociedade. Os papéis intransferíveis de atuação das mulheres em todos os âmbitos da vida são incontáveis, entretanto vive-se um paradoxo: ao mesmo tempo em que é reconhecido o valor da mulher, ela vem sendo oprimida e tendo seus direitos recorrentemente subtraídos. Desse modo, este trabalho problematiza a opressão exercida sobre a mulher no Ocidente, dando

* Estudantes do 1º período do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto. Trabalho final da disciplina História Geral da Arte.

maior enfoque ao século XX. O tema será explorado através da análise da obra “Nu Feminino”, de Alberto da Veiga Guignard, que nos intrigou por ocasião da visita que fizemos ao Museu Guignard. Dentro da temática citada, abordaremos as motivações do autor e o período em que a obra foi feita.

O retardo no que diz respeito às conquistas de direitos de gênero já nos mostra tamanha disparidade e o reforço da dicotomia entre homem e mulher. Foi apenas em 1932 que as mulheres conseguiram, no Brasil, ter reconhecido seu direito ao voto; apenas em 1953 foi aprovada a Convenção sobre os Direitos Políticos da Mulher, que determina o direito ao voto em igualdade de condições para mulheres e homens, bem como a elegibilidade das mulheres para todos os organismos públicos em eleição e a possibilidade, para as mulheres, de ocupar todos os postos públicos e de exercer todas as funções. Além disso, a mulher só atualmente está conseguindo ocupar seu lugar no ensino superior, coisa que há algumas décadas atrás, era um insulto às figuras masculinas que as envolviam (maridos e pais).

Mencionando o termo “feminilidade”, devemos ter em mente como o seu significado foi sendo construído, abrindo um estereótipo no qual a mulher foi sendo depreciada e padronizada no olhar masculino.

Diferem-se os dias atuais dos passados, pois manifestações contra tal sistema têm ganhado a cada dia mais força, e a liberdade tem se tornado uma consequência dessa luta no decorrer do tempo. Uma dessas conquistas foi o direito da mulher querer ou não ter filhos. A pílula anticoncepcional, em 1960 nos EUA. Em 1962, no Brasil de João Goulart, foi o de sancionar o Estatuto da Mulher Casada. Trata-se de que o marido deixa de ser o chefe absoluto da sociedade conjugal concebendo à mulher o direito de trabalhar sem a autorização do seu esposo, e dividindo com ele decisões sobre a família.

Tal opressão não se dá apenas politicamente. Mulheres são violentadas verbal e fisicamente e têm seus corpos tratados como objetos. A violência verbal e erotização de seus corpos tem se tornado comum no dia a dia da maioria das mulheres em várias partes do mundo. Notícias de violência doméstica, estupro e abuso de homens sobre mulheres, infelizmente, são corriqueiras.

Além da opressão política e sexual, os corpos e a beleza das mulheres têm sido cada vez mais padronizados. Foi criado um senso estético comum, e as mulheres que não atendem aos requisitos do “corpo perfeito” são ofendidas e não aceitas. A mídia tem disseminado cada vez mais, e o mercado se curvado a ela, fazendo com que as mulheres se sintam em uma prisão e em uma busca incessante por auto-aceitação.

Vale ressaltar que toda essa opressão ofertada gratuitamente à mulher pode causar inúmeras conseqüências físicas e psicológicas, doenças como anorexia, bulimia e depressão são um exemplo nítido de todo esse problema. A cada dia mais mulheres morrem por “entrarem na faca” ao realizarem cirurgias estéticas para chegarem ao tal “corpo perfeito”. As que não usam desse procedimento, destroem seus corpos com medicamentos e dietas malucas para alcançarem a magreza desejada, e quando esse processos não dão resultados positivos, a frustração chega e abala o psicológico de muitas delas, causando abalos mentais. Tudo isso pelo motivo que em todos os lugares o corpo que é exposto é o corpo magro, atlético e jovem o que nos retoma a obra.

A obra de Guignard ao retratar uma mulher em sua nudez, nos interroga sobre tal representação do feminino. Contudo, esta obra apresenta características bastante peculiares, sobre as quais discorreremos a seguir, permitindo específicas interrelações com nossa problemática de investigação.

I Guignard e o “Nu feminino”

Quem foi Guignard?

Alberto da Veiga Guignard nasceu em Nova Friburgo, Rio de Janeiro, em 1896 e faleceu em Belo Horizonte em 1962. Educado na Europa (1907-1929), participou de vários salões internacionais e conheceu Picasso, Matisse, dentre outros pintores famosos. Estudou em Munique com Adolph Hengeler e Herman Groeber. Em 1944 foi convidado para organizar um curso de pintura informal, na atual Escola Guignard, iniciando o modernismo em Belo Horizonte. Suas pinturas têm características próprias, criando escola não só em Minas Gerais, mas em todo o Brasil. Pode-se dizer que Guignard pintava o invisível como se imerso em estado de sonho. Todo o seu universo de paisagens, retratos, autorretratos, flores, naturezas-mortas, temas religiosos e outros, o revela. Ele se vale para isso de um desenho insinuante e grácil, que possui importância ascendente em relação à cor (MORESI; NEVES; TEIXEIRA; ARAÚJO; LIMA, 2003, p. 1).

Em 1950, ele pinta o quadro intitulado “Nu Feminino”. Trata-se de uma tela em técnica de Pastel aguado, produzida com crayon sobre papel, medindo 49,4 x 41,4 x 2,0 cm.³⁶

³⁶Referências obtidas no site do Museu Casa Guignard: <<http://www.museuguignard.mg.gov.br/modules/myalbum/photo.php?lid=216>>. Acesso em 19 jun. 2018.



Fig. I – Nu feminino, de Guignard.³⁷

Deve-se ainda acrescentar não ser esta a única pintura em que Guignard representa a nudez feminina. Pode-se citar, como exemplo, a tela produzida por ele trinta anos antes, em 1929, “Nu de costas”:

³⁷Imagem disponível em: <http://www.museuguignard.mg.gov.br/modules/myalbum/photo.php?lid=216>>. Acesso em: 19 jun. 2018.



Fig. 2 – “Nu de costas”, de Guignard.³⁸

Um segundo exemplo é o quando de 1933, “Nu feminino”:



Fig. 3 – “Nu feminino”, de Guignard.³⁹

³⁸Imagem disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/534239574541714172/>. Acesso em: 19 jun. 2018.

I. Tecendo suposições: por que Guignard representou a nudez feminina de forma semi-velada?

A pressão social pela obediência aos padrões de conduta considerados apropriados para as mulheres no período em que a obra foi pintada era ainda bastante presente, pois não haviam fortes movimentos de gênero, contra como existem hoje em dia. O que nos leva a interpretar o quadro de Guignard, no qual a mulher aparece cabisbaixa, como se estivesse se escondendo, como uma suposta e implícita menção à situação de injustiça, não valorização e invasão vivida por ela.

Esta tela, assim, apresenta-se muito diferente de outra pintura de Guignard, produzida um ano depois, em 1930:



Fig. 4 - “Nu em pé”, Guignard.⁴⁰

³⁹Imagem disponível em: <<http://www.casaamarelaleiloes.net.br/peca.asp?ID=2265113>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

⁴⁰Imagem disponível em: <<http://www.evandrocarneiroleiloes.com/145675?artistId=88138>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

2. Como a época vivida pode ter influenciado o autor?

Na década de 1950, as mulheres já tinham direito ao voto, mas a situação social vivida por elas era a retratada acima. Na época, as revistas eram o maior entretenimento das mulheres, e tal material muitas vezes expressava pontos de vista masculinos sobre como as mulheres deveriam agir, além de disseminar o padrão de comportamento considerado socialmente mais adequado:

Via-se nessa época [anos 50] [...] uma mulher correta e tradicional no lar, coadjuvante na sociedade, carente e submissa à adoração da beleza masculina vendo modelos de porte atlético serem colocados em primeiro plano, não só na sociedade, mas muito também nas imagens da propaganda. Dessa forma, as mulheres eram retratadas com o costume de estar dentro de casa, ou no “paraíso das compras” da época, ou seja, o supermercado. [...] é no fim dos anos 50 que surge a rebeldia, os homens são os primeiros a quebrar os tabus da época, Marlon Brando e James Dean são os precursores do novo pensamento e fazem as mulheres se apaixonarem por esse novo tipo de personalidade. Sendo assim, as mulheres passam a buscar um comportamento menos servil, usam calças compridas justas, maquiagem e maiôs ousados. A propaganda passa a reproduzir todas essas mudanças (SANTOS, 2009, p. 20-21)

Levando em consideração que a pintura de Guignard foi realizada em 1950, a situação da época pode ter influenciado o autor a retratar, naquele quadro específico, a mulher como alguém se escondendo e triste pelos padrões, exigências, e fardos da sociedade que lhe eram impostos.

3. Qual a suposta crítica abordada na obra?

A crítica feita através da obra, levando em consideração nossa percepção da arte e análise da época vivida em comparação com a atual,

é a todo esse sistema de exigir das mulheres um padrão físico e de comportamento, bem como essa violência verbal e sexual contra elas. A diferenciação política entre homem e mulher e a objetificação de seus corpos muitas vezes as levam a se esconder e se entristecer, como expresso pictoricamente na obra.

Considerações finais

A obra “Nu Feminino” dialoga tanto com a atualidade quanto com a época em que foi produzido. Ao observar o cenário atual pode-se observar que através da luta feminista e todas as bandeiras englobadas a ela, assuntos envolvidos a mulher e ao seu corpo vêm ganhando cada vez mais força e trazendo à tona a discussão sobre as pressões estéticas, e o machismo que muitas mulheres passam todos os dias a partir do momento que nascem. Mesmo com toda essa luta em andamento, os padrões ainda existem, e a mulher “perfeita” e representada ainda é a mulher branca e magra, o que nos dá evidências de quase nenhum progresso desde os anos 50.

Dessa maneira, reconhecemos que a opressão sugerida no tema da pesquisa é factual e, através da manifestação artística, pode-se induzir um debate sobre os temas tratados e o quão importante a arte é para a sociedade, por poder transmitir com tanta proximidade assuntos como esse, e talvez por ser um dos meios menos invasivos para projeções de informação, ainda que atinja uma parcela de toda a sociedade.

Referências:

MORESI Claudina M. D. *et al.* Preservação digital e estudo da obra do pintor Guignard. ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. *Anais...* João Pessoa, 2003. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.I34.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

SANTOS, Patrícia Melo Neves dos. *A figura feminina na publicidade das décadas de 40 e 50*: Uma análise de suas representações com relação à moda, direção de arte, feminismo e sociedade. Monografia (Trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda). Brasília, Centro Universitário de Brasília – UniCEUB, 2009.

VIEIRA, Carla Borin. *A presença do corpo feminino como objeto na arte contemporânea*: as artistas contemporâneas e suas autorias. 2010. 123 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.

BATUQUE: UM POEMA-ESCULTURAL

*Rafaela Gomes Ferreira
Rita da Conceição Inácio**

Resumo: Um poema-escultural chamado “Batuque”, uma obra de Guilherme Mansur, nos chamou atenção pelas várias leituras e apreciações que suscita. Não é preciso ter apenas um olhar sobre o mundo, estamos sempre em movimento, transmutação. Assim nossos sentidos, e também nossos pensamentos. O poema-escultural “Batuque” é um exemplo de arte que perpassa, simultaneamente, experiências de crítica, fruição da beleza/consternação, espanto... Não é o que está ali, reificado no material em si, e sim as maneiras de enxergar o objeto, de percebê-lo em suas inter-relações.

Palavras-chave: Poema-escultural; “Batuque”, Guilherme Mansur.

Introdução

Por que pensar em um tema como esse de um olhar diferencial, os distintos significados das coisas, os sentidos e as emoções que temos todo momento, cada vez que nos depararmos com situações da vida? Somos diferentes, inclusive de nós mesmos (há uma pluralidade subjetiva em nós), embora haja em cada sujeito uma unicidade, apesar das diferenças que o compõem – log, não tem o porquê tudo ser igual. Quando falamos em diferenças, também pensamos no Brasil, com suas gritantes diferenças sociais, raciais, costumes, religiões, culturas etc, e mesmo assim a intolerância e o desrespeito às singularidades têm crescido muito no país. Sempre somos julgados por

* Estudantes de 1º período do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto. Trabalho de disciplina História Geral da Arte.

algo que vestimos, por algo que comemos, por tradições veiculadas dentro de nossas casas, ou até mesmo por não ter uma casa. Por morar de aluguel, por morar nas ruas, por viver afastados, ou simplesmente pela nossa existência. Mas não podemos andar para trás. Não podemos ter uma visão fechada, o que é bom pra mim, pode não chegar nem perto de ser bom para você.

No caso desta comunicação, nos propomos a refletir sobre diferentes olhares através de um poema-escultural de Guilherme de Mansur, intitulado “Batuque”.

I. Mansur e o “Batuque”

Guilherme Mansur é um artista muito polivalente. Nascido em Ouro Preto, possui

[...] várias facetas; ele é, simultaneamente, poeta, tipógrafo/editor, artista gráfico e/ou plástico e ainda *designer* virtual. Um craque que joga em várias posições, Guilherme, na verdade, é um inventor livre que, independente de suportes ou materiais – indo do papel à pedra, signo máximo de sua barroca cidade natal –, vem realizando uma obra múltipla, cheia de surpresas e muita criatividade. [...] Entre os títulos assinados e editados por Guilherme contam-se “Gatimanhas e felinuras”, “Haicavalígrafos” e “Bahia Baleia”. Seus livros infantojuvenis “Bichos Tipográficos” e “Um gato fazendo hora” saíram pelas editoras Dubolsinho e SESI; “Bandeiras – territórios imaginários” teve edição/animação em vídeo da Rede Minas de Televisão. Entre os autores editados por Guilherme estão os poetas Haroldo de Campos, Laís Corrêa de Araújo, Paulo Leminski, Alice Ruiz, Josely Vianna Baptista, Michael Palmer (em tradução de Régis Bonvicino) e Júlío Castañon Guimarães; o cineasta Sylvio Back e o artista plástico Carlos Schiar. (ÁVILA, 2014)



Fig. 1 – Guilherme Mansur.⁴¹

“Batuque”, uma de suas produções mais expressivas, consiste em um poema-escultural forjado em ferro, com quase três metros de altura, com a seguinte expressão: “ferro batido batuque”. Guilherme Mansur viu nesta obra uma representação das sacadas das casas de Ouro Preto, essa era a inspiração para tal trabalho (FERREIRA, 2014). A peça foi exposta no campus do IFMG, em Ouro Preto:

⁴¹ Imagem disponível em:

<<http://domtotal.com/blogs/carlosavila/427/2014/11/o-versatil-guilherme-mansur/>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

O poema-escultura *Batuque* se une a outras obras que, desde 2007, compõem a galeria de arte a céu aberto que o IFMG criou em Ouro Preto. O professor Haroldo de Paiva Pereira, idealizador do projeto *Arte no Campus*, que já trouxe para o instituto trabalhos de Jorge dos Anjos, Roberto Sussuca e Jáder Barroso, acredita na importância de artistas contemporâneos ocuparem espaços diversos de Ouro Preto. “A presença de uma obra do poeta Guilherme Mansur contribuirá para valorizar o acervo público não só do Campus, mas da cidade”, afirma o professor.

Para Mansur, *Batuque* pode ser um agente provocador entre os estudantes. “O poema-escultura instiga os meninos a interagir com o objeto, a ler o poema no chão, a ver o trabalho como um todo. É mais um elemento dentro do universo de informações que os rodeia”, diz (FERREIRA, 2014)

O ferro, como matéria-prima, assim como as palavras, possui igualmente significado. Era com ele que, por séculos, objetos e ferramentas foram construídos na região mineira. Um material pesado, que os escravos tinham que mexer, moldar, e com tais ferramenteas, executar trabalhos pesados. As palavras “ferro” “batido” “batuque” também têm esse sentido, o do trabalho. Quando observamos de perto, percebe-se que o poema está desdobrado, a mesma frase interligada a outra de cabeça para baixo e assim toda a estrutura de ferro de três metros de altura se faz com pares do poema.

Para completar, Mansur ainda teve a intenção de fazer uma terceira dimensão de sua obra, utilizando então a luz natural do ambiente para jogar a escrita no chão, formando então um tapete “rendado” sobre o chão. O que suscita uma peça de grande beleza, e cada um de nós pode estar no meio dessa arte, pode se vestir com ela se colocando sob essa renda formada por letras e palavras que retratam um passado e um futuro.



Fig. I – Poema escultura “Batuque”. Acervo pessoal das autoras.

2. Olhares

Como assim olhar diferenciado para uma coisa que já conhecemos o significado? Não é tão difícil se soubermos observar corretamente e tirar o que nos causa certa admiração. O que seria observar corretamente? Seria uma regra para observar uma arte? Seria o ângulo que olhamos? Temos que saber o significado de cores, formas, linhas para entender e retirar o que a imagem, a obra, a arte tem a nos passar? Não é nada disso. Como dito no início, somos diferentes, passamos por situações diferentes, então temos nosso próprio pensar, nossa própria forma de agir, apenas temos que nos permitir enxergar as coisas a partir desse jeito pessoal, e não como nos foi dito que devemos. Um exemplo do dia a dia é o caso de roupas. Não é porque alguém não gosta de saia longa que outras pessoas não possam achar bonito. Não é porque você não gosta de um estilo musical que significa que a humanidade o odeia também.

Então se pararmos para pensar, tudo tem um sentido se olhar como eu quero? Não, pois, algumas coisas dependem, sim, do conhecimento sobre talvez a época que foi feito, materiais utilizados e o que significava, mas em um conjunto geral, sim. Mesmo Mansur tendo esclarecido sua obra, podemos tirar outros significados, outros olhares. Se o artista não tivesse explicado sua obra, acha que veria tudo o que ele falou? Acharia os traços ditos por ele em sua explicação? Pode ser que sim ou que não. Cada um tem sua forma de olhar um objeto, uma arte, um problema, uma pessoa. Somos diversificados então vamos utilizar ao nosso favor. Brasil, país tropical, diversos climas, diversas faunas e floras, diversos estados, diversas formas de governo, porem uma única lei, uma única espécie, uma única volta ao redor do mundo. Ressaltar algo é dar uma importância pra tal. Porque utilizar tantas comparações? Porque simplesmente vivemos de comparação. E muitas vezes o respeito não vem acompanhando um comentário, uma opinião, uma crítica, mas porque não? Porque não sabemos reconhecer essas diferenças nos olhares das pessoas. E assim não seremos capazes de viver com elas. Quando chegamos onde queremos e termos o que queremos, estaremos felizes, mas até onde isso afeta o outro ou até onde podemos ser afetados pelo outro? Eis uma das questões base para esse texto. Até que ponto aquela obra me afetou? Talvez apenas recordações ruins, ou boas, porque poderia estar significando uma liberdade daqueles escravos tanto quanto representar a dor das lembranças que eles passaram. A arte nos faz pensar, mesmo quando não achamos que estamos pensando. E a consequência, o sentimento, a reação que tiver sobre aquela obra virá da forma que você a procurou, no seu interior, ou não.

Considerações finais

O conhecimento pode vim tanto do que vivemos quanto do que buscamos aprender, mas não importa como chegamos a tal conclusão, se aquela for a nossa conclusão. Mas temos que saber também que o outro também vai buscar do jeito próprio e pode chegar tanto a nossa conclusão ou não, pois são vivências diferentes, pessoas diferentes, estilos artísticos diferentes, épocas ou momentos diferentes. Somos a diferença. Temos a diferença nos nossos olhares. Uma arte pode me levar a outro lugar em um segundo, e essa mesma arte pode te deixar entediado.

Referências:

ÁVILA, Carlos. *O versátil Guilherme Mansur*. Disponível em: <<http://domtotal.com/blogs/carlosavila/427/2014/II/o-versatil-guilherme-mansur/>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

FERREIRA, Tatiana Toledo. Poema escultura. 2014. Disponível em: <<http://www2.ouropreto.ifmg.edu.br/news/poema-escultura-batuque-de-guilherme-mansur-e-inaugurado-no-campus-ouro-preto>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

TAPETES DE SERRAGEM EM OURO PRETO

*Bruno Vinícius de Souza**

Resumo: O objetivo deste trabalho é refletir sobre os distintos entendimentos sobre a produção dos tapetes de serragem, por ocasião da Semana Santa de Ouro Preto. Confeccionados anualmente na noite de sábado até a madrugada do domingo de Páscoa, por moradores voluntários e turistas, sua produção deu ensejo a polêmicas nos dois últimos anos: em 2017, foi escrita a frase “Fora Temer” em um de seus trechos; em 2018, foram feitas homenagens para a vereadora Marielle Franco, assassinada em 14 de março no Rio de Janeiro, e para o jovem Igor Mendes, assassinado em Ouro Preto por um policial militar, mas tais registros foram a seguir destruídos por integrantes da Guarda Municipal. Daí a interrogação aqui proposta: em que consiste a liberdade de expressão e até onde vai a liberdade de expressão na produção dos tapetes de serragem de Ouro Preto?

Palavras-chave: tapete de serragem; Ouro Preto; liberdade de expressão.

Introdução

A presente pesquisa tem como finalidade entender e esclarecer a liberdade de expressão nos tapetes de serragem da semana santa de ouro preto analisando os acontecimentos indesejados ocorridos nos últimos anos, com o objetivo de acabar com possíveis casos como esses que pudessem acontecer no futuro.

A ideia da pesquisa veio a partir de um trabalho proposto pela professora Virginia na matéria História geral da arte da Universidade

* Aluno do primeiro período de música da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Trabalho realizado na disciplina História Geral da Arte.

Federal de Ouro Preto (UFOP) que tinha como objetivo escolher uma expressão artística de Ouro Preto ou região e fazer uma interpretação com base no roteiro de Apreciação Estética segundo o método Image Watching, criado por Robert Ott.

I. A tradição de produção de tapetes de serragem

Uma das tradições culturais mais emblemáticas de Ouro Preto é a prática dos tapetes de serragem, produzidos por ocasião das festas religiosas. Em paralelo, as casas são enfeitadas com toalhas coloridas e flores dispostas na janela. Dependendo do tempo litúrgico que está sendo celebrado, as cores são diferentes: vermelho para a Paixão e Pentecostes, branco para a Páscoa, roxo para a Paixão... As luzes dos cômodos em frente à rua e das sacadas também são mantidas acesas em parte da noite, seja para favorecer a visualização do tapete que está sendo confeccionado, seja para celebrar a procissão que irá percorrer o trajeto sobre eles. Assim,

Cronistas do século XVIII e viajantes do século XIX registram, em suas páginas, a magnificência das festas religiosas em Ouro Preto. É da época do auge da extração do ouro na cidade o esplendor das festas religiosas, com cortejos solenes e suntuosos. Flores e folhagens preparavam o chão em que imagens sacras e o Santíssimo Sacramento passaria. A tradição se mantém durante a Semana Santa, em que se pode ver Ouro Preto em pleno estado de graça, celebrando com dramaticidade barroca, arte e criatividade o principal feriado religioso do Brasil (Site da Prefeitura de Ouro Preto, 12 mar. 2018).

A produção dos tapetes de serragem é uma atividade que, em sua execução, costuma envolver não apenas moradores, mas também turistas que se dirigem para esta cidade.

Qualquer pessoa pode participar e fazer tapetes de serragem. Basta estar em Ouro Preto [...] e se dirigir às ruas do trajeto da procissão. Em geral, os moradores das casas confeccionam os tapetes em frente às ruas residências. Por outro lado, áreas comerciais e que não possuem residência costumam ser apropriadas por visitantes, que colocam as mãos na serragem e colorem com muita criatividade as ruas. Quanto mais pessoas envolvidas na confecção, mais os tapetes ficam belos para a Procissão da Ressurreição. Toda colaboração é bem-vinda (*Ibidem*).

2. Contexto histórico

A produção dos tapetes de serragem pode ser remetida, na cidade de Ouro Preto, ao século XVIII, estando diretamente vinculada à ereção da igreja do Pilar. A capela que existia nessa localidade foi demolida em 1724, a fim de que um novo edifício, de maiores proporções e mais suntuoso, viesse a ser construído. Enquanto duravam as obras, o Santíssimo Sacramento da eucaristia foi transferido para a Capela do Rosário dos Pretos, atual Igreja Nossa Senhora do Rosário, onde as missas e outras tantas celebrações que eram promovidas na Capela do Pilar passaram também a ser realizadas. Em 1733, as obras na Igreja do Pilar foram concluídas e para recepcionar o Santíssimo Sacramento em seu retorno a este templo, foi organizada uma grande celebração na cidade, que ficou conhecida como “Triunfo Eucarístico”. Este nome surgiu

[...] de um opúsculo publicado em Lisboa em 1734, por Simão Ferreira Machado. Ele descreve a festa que acontecera um ano antes, em 24 de maio de 1733, em Ouro Preto, e que marcou a inauguração da Matriz do Pilar. Na época, havia ainda a abundância de ouro na cidade e a Igreja viu mais uma oportunidade de se firmar frente à população, com um espetáculo de muito esplendor. Na procissão do Triunfo, junto aos

sacerdotes, seguiam os fiéis pertencentes a irmandades da cidade, todos com trajes de gala.

As ruas entre a Igreja do Rosário e a Matriz do Pilar foram cobertas de flores e folhagens, enquanto as janelas das casas receberam sedas e tecidos adamascados, além de adornos de ouro e de prata (*Ibidem*).

Em 1963, quando Nossa Senhora do Pilar foi escolhida como padroeira da cidade de Ouro Preto, a prática de produção de tapetes de serragem foi retomada. Desde então, esses tapetes passaram a ser confeccionados anualmente, na noite de Sábado de Aleluia, para a procissão do Domingo da Ressurreição. Atualmente, “eles são feitos de serragem tingida, que é distribuída pela prefeitura de Ouro Preto ao longo do trajeto da Procissão da Ressurreição. Também são utilizados ciprestes, farinha de trigo, pó de café, palha de arroz, couro e cal” (*Ibidem*).

3. Polêmicas envolvendo o tapete

3.1 “Fora Temer”

Na Páscoa de 2017, em um setor do tapete de serragem de Ouro Preto, foi escrito “Fora Temer”.

Tal imagem circulou como notícia em todo o Brasil por meio de inúmeros *sites* na internet. Em desdobramento, ela foi motivo para várias pessoas se posicionarem, dando suas opiniões nos comentários e publicações, tanto contra como a favor do tapete.



Fig. 1 – Tapete de serragem, 2017.⁴²

Na homilia de um dos sacerdotes, a Igreja Católica também expressou seu posicionamento: “Assim como mataram a Jesus de Nazaré e o colocaram no meio de dois ladrões, nós vemos também não somente Jesus crucificado, mas o nosso povo brasileiro crucificado. Mas, meus irmãos e irmãs, não crucificado entre dois ladrões, mas entre duas corjas de ladrões: o Senado e o Congresso Nacional que crucifica a cada dia o nosso povo...”. Em outra passagem, também foi afirmado: “Assim como teve (*sic*) os algozes de Jesus, temos os algozes do povo, principalmente na figura de seu presidente, que continua a roubar-lhe os direitos e a crucificar-lhe cada dia mais e mais...” (DIVINEWS, 17 abr. 2017).

Em outro trecho do tapete também produzido neste ano, podia ser vista a expressão “Volta querida”, referindo-se à ex-presidente Dilma Rousseff:

⁴² Imagem disponível em: <https://www.brasil247.com/pt/247/minas247/290622/Ouro-Preto-prociss%C3%A3o-tem-%E2%80%9CFora-Temer%E2%80%9D-e-%E2%80%9CVolta-Querida%E2%80%9D-nos-tapetes.htm>. Acesso em: 19 jun. 2018.



Fig. 2 – Tapete de serragem, 2017.⁴³

3.2 Homenagem a Marielle Franco e a Igor Mendes

Outro episódio controverso surgiu por ocasião da produção de tapetes de serragem em homenagem à vereadora carioca Marielle Franco:

Foram destruídos pela Guarda Municipal tapetes que faziam referência à morte da vereadora Marielle Franco (PSOL), assassinada em 14 de março no Rio de Janeiro, bem como tapetes que homenageavam o jovem Igor Mendes, assassinado em Ouro Preto por um policial militar em setembro do ano passado. (GI, 03/04/2018)

O ato da Guarda Municipal despertou indignação, com um dos presentes afirmando: “Acho que a guarda agiu, primeiro, de forma

⁴³ Imagem disponível em: <https://www.brasil247.com/pt/247/minas247/290622/Ouro-Preto-prociss%C3%A3o-tem-%E2%80%9CFora-Temer%E2%80%9D-e-%E2%80%9CVolta-Querida%E2%80%9D-nos-tapetes.htm>. Acesso em: 19 jun. 2018.

ilegal. Eu acho que é uma motivação muito pessoal do comandante. Acho que foi abuso de autoridade da parte dele. Comunica muito com a questão da Marielle que se posicionou contra a violência policial e arbitrariedade” (*Ibidem*). Já o comandante da Guarda, Jonathan Marotta, contra-argumentou que: “Não somos contra nenhum tipo de manifestação, desde que não fruste outra previamente marcada, no caso os tapetes devocionais da Semana Santa. A liberdade de expressão não pode ser tida como um passe livre para importunar outras pessoas. Os fiéis que participam da Semana Santa exigem respeito, e a Guarda vai garantir isso a eles” (*Ibidem*). Por sua vez, a Prefeitura de Ouro Preto declarou que “a Guarda foi orientada a não permitir a confecção de tapetes com motivos políticos e outros que não fossem relacionados à Semana Santa para não destruir a tradição dos tapetes religiosos. A administração municipal afirmou que foi um pedido da paróquia da cidade. A Prefeitura disse ainda que o Guarda desfez o tapete da forma que era possível no momento e que a ferramenta que ele tinha era os próprios pés” (*Ibidem*). Por fim, a Arquidiocese de Mariana lançou a seguinte nota:

De acordo com nota assinada pelas paróquias Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora do Pilar, os tapetes remontam à Festa do Triunfo Eucarístico de 1733 e são chamados tapetes devocionais. Eles se direcionam, única e exclusivamente, para o Santíssimo Sacramento que é levado, solenemente em Procissão. A igreja disse ainda que agiu junto com a Prefeitura e a Guarda Municipal. “Deliberamos para que se mantivesse esta tradição em respeito à finalidade primeira dos tapetes”.

As paróquias reforçaram que respeitam “a consciência de cada um e o direito de manifestar, contudo, entendendo que os tapetes, por sua motivação religiosa, são inapropriados para manifestações político-partidárias, ideológicas e de homenagens a pessoas (*Ibidem*).

Assim, segundo a orientação da Igreja Católica, os moradores e turistas têm liberdade de confeccionar símbolos e dizeres no tapete de serragem, desde que tais expressões estejam diretamente associadas à tradição católica, em uma perspectiva religiosa.

Considerações finais

Diante das polêmicas acima mencionadas, podemos nos perguntar em que consiste a “liberdade de expressão”. Segundo a Constituição brasileira de 1988, no Art. 5, inc. IX, “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” (BRASIL, 1988).

No caso dos tapetes de serragem de Ouro Preto, as pessoas (moradores e turistas) foram convidados a produzirem tais tapetas com mensagens, símbolos e homenagens. Mas os critérios desse convite não foram claramente e previamente explicitados. Como então elas poderiam conhecer as possibilidades e limites dessa confecção?

Após pesquisar e ler diversas reportagens, textos e opiniões, assistir vídeos dos autores da manifestação da Marielle, do posicionamento da igreja diante do acontecimento do tapete “Fora Temer” e da atitude da Guarda Municipal, posso afirmar que nenhuma dessas manifestações foram inadequadas para ocasião.

Tendo em vista a linha de pensamento do guarda que desmanchou o tapete em 2018, pautada na ausência de símbolo católico, chamo atenção para a não retirada de outros tapetes, como por exemplo os símbolos do movimento escoteiro, que não são católicos, mas não deixam de ter Deus como uma de suas principais bases. Assim, me parece que a atitude do guarda foi inadequada. Além disso é importante ressaltar a falta de coerência da posição da Igreja em relação ao que se apresentaria como “adequado” ou “inadequado”, pois

em 2017 ela posicionou-se a favor da expressão de desejos populares e no tapete e em 2018 apenas de figuras católicas.

Referências:

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988. 292 p.

Endereços eletrônicos:

DIVINEWS. *Padre de Ouro Preto diz que a corja de ladrões do Senado e Câmara Federal crucificam o povo – E que Temer é o algoz do Brasil*, 17 abr. 2017. Disponível em: <<http://divinews.com/2017/04/17/padre-de-ouro-preto-diz-que-a-corja-de-ladros-do-senado-e-camara-federal-crucificam-o-povo-e-que-temer-e-o-algoz-do-brasil/>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

GI. Guarda municipal destrói tapetes em homenagem a Marielle na semana santa, em Ouro Preto, 03 abr. 2018. Disponível em <<https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/guarda-municipal-destroi-tapetes-em-homenagem-a-marielle-na-semana-santa-em-ouro-preto.ghtml>>. Acesso em 19 jun. 2018.

PREFEITURA DE OURO PRETO, 12 mar. 2018. Disponível em: <<http://www.ouropreto.com.br/noticia/2409/ouro-preto-convidavenha-fazer-tapetes-de-serragem-na-semana-santa>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

OS DOZE PROFETAS DE ALEIJADINHO: ELOS IDENTITÁRIOS ENTRE SOCIEDADE E PATRIMÔNIO

*Davi Antônio Dias Lopes,
Egídio Modesto de Oliveira Neto
Walyson Roberto de São Severino Bonifácio**

Resumo: Este artigo tem como objetivo estudar a relação entre sociedade e patrimônio artístico e cultural, tanto num âmbito turístico, quanto na relação dos moradores locais com o patrimônio. Utilizando como objeto de estudo a obra “Os Doze Profetas” de Aleijadinho que é composta por doze esculturas em pedra-sabão e que se situa no Santuário do Bom Jesus do Matosinho em Congonhas – MG. Inscrita no Livro do Tombo das Belas Artes pelo IPHAN e reconhecida como patrimônio mundial da UNESCO. As esculturas são uma das maiores representações do barroco mineiro e são também a identidade da cidade. Nesse contexto, existe uma problemática sobre a substituição das obras por réplicas, cabendo na discussão a expansão do elo identitário entre sociedade e patrimônio que pode ultrapassar os limites da obra propriamente física.

Palavras-chave: Doze Profetas; Aleijadinho; Congonhas-MG; barroco.

Introdução

A produção artística “Os Doze Profetas” é considerada uma obra-prima do autor Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (um dos maiores representantes do chamado “barroco mineiro”). Assim, ela

* Estudantes de 1º período do curso de Licenciatura em Música da UFOP. Trabalho da disciplina História Geral da Arte

contém um valor histórico, artístico e cultural inestimável. Localizada no Santuário do Bom Jesus do Matosinho em Congonhas - MG foi inscrita, em 1939, no Livro do Tombo das Belas Artes pelo IPHAN e, em dezembro de 1985, foi reconhecida como patrimônio mundial da UNESCO.

Esta obra, tendo sido produzida entre 1794 e 1804, sobrevive há aproximadamente duzentos anos, trazendo consigo a memória de um legado histórico do período colonial na América Portuguesa, além de um legado artístico caracteristicamente brasileiro que é o “barroco mineiro”.

Ademais, a obra de Aleijadinho tem um valor muito significativo para a comunidade de Congonhas, pois confere aos moradores a sensação de participarem de algo valioso que atravessa o tempo, trazendo consigo a história de um povo e continuará somando histórias para gerações futuras, reforçando o sentimento de orgulho pelo local onde vivem.

Com todo esse valor agregado, fica claro o porquê dessa produção artística de Aleijadinho ser um atrativo turístico nacional e mundial. Dessa forma, não se pode deixar de pensar em como preservar a obra para que perdue e gerações futuras possam desfrutar desse bem tão valioso e que, ao mesmo tempo, é tão exposto a ações do tempo, da natureza e do homem.

I. Os “Doze Profetas”

Localizado na cidade de Congonhas do campo MG encontra-se o que é chamado de maior conjunto de arte barroca na América Latina, reconhecido pela Unesco como Patrimônio Cultural da Humanidade esse conjunto abriga 66 figuras esculpidas em madeira e os 12 profetas de pedra sabão esculpidos pelo mestre Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho).

Pouco se sabe com certeza sobre sua biografia, que permanece até hoje envolta em cerrado véu de lenda e controvérsia, tornando muito árduo o trabalho de pesquisa sobre ele e ao mesmo tempo transformando-o em uma espécie de herói nacional. A principal fonte documental sobre o Aleijadinho é uma nota biográfica escrita somente cerca de quarenta anos depois de sua morte. Sua trajetória é reconstituída principalmente através das obras que deixou, embora mesmo neste âmbito sua contribuição seja controversa, já que a atribuição da autoria da maior parte das mais de quatrocentas criações que hoje existem associadas ao seu nome foi feita sem qualquer comprovação documental, baseando-se apenas em critérios de semelhança estilística com peças documentadas.

O conjunto de esculturas dos 12 profetas foram feitas de pedra sabão entre os anos de 1794 a 1804, está localizado no adro do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos de maneira que se relacionem e convidem os fiéis a subirem as escadas e conhecerem a palavra divina da qual são mensageiros.

2. Turismo

A existência de um dos maiores conjuntos de arte barroca do mundo fez com que Congonhas ganhasse grande destaque no que se diz respeito ao turismo e reconhecimento patrimonial no Brasil. Hoje, chamada carinhosamente de “Cidade dos Profetas”, Congonhas tem um grande movimento turístico, focado em sua maioria na parte alta do município, onde se encontra o conjunto de obras de Aleijadinho, sendo elas as capelas dos Passos da Paixão e os Doze profetas. Local rodeado por pousadas, bares e restaurantes que oferecem aos turistas todo apoio necessário para conhecer o conjunto arquitetônico, também em torno dessa região está o Museu da cidade, que conta com grande acervo sobre as manifestações culturais da região de Congonhas, inclusive até

duas réplicas em tamanho real de dois dos profetas que estão no adro do Santuário.

Um dos maiores desafios encontrados pela prefeitura local é fazer com que o turista pernoite na cidade pois na maioria das vezes o turismo do local é só de passagem, sendo assim projetos estão em pauta para prender a atenção dos turistas, como por exemplo a revitalização da cidade que teria como principal foco a entrada e os principais bairros e também todo o entorno do conjunto arquitetônico da basílica o que inclui bares, restaurantes, comércio de artesanatos e hotéis.

3. Preservação

Há uma grande preocupação quanto à preservação do conjunto de esculturas pois, além delas serem feitas em pedra-sabão, material de certa fragilidade, essas obras ficam a céu aberto e sofrem com as intempéries. Como se isso não bastasse, a cidade de Congonhas encontra-se cercada por mineradoras e outras indústrias, as quais emitem gases que formam chuva ácida, elemento que acelera o processo de deterioração. Além disso tudo, as esculturas também sofrem com atos de vandalismos dos mais variados. (ONU-BR, s. d.).

Em meados de 2006 foi fechado um contrato junto ao CETEC que tinha como objetivo recuperar o adro do santuário o que incluiu também a capacitação de trabalhadores e aplicação de produtos para limpar o conjunto escultórico, o que foi considerado na época um marco no uso da tecnologia para preservação de esculturas no país. (ROSÁRIO, s. d.)

Foi considerava, inclusive, a possibilidade de substituir as obras originais por réplicas feitas em impressoras 3D o que permitiria elaborar uma serie de questões sobre a perda da “aura” do conjunto pois, por mais fiéis que sejam as réplicas sempre faltara a essência em que foram criadas. Assim, em meados de novembro 2011, teve início o

processo de digitalização dessas obras, realizado pelo Grupo Imago, da Universidade Federal do Paraná, autor de um sistema completo para reconstrução de objetos de acervos culturais que vem recebendo reconhecimento internacional. Das doze esculturas que compõem o conjunto, cinco já foram digitalizadas por esse sistema, e as outras sete ainda não o foram por estarem em locais de difícil acesso para as máquinas. Para que ocorra a digitalização das sete restantes, a multinacional italiana Comau (empresa do Grupo Fiat e referência em automação) foi convidada pela UNESCO para compor o processo. (ONU-BR, s. d.).

Entre a substituição, preservação e conservação das esculturas entra também em questão toda a ligação da sociedade e da comunidade com as obras. Conforme Canclini (apud ROSÁRIO, s. d.), o patrimônio histórico/cultural é percebido como um conjunto de referências materiais e simbólicas, onde se estabelece uma relação de reconhecimento e de identificação entre o homem e seu patrimônio cultural, que orienta e contribui com o sentido de coerência social.

Dessa forma, podemos concluir que o sentimento de identidade nacional causado pelos “Doze Profetas” na sociedade e na comunidade é muito potente, por representarem referências materiais e simbólicas desmedidas, por tanto, uma herança cultural inestimável. Porém, com tantos valores e sentidos que o patrimônio emana para a sociedade, pode dar a ele a conotação de algo intocável, causando um estigma de monumentos estagnados no tempo. Fazendo com que a proposta de substituição por réplicas seja impopular.

Então, podemos perceber, por uma ótica, a legitimidade do discurso que defende que as estátuas permaneçam no Santuário: “Benjamim acredita que a arte autêntica é coberta por uma aura que se perde quando reproduzida através da tecnologia. Para Benjamim, a reprodutibilidade provoca o rompimento desse contato direto entre o

sujeito e a obra de arte em seu estado original, o que interfere na fruição, alterando ou tornando mínima essa relação de afinidade. Portanto, a autenticidade não é reproduzível” (ROSÁRIO, s. d.). Por outro lado, a substituição é uma alternativa em prol da conservação da obra, portanto a favor também da preservação da memória identitária. Além de considerar que a história da obra é viva e que pensar em preservação faz parte da história de um monumento secular.

Sobre esse segundo ponto a favor da substituição, Nara Rúbia de Carvalho Cunha faz algumas considerações sobre a tendência a tentar perdurar a imagem de Ouro Preto como um símbolo artístico, histórico e cultural parado no tempo. Para expor isso, a autora usa fotos em que “são projetadas pelo menos duas imagens recorrentes de Ouro Preto: a cidade que parou no tempo e a obra de arte”. Ignorando nas imagens que “as ruas prescindem dos sujeitos que a constituem como lugar histórico, assim como das suas marcas cotidianas. Até os paralelepípedos parecem intocados! É uma paisagem símbolo de preservação enquanto estagnação do tempo” (2011, p. 38). Relacionando com os profetas, até que ponto está sendo negligenciado esse contexto atual da utilização de réplicas da obra de Aleijadinho no adro no Santuário, visto que se precisa considerar o valor das esculturas quanto Patrimônio Mundial, dado o seu valor artístico e cultural. Assim, a substituição busca preservar o valor material da obra, sem desconsiderar seu valor simbólico, porque não perde apelo religioso que a obra tem. Mantendo a ideia de disposição das obras e enaltecendo os ensinamentos proféticos do cânon Bíblico. Além disso, as obras não sairiam de Congonhas, mantendo o sentimento de pertencimento local, pois foi construído um museu onde abrigaria as obras e continuariam sendo visitadas.

O projeto “Memorial Congonhas”, responsável pelo processo de preservação e digitalização, já possuiu um molde pronto e outro em

fase de fabricação, respectivamente os profetas Joel e Jonas. (ONU-BR, s. d.). Apesar da ideia de substituição das esculturas originais por réplicas em 3D, a qual foi aprovada por diversos órgãos governamentais, o que ainda prevalece é a convicção de que o mais relevante é tomar medidas de prevenção e conservação.

Considerações finais

Embora o conjunto escultórico “Doze Profetas” seja muito famoso, não se possui muitas informações históricas sobre ela, nem sobre Aleijadinho. Apesar dessa lacuna de saber, inquestionavelmente vale a pena visitar Congonhas e apreciar essas obras, pois além dos “Doze Profetas” existem outros conjuntos famosos, que possuem ainda mais valor para religiosos, que buscam numa imagem a benção divina.

No que se diz respeito a substituição das imagens vale lembrar que se de fato for feita todo o processo deve ser feito de acordo com o consenso da população local, que podem e devem ser consultados a respeito, sem falar que seria o ideal que o local pra onde seriam levadas as obras originais obedecessem a mística das disposição em que fossem colocadas na mesma posição em que se encontram nas escadas do santuário, afinal essa ordem de colocação não foi feita por acaso e representa muito para os fiéis que fazem esse percurso.

Já que por si só as esculturas apresentam um desgaste natural seria uma boa opção essa substituição pois seriam preservadas de modo mais efetivo, sem falar nas diversas possibilidades de aprofundamento de estudos sobre esse tipo de arte, e a colocação das réplicas manteriam os fiéis ali pois o laço afetivo continuaria, ainda haveria ali mesmo que não fossem originais esculturas que instigam a memória de cada um que por ali passa ou passou afinal o sentimento não está preso em uma obra em si, e sim nas lembranças que temos dela. E também nos leva a

ter consciência que devemos preservar nosso acervo artístico que muitas vezes sofre dos mais diversos tipos de degradação seja ela de causas naturais ou não.

Referências:

CUNHA, Nara Rúbia de Carvalho. *Chão de pedras, céu de estrelas: o Museu-Escola do Museu da Inconfidência, Ouro Preto, década de 1980*. 2011. 203f. Dissertação (Mestrado em Educação)—Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2011.

ONU-BR. NAÇÕES UNIDAS NO BRASIL. *Profetas de Aleijadinho são digitalizados em Congonhas (MG)*. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/profetas-de-aleijadinho-sao-digitalizados-em-congonhas-mg/>>. Acesso em: 17 jun. 2018.

ROSÁRIO, Soares, Rayane. *Mudanças identitárias: análise sobre a possibilidade de substituição dos profetas de aleijadinho por réplicas*. Disponível em: <[file:///C:/Users/User/Downloads/MUDANCAS_IDENTITARIAS_ANALISE_SOBRE_A_PO%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/MUDANCAS_IDENTITARIAS_ANALISE_SOBRE_A_PO%20(1).pdf)>. Acesso em 24 jun. 2018

VAZ, Sérgio, *Os profetas de Aleijadinho*. 2011. Disponível em: <50anosdetextos.com.br/2011/os-profetas-de-aleijadinho/>. Acesso em: 17 jun. 2018.

WIKIPÉDIA. *Os 12 profetas de Aleijadinho*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Doze_profetas_de_Aleijadinho#Os_doze_profetas>. Acesso em: 17 jun. 2018.

ANEXO I

“Os Doze Profetas”⁴⁴

 <p style="text-align: center;">Isaías</p>	<p>“Um profeta do Antigo Testamento, Isaías abre a série de honra na entrada da escadaria do lado esquerdo do santuário.</p> <p>A estátua esculpida por Aleijadinho tem o tipo físico de um personagem de idade avançada, barbas e cabelos abundantes. Segura um pergaminho com a mão esquerda, enquanto a direita aponta para o texto nele inscrito. Apresenta erros anatômicos de grande evidência, como a desproporção entre as partes superior e inferior do corpo, a estreiteza dos ombros, braços rígidos e curtos. Apesar de trazer a marca da interferência do "atelier", a expressão da cabeça de Isaías não é outro senão àquela criada pelo gênio de Aleijadinho”.</p>
 <p style="text-align: center;">Jeremias</p>	<p>“Ocupa também posição de destaque na entrada da escadaria, à esquerda de <u>Isaías</u>, encontra-se o <u>Profeta Jeremias</u>, autor do segundo dos livros proféticos na ordem do <u>Cânon bíblico</u>.</p> <p>O tipo físico do Profeta Jeremias, esculpido por <u>Aleijadinho</u>, é o de um homem de meia idade, com bigodes longos nas laterais da boca e a barba curta. Veste túnica curta, que deixa à mostra a perna esquerda, e manto levantado sobre o ombro direito, caindo até os pés na parte superior. Segura o <u>pergaminho</u> com a mão direita e, na esquerda, uma pena. Na cabeça, ostenta um magnífico turbante, arrematado por abas torcidas passando entre as presilhas”.</p>
	<p>“Apesar de não integrar a série dos <u>profetas do Antigo Testamento</u>, a inclusão de <u>Baruque</u> no conjunto estatutário de <u>Congonhas</u> justifica-se pelo seu destaque na ordem do <u>Cânon bíblico</u>.</p> <p><u>Baruque</u> traz nas mãos um <u>pergaminho</u> cuja citação é uma síntese de várias passagens de suas <u>profecias</u>. A escultura,</p>

⁴⁴ Dados literalmente transcritos do site: https://pt.wikipedia.org/wiki/Doze_profetas_de_Aleijadinho



Baruc

situada no pedestal que arremata o muro de alinhamento central do adro, representa um personagem jovem e imberbe, vestido de túnica curta e manto, calçando botas. Traz na cabeça um turbante com bordas decoradas semelhantes às do Profeta Jeremias. Uma das mãos sustenta as pregas do manto, enquanto a outra segura o pergaminho".



Ezequiel

"Do lado oposto a Baruque, no pedestal que arremata o muro de alinhamento central do adro, encontra-se Ezequiel, também conhecido como o "profeta do exílio", por ter sido banido para a Babilônia com o povo de Israel.

O tipo fisionômico de Ezequiel é o mesmo de Jeremias. Usa bigodes e barba curta, seccionada em dois rolos frisados e cabelos longos caindo sobre a nuca. Ao invés da túnica curta, o Profeta veste uma túnica longa e cintada, que deixa a descoberto apenas a ponta do pé direito. Em lugar do turbante, Ezequiel traz na cabeça um barrete com viseira presa por um laço acima da nuca. Recobrimdo toda a parte posterior da imagem, o manto é magnificamente decorado por uma barra com desenho devolutas entrelaçadas".



Daniel

"O Profeta Daniel, ladeando a passagem para a entrada do adro, em frente a Oseias, encontra-se a estátua. O confronto do quarto dos profetas maiores e do primeiro dos menores, nessa situação privilegiada, revela, mais uma vez, um projeto iconográfico preciso para as posições das estátuas no adro.

Os traços fisionômicos da escultura mostram um jovem imberbe como Baruque e Abdias. Entretanto, a fisionomia de Daniel difere da deles, pelo recorte especial dos olhos, a boca e o nariz longo, de narinas fortemente sulcadas, revelando em seu conjunto uma expressão altaneira e distante, própria de um herói cômico de sua força. A coroa de louros que decora a mitra da cabeça acentua esse aspecto e é uma alusão evidente à vitória sobre os leões".



Oseias

“O mais importante dos profetas menores, Oseias, ocupa no Santuário lugar sobre o pedestal que arremata o parapeito de entrada do adro. Oseias, assim como Ezequiel e Jeremias, veste um casaco curto, abotoado da gola à barra e preso na cintura por uma faixa. A cabeça é coberta por um barrete semelhante ao de Ezequiel. Calça botas tipo borzeguins e tem na mão direita uma pena, cuja ponta, apoiada sobre a barra do manto, reproduz uma atitude de quem está escrevendo. A anatomia da escultura é correta, apesar da discrepância entre o comprimento dos dois braços”.



Joel

“Joel, o segundo dos profetas menores do cânon bíblico, ocupa seu lugar no adro à direita de Oseias, na junção do parapeito de entrada do adro e da parede interna lateral. A fisionomia da escultura, assim como a de Jeremias, Ezequiel e Oseias, é de um personagem viril, de barba e bigodes em rolos à moda bizantina. A roupa é semelhante à de Oseias, sendo a gola substituída por um colarinho alto. Joel traz à cabeça o mesmo modelo de turbante com abas retorcidas, já utilizado em Jeremias e Baruque. A estátua praticamente não revela imperfeições anatômicas”.



Abdias

“Abdias ocupa o ponto inferior do adro que une os muros dianteiros e lateral esquerdo no adro do Santuário. A fisionomia de Abdias é de um jovem imberbe, assim como Baruque, Daniel e Amós, mas as proporções bem mais esbeltas dão a impressão de uma maior juventude. Abdias veste túnica e manto como os apóstolos da ceia, complementado apenas por um gorro simples, mas o arranjo das pregas é muito bem organizado num jogo erudito de luz e sombra. Exercendo visualmente a função de baluartes laterais do adro, Abdias e Habacuque têm a mesma atitude simétrica dos braços levantados para o alto, mesmo tipo de roupa, assim como jogo aparentemente complicado dos panejamentos”.



Amós

“No ponto extremo do adro, à esquerda, na parte superior do arco de circunferência que une os muros extremos dianteiro e laterais do Santuário, encontra-se a estátua do Profeta Amós. Amós difere totalmente dos demais profetas do conjunto e essa diferença se faz notar tanto no tipo físico, quanto na indumentária. Seu rosto largo e imberbe tem a expressão calma, quase bonachona, como convém a um homem do campo”.



Jonas

“Ocupando posição simétrica dando de quatro à Joel, no ponto de encontro dos muros que formam o parapeito de entrada do adro à esquerda, encontra-se a estátua de Jonas. Para o mais popular dos profetas menores, Aleijadinho reservou lugar de destaque, colocando-o junto de Daniel. A estátua de Jonas repete o mesmo padrão tipográfico já anteriormente usado para as imagens de Jeremias, Ezequiel, Oseias e Joel. Sua fisionomia, entretanto, apresenta traços distintos, como a boca entreaberta com os dentes aparentes e a cabeça voltada para o alto”.



Naum

“Na extremidade direita do adro, ocupando o ponto superior do arco que une os muros externos dianteiro e lateral, encontra-se a estátua de Naum, o sétimo dos profetas menores. O tipo físico da figura de Naum é o de um velho de barbas longas, postura vacilante e faces maceradas. Veste uma sotaina longa, abotoada até a cintura. A intervenção do “atelier” de Aleijadinho nessa peça aparece de forma evidente, a começar pela execução do turbante que Naum traz à cabeça”



Habacuque

“Habacuque, o oitavo dos profetas menores, encerra a série dos profetas de Congonhas. Situa-se em posição equivalente à de Abadias, no ponto inferior do arco que une os muros dianteiro e lateral direito do adro. Novamente se repete o padrão tipográfico anteriormente utilizado para Jeremias, Ezequiel, Oseias, Joel e Jonas. O vestuário de Habacuque é composto pela mesma sotaina”.

ARTE URBANA EM OURO PRETO: A RELAÇÃO DE UM GRAFITE COM SEU ENTORNO

*Felipe Alexandre de Moraes**

Resumo: Este trabalho reflete sobre o grafite como um fenômeno artístico contemporâneo, em que é possível observar a interação do homem com a paisagem e a reação humana causada por esta interação. Para isto, será analisado um *graffiti* localizado na cidade de Ouro Preto, de autoria do artista plástico Thiago Alvin. A presença de uma obra de arte urbana, contemporânea em uma cidade histórica como Ouro Preto, gera uma paisagem urbana singular, que por si só pode ser compreendida como uma obra de arte. A obra em questão encontra-se na parede externa de uma casa localizada na rua Pandiá Calógeras, na cidade de Ouro Preto, MG.

Palavras-chave: grafite; Thiago Alvin; arte urbana, surrealismo.

Introdução

Este trabalho trata da compreensão artística do grafite, partindo da definição de Coutinho (2011), onde o mesmo é uma expressão em que “[...] é possível observar o homem interagindo com a paisagem e a paisagem fazendo o homem reagir”. A partir desta definição, buscou-se entender esta interação em um grafite localizado na rua Pandiá Calógeras na cidade de Ouro Preto, MG de autoria do artista plástico Thiago Alvin. A obra em questão não possui um título e será referida neste trabalho como “grafite do trilho”.

O grafite pode ser entendido, para além de seu valor estético, como obra individual, mas também como componente de uma

* Graduando do 1º período do curso de Licenciatura em Música da UFOP. Trabalho apresentado na disciplina História Geral da Arte.

paisagem urbana, transformando a mesma em uma nova obra de arte. Coutinho (2011) entende o grafite como um fenômeno capaz de capturar olhares na cidade, comunicar e evidenciar características intrínsecas aos locais onde é realizado. Isto institui outras possibilidades para a cidade, a paisagem urbana e o território. Além deste fenômeno modificar um ambiente transformando a subjetividade sócio-cultural local, o grafite em si é um ato de criação e expressão da criatividade humana como qualquer quadro exposto em galerias de arte ou museus. O objetivo neste trabalho é evidenciar como estas definições estão presentes na intervenção realizada por Thiago Alvim.

Em relação à metodologia deste trabalho, a análise do grafite de Thiago Alvim no contexto de sua produção é realizada através do estudo dos elementos que compõe a imagem, com foco nos traços figurativos e na escolha temática. Esta análise aponta uma proposta estética vinculada à abstração de elementos do entorno imediato, gerando uma imagem surreal contemplativa. Desta forma, é realizada uma aproximação entre o grafite de Thiago e a visão surrealista de arte.

Quanto ao conceito de arte presente no grafite Pelegrini e Salgado (2011) reforçam sua relação de “visão de mundo local e, simultaneamente, global, na qual o olhar é direcionado pela escolha de elementos a serem utilizados ou somente apresentados, não tendo necessariamente um comprometimento com a representação direta da realidade, tampouco de suprimi-la”. Cabe ressaltar que mesmo não tendo necessariamente um comprometimento em suprimir a realidade, isto não exclui a possibilidade de ir além da mesma por conta da renúncia da reprodução mimética do real.

Esta relação entre a reprodução mimética e o ir além do real se faz presente na proposta surrealista de arte. Tavares (2007) aponta que podemos afirmar “[...] que, mais que fugir da realidade ou mesmo ultrapassá-la, o que os queriam (com o surrealismo) era ultrapassar, isso

sim, um modo de representação do mundo”. A relação estabelecida neste trabalho entre o grafite e o surrealismo não visa tentar enquadrar o primeiro no segundo mas sim utilizar dos pressupostos estabelecidos pelo movimento surrealista e as características do grafite de Thiago Alvim a fim de estabelecer uma aproximação entre as duas expressões artísticas.

Neste contexto é imprescindível conceituar o que é paisagem urbana. Neste trabalho será utilizada a definição de Bonametti (2004) onde a paisagem urbana pode ser compreendida como um “reflexo da relação entre o homem e a natureza, e pode ser vista como a tentativa de ordenar o entorno com base em uma paisagem natural”. O autor ainda aponta questões subjetivas que estão vinculadas a construção de tal paisagem refletindo uma cultura que é o resultado que se tem do ambiente e também da experiência individual e coletiva com relação a ele. (BONAMETTI, 2004).

I. Grafite, arte e paisagem urbana

Arte Urbana pode ser definida como uma arte contemporânea, de cunho popular, que é feita em espaços externos da cidade, sobre o mobiliário urbano, sejam eles paredes, muros, placas e todo tipo de aparato de sinalização. Ela é transgressora já que, em certo sentido, não respeita os limites do público e do privado para se fazer expressar.” (FERREIRA, 2010)

Os historiadores destacam que o ato de utilizar a materialidade da cidade como suporte para se manifestar através de inscrições ocorre desde a antiguidade. Ferreira (2010) destaca que a sociedade Romana utilizava do recurso de escrever sobre as paredes para manifestar, principalmente, seu repúdio a um morador, que na manhã seguinte ao ato da inscrição via os muros de sua casa marcados por palavras inscritas com carvão ou piche”. Embora a história deste

tipo de manifestação seja antiga seu valor como arte passou a ser reconhecida a partir da década de 1960, quando na Europa ocidental várias manifestações populares tomavam força. Ferreira (2010) resume de forma sucinta esses séculos de história do grafite.

Portanto, o *graffiti* no qual se reconhece uma manifestação com intenção estética e de diálogo com o suporte e os transeuntes, que tem por base um senso anárquico, é herdeiro desta tradição de manifestação popular sobre as paredes, que tem suas raízes desde os mais rústicos desenhos rupestres, passando pela Antiguidade até a raiz mais recente das manifestações políticas dos anos 60. (*Ibidem*)

Já na década de 1970 esta linguagem urbana toma força nas periferias da cidade de Nova Iorque através da difusão da arte urbana e da cultura Hip-Hop. Segundo Ferreira (2010) “com a consolidação dos ativismos sociais ligados a grupos étnicos, principalmente dos negros, emergem movimentos importantes de contestação e de expressão artística”. A temática dos grafites neste momento eram muito variadas podendo conter desenhos baseados em ilustrações de quadrinhos ou expressar insatisfações, falar das pressões da vida urbana, denunciar desigualdades e a criminalidade ou conter mensagens antidrogas. Na década de 1980 artistas como Andy Warhol contribuía para expansão da estética do grafite das ruas para as galerias de arte, nas décadas seguintes até os dias de hoje as manifestações da cultura Hip-Hop ganham ainda mais força se espalhando pelo mundo, tanto na forma de arte urbana quanto nas galerias de arte.

A característica de arte urbana com origem nas periferias das grandes cidades nos leva a definição do grafite em Coutinho (2011) como um fenômeno urbano insurgente que se desenvolve no espaço urbano, criando novas narrativas. A autora explica a questão da

insurgência baseada em Holston (1996) entendendo esta como uma referência a novas e/ou outras fontes de cidadania e afirmação de sua legitimidade. Distanciando-se da forma de produção modernista, ele elege uma possibilidade de desenvolvimento de uma teoria que investigue “[...] os espaços de cidadania insurgentes” (HOLSTON, 1996, p. 243). Estes constituem “[...] novas formas metropolitanas do social ainda não absorvidas nas velhas, nem por elas liquidadas” (HOLSTON, 1996, p. 243). Uma forma mais etnográfica, diferente da utopia modernista.” (COUTINHO, 2011)

O fenômeno urbano insurgente do grafite utiliza da materialidade presente na cidade como suporte transformando, locais inexpressivos em locais de contemplação e/ou reflexão. A intervenção que o grafite provoca faz parte da evolução histórica da paisagem urbana e tal evolução é entendida por Bonametti (2004) como uma forma de “[...] expressar o ideal da sociedade de cada época, refletindo os seus padrões estéticos e culturais integração e a compatibilidade entre a arte e a técnica.” Dessa forma o grafite proporciona a inclusão de um grupo social marginalizado no espaço urbano fazendo com que este grupo se torne parte da história do local e das narrativas possíveis de serem desenvolvidas.

2. o “Grafite do Trilho”

Thiago Alvim é um artista plástico ouro-pretano que reside em Belo Horizonte, bacharel em Artes Plásticas pela Escola Guinard – UEMG. Nas intervenções urbanas de Thiago, muitas vezes é estabelecido um diálogo com o suporte escolhido, suscitando uma relação direta com o espaços por onde passa⁴⁵. Além do grafite, o artista também desenvolve pinturas em telas, desenhos e gravuras e

⁴⁵ Informações retiradas do site oficial do artista: <www.thiagonalvim.com>. Acesso em: 18 jun. 2018.

trabalhos com outros suportes móveis oferecidas pelas ruas da cidade, como madeiras descartadas, tapumes, caixotes de feira entre outros. Em sua obra, Thiago utiliza texturas e formas orgânicas, ligadas a um universo lúdico, intuitivo e fantasioso, onde o artista transpõe sua imaginação, dançando formas e elementos⁴⁶. Seu trabalho já foi exposto principalmente nas cidades de Ouro Preto e Belo Horizonte passando também por outras cidades mineiras além dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro.

A obra analisada neste trabalho se encontra na cidade natal do artista, Ouro Preto, MG, na parede de uma casa muito próxima aos trilhos da linha de trem que passa pela cidade, na rua Pandiá Calógeras, nº 98. O “Grafite do Trilho” (figura 1) é composto por um chão de nuvens que se fundem a vastidão do horizonte, deste “chão” emergem flores que parecem estar prestes a se desprender de seus caules devido ao balanço do vento. No centro da parede encontrasse uma árvore brotando das nuvens, essa árvore possui dois caules brancos que se entrelaçam cravejados com olhos amarelados. O caule a esquerda possui em sua extremidade galhos que se entrelaçam uns aos outros e possuem em sua extremidade formas arredondadas semelhantes as flores presentes no chão de nuvens, na extremidade a direita o caule é interrompido dando origem a formas que lembram filamentos vegetais e do meio desse emaranhado filamentoso surgem cones invertidos que remetem a forma de uma flor.

Assim como no surrealismo no grafite nota-se uma estética que extrai o belo do absurdo. “Desnaturalizar o mundo, torna-lo estranho, para que, contraditoriamente, ele pudesse ser novamente conhecido, eis a proposta” (TAVARES, 2007). O grafite do trilho remete a arte surrealista citada anteriormente. Após uma observação minuciosa é

⁴⁶ Definição das características inerentes da produção artística de Thiago Alvim retirada do mesmo site.

possível perceber que os elementos presentes na paisagem fantasiosa criada por Thiago estão presentes também no entorno imediato da parede e na própria parede que além de ser suporte material da obra também constitui um elemento da paisagem urbana local. Ao intervir no ambiente urbano o artista destaca e distorce a realidade local modificando a paisagem urbana e evidenciando a interação humana com a paisagem e a reação que esta causa no artista. Sendo esta reação expressa na imagem grafitada na parede.



Fig. 1 - Grafite e seu entorno imediato.
Acervo: Felipe A. Morais, 15 maio 2018.

A figura 2 mostra o grafite de uma perspectiva frontal. As cores são utilizadas para demarcar e distinguir os elementos, as flores que emergem das nuvens são sempre amarelas, as flores que originam da árvore diferem das primeiras acrescentando a paleta de cores a laranja e o branco. A cor vermelha está presente apenas na base da árvore e a combinação dessa cor junto a tons de cinza e do branco em formas arredondadas destacam e originam o elemento central da imagem, a árvore. Esta é marcada por elementos coloridos em suas extremidades, o caule ou a parte do meio da árvore se caracteriza pela cor branca destacada por um grosso contorno negro, essa combinação

de cores contribui para destacar a árvore como elemento principal da obra.



Fig. 2 - Vista frontal do grafite. Acervo: Felipe A. Morais, 15 maio 2018.

No “Grafite do Trilho” o artista acaba por reproduzir o que foi dito por Tavares (2007), esta relação pode ser estabelecida pelo protagonismo da árvore retratada pelo grafite que remete ao entorno imediato (figuras 2 e 3), as formas curvas que lembram nuvens se assemelha em cores e forma a rocha aflorando bem ao lado da parede e abaixo da árvore (figura 4). Outro elemento em que é possível inferir a distorção da realidade são as flores, mostradas na figura 4, que se assemelham aos elementos do sistema elétrico logo ao lado.



Fig. 3 – Detalhe 1.
Acervo: Felipe A. Morais, 15 maio 2018.



Fig. 4 - Detalhe 2. Acervo: Felipe A. Morais, 15 maio 2018.

As formas arredondadas e pontilhadas que remetem a flor dente de leão são a marca do artista. Em seus grafites, Thiago costuma utilizar dessas figuras sendo assim uma forma de se fazer reconhecido, estes elementos podem ser observados na obra sem título mostrada no figura abaixo:



Fig. 5 - Grafite realizado por Thiago Alvim em um muro urbano.
Local e título da obra não informados.⁴⁷

Em relação à paisagem urbana, a mudança que o grafite produz é possível ser observada na figura 7: onde antes havia uma parede branca e sem identidade agora há uma expressão artística contemporânea conferindo maior singularidade a paisagem.



Fig. 6 - Comparação do antes e depois da confecção do grafite.⁴⁸

⁴⁷ Imagem disponível em: <<http://thiagoalvim.com/2016/11/16/outside/>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

Na figura 8, destaca-se uma igreja típica de Ouro Preto ao fundo da imagem, a rua feita com pedras em formato de paralelepípedo, calçadas compostas por grandes pedras, automóveis, fiação elétrica aérea, postes metálicos, uma placa em forma de cruz de Santo André junto uma cancela preta e amarela e casas com telhados cerâmicos e esquadrias de madeira. Tal singularidade é conferida não apenas pela presença do grafite mas pela junção dos elementos que compõe a paisagem urbana em questão.



Fig. 7 - Inserção do grafite na paisagem urbana.
Acervo: Felipe A. Morais, 15 maio 2018.

Considerações finais

Esta obra é inteiramente permeada de subjetividade, devido ao seu caráter abstrato com elementos surrealistas. O entendimento possível da obra abre-se em diversas interpretações e sensações. Sendo uma intervenção em espaço público urbano, onde há grande

⁴⁸ Fonte: Google Streetview. Primeira foto registrada em 2009, segunda foto em 2014.

movimentação de pessoas, a obra também pode se configurar, ainda que de forma implícita, em um ato político. Através de um grafite, o autor se coloca no espaço público, deixa sua marca ou de algum grupo específico e leva arte para onde geralmente existe uma paisagem urbana triste e cinza.

A aproximação entre o grafite e o surrealismo fica evidenciada ao descrever os elementos que compõe o grafite de Alvim, mostrando que mesmo que um movimento artístico termine, ele deixa um legado, influenciado as gerações seguintes direta ou indiretamente. A análise do grafite na paisagem urbana de Ouro Preto acaba por remeter a lógica de desconstrução surreal devido a algumas desconexões aparentes que existem entre os elementos que constituem tal paisagem.

Cabe ressaltar aqui que sendo uma obra exposta em espaço público urbano, ela está sujeita as ações do tempo. tornando este um elemento importante na contemplação da pintura, pois a luz da manhã, da tarde ou a iluminação artificial da noite podem suscitar diferentes interpretações, porque a luz presente no espaço também compõe a obra. Ainda sobre as ações do tempo, os efeitos causados por sol e chuva afetam diretamente na qualidade da camada pictórica, modificando ou até retirando as cores presentes, além de possibilitar o aparecimento de musgo sobre a parede alterando a composição do desenho e gerando novas possibilidades.

O entendimento da interação entre o artista e a materialidade que da suporte a obra de arte no contexto do grafite se mostra complexa e possibilita aflorar a criatividade humana de forma dinâmica e insurgente.

Referências:

BRETON, André. *Manifesto Surrealista*. 1924. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/breton/1924/mes/surrealista.htm>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

COUTINHO, Daniela Bissoli. *Graffiti: paisagem urbana marginal a inserção do graffiti na paisagem urbana de Vitória (ES)*. 2011. 218 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. Disponível em: . Acesso em: Acesso em: 19 jun. 2018.

FERREIRA, Mara Alice. Arte Urbana no Brasil: expressões da diversidade contemporânea. 8º encontro Nacional de História da Mídia. *Anais...* Gurapava, PR, 2011. Disponível em: <<file:///C:/Users/Dell/Downloads/Arte%20Urbana%20no%20Brasil%20expressoes%20da%20diversidade%20contemporanea.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

SALGADO, Damicle Gorgatti; PELEGRINI, Sandra C. A. Os Gemêos e o Grafite Paulistano: o grafite enquanto arte. Congresso Internacional de História. *Anais...* Set. 2011. Disponível em: <<http://www.cih.uem.br/anais/2011/trabalhos/176.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

TAVARES, Mirian. *Surrealismo: a evolução pela arte*. 2007. Disponível em: <http://www.intermidias.com/txt/ed9/mirian%20tavares_surrealismo.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2018.

DA CALDEIRA DO ENCOURAÇADO “SÃO PAULO” AO *CAMPUS* DA UFOP:

Joelma Aparecida Rolim
Victor de Jesus*

Resumo: Este texto tem a intenção de demonstrar os vários enfoques que uma peça artística pode apresentar, desde sua concepção até sua exposição para deleite do espectador que a ela terá acesso, com a proposta inicial de despertar no público quaisquer emoções e/ou afetações inerentes tanto ao universo do criador, quanto ao universo de seu interlocutor. Uma obra, por mais intrigante que seja, por si só não tem a capacidade de despertar o interesse noutrem, sem que este lhe conceda licença para fazê-lo. O texto enfoca também os aspectos históricos do quais a caldeira do encouraçado São Paulo fez parte integrante, desde sua utilidade enquanto máquina alimentadora de um navio que protagonizou a revolta da Chibata, e refaz o caminho percorrido até que a obra chegasse ao *campus* Morro do Cruzeiro, da Universidade Federal de Ouro Preto-MG.

Palavras-chave: Arte, revolta, estética, afetação, inspiração.

Introdução

A peça escolhida para este estudo foi a caldeira do encouraçado “São Paulo”. Através dela, nos interrogamos sobre aspectos relevantes da afetação que, segundo Walter Benjamin (1987), uma obra pode oferecer ao seu espectador.

Como estudantes da UFOP, tomamos contato com a peça, exposta junto ao Centro de Convivência do *campus* do Morro do Cruzeiro. Logo nos interessamos em saber por que motivo essa peça foi

* Estudantes de primeiro período do curso de Licenciatura em Música da UFOP. Trabalho de disciplina História Geral da Arte.

exposta num espaço acadêmico, em frente ao seu restaurante universitário. Existe uma explicação sobre a dimensão artística da peça? Qual sua origem? Teria ela relevância ao longo da história? É possível identificar seu autor? Foram essas algumas das questões que lançamos, e que buscamos responder através deste trabalho.



Fig. I – A caldeira do encouraçado São Paulo. Acervo dos autores.

I. A estética do belo pelo belo, um outro olhar sobre estética, a arte e sua afetação

A caldeira do encouraçado “São Paulo”, enquanto forma artística, nos remete aos novos conceitos de visão da arte, uma vez que não traz em si a beleza estética que se fazia tão necessária, no passado recente, para uma peça ser considerada como uma obra de arte.

Os padrões de estética eram então mais rígidos, previamente determinados por categorias como proporção, representação etc.

Alguns autores, percebendo na arte mais do que um uma concepção unívoca de beleza, começaram a questionar esses padrões. Assim, para Luigi Pareyson (1950/1954), esse olhar estético foi se transformando e apresentando uma atenção maior ao fazer artístico e às condições (limitações e possibilidades) do autor da obra. Além disso, também a recepção passou a ser enfocada.

A caldeira do encouraçado “São Paulo” enquadra-se perfeitamente nos novos conceitos de arte, uma vez que em nada se aproxima da anterior visão de estética, que valorizava extremamente o aparato formal da obra. Tida como uma forma rude, a caldeira, inclusive hoje, costuma passar despercebida a muitos que transitam no *campus* da UFOP, uma vez que em nada nos lembra os objetos das galerias de arte ou mesmo peças artísticas de nosso cotidiano.

Esse, “desconhecimento”, desperta inicialmente uma curiosidade em saber o que exatamente é a obra, e porque esta está exposta em um espaço público, e universitário como forma artística. A estranheza nos aproxima do que nos apresenta Walter Benjamin (1987) em seu texto sobre sobre sua concepção de arte, indissociável da intersubjetiva afetação que uma obra nos provoca. Essa afetação dá um novo sentido ao nosso olhar viciado, e muitas vezes fechado ao novo. Este autor nos discorre sobre a gama de possibilidades de sensações que determinada obra pode nos causar, fazendo com que possamos perceber a arte sob um nova forma de visão.

Como nos diz Guattari em *Caosmose*, “A máquina, todas as espécies máquina estão sempre nesse cruzamento do finito e do infinito, nesse ponto de negociação entre a complexidade e o caos” (*apud* MARCELO, s.d.). Todas as relações possíveis sem apelar para referência ou signo. Devires que contemplam o caos e o complexo. Uma vida de contingências que é afetada pelos objetos que produzem afectos, perceptos, blocos de sensações. Assim, compondo uma

expressão estética. A arte é o mundo da invenção. O artista inventa um mundo de ideias em ideias que o supera e independentemente de sua vontade, de suas razões ou explicações. Nesse processo não se gera uma representação, mas se gera uma sensação que é intrínseca, a afetação causada pelo objeto. Nessa via é que a arte atua como invenção. Invenção que Deleuze e Guattari souberam celebrar libertando a arte dos grilhões da representação, do contexto histórico e da opinião.

2 A Revolta da Chibata

A caldeira do encouraçado “São Paulo”, num primeiro olhar, não nos possibilita vislumbrar toda a carga histórica que carrega consigo. A curiosidade é o primeiro sentido despertado quando nos colocamos defronte a esta obra. Não obstante, é justamente sua aparência desgastada pelo tempo, a ferrugem, seu tamanho, seu formato, e a localidade onde está exposta que nos faz querer saber mais sobre essa obra. Nos provoca uma curiosidade quase infantil, uma vez que nos apresenta um universo desconhecido e inexistente no imaginário.

Levados por sentimento misto de estranhamento e indagação, somos invadidos pelo interesse em pesquisar em que tempo e por que motivo uma caldeira se transformou em objeto de arte e por que aquele fora o local escolhido para expor essa obra.

As pesquisas no remeteram, num primeiro momento, a uma embarcação de guerra, um navio com forte armamento, que teve origem na Inglaterra. Mais especificamente, um cruzador ou encouraçado. O Encouraçado “São Paulo”. A caldeira, que ficava no subsolo da embarcação, cumpria apenas, nesse momento, a função de máquina utilitária, pois era fonte alimentadora de energia da embarcação. Assim, não parecia provocar nenhuma afetação artística aos indivíduos que tinham um convívio diário com a mesma.

No ano de 1910, um acontecimento de extrema importância nos leva de volta ao Cruzador. Nesta ocasião, o navio passa a ser palco da Revolta das Chibata. Vale destacar que na Marinha do Brasil, os marinheiros eram principalmente os negros recém-libertos. Estes eram submetidos a uma árdua rotina de trabalho em troca de baixos salários. Qualquer insatisfação era punível e a disciplina nos navios era mantida pelos oficiais por meio de castigos físicos, dos quais a “chibatada”, era a punição mais comum. Os oficiais navais brancos puniam marinheiros afro-brasileiros e mulatos, que eram açoitados em praça pública.

Apesar de ter sido abolida na maioria das Forças Armadas do mundo, os castigos físicos ainda eram uma realidade no Brasil. A insatisfação dos marujos cresceu depois que os oficiais receberam aumentos salariais, mas não os marinheiros. A luta contra os castigos físicos, baixos salários e as péssimas condições de trabalho são as principais causas da revolta, que teve início após o castigo do marujo Marcelino Rodrigues Menezes, açoitado até desmaiar com 250 chibatadas (o normal eram 25) por agredir um oficial.

O levante foi liderado pelo experiente João Cândido Felisberto, marujo negro e analfabeto. O motim terminou com a morte do comandante do navio e mais dois oficiais, os quais não aceitaram abandonar a nave de guerra. Nesta mesma noite, juntou-se ao motim o encouraçado “São Paulo”. Nos dias seguintes, outras embarcações aderiram ao movimento, como o “Deodoro” e o “Bahia”, naves de guerra de grande porte.

Por sua vez, no Rio de Janeiro, o presidente Hermes da Fonseca tinha acabado de tomar posse e enfrentava sua primeira crise. Os navios rebeldes bombardearam a cidade do Rio de Janeiro para demonstrarem que não estavam dissimulando.

Em carta ao governo, os revoltosos solicitavam o fim dos castigos físicos; melhores condições de alimentação e trabalho; anistia

para todos envolvidos na revolta. Assim, no dia 26 de novembro, o presidente Marechal Hermes da Fonseca acatou as reivindicações dos amotinados, encerrando aquele episódio da revolta. Contudo, dois dias depois de entregarem as armas, é decretado “estado de sítio”, iniciando o expurgo e prisão daqueles marinheiros considerados indisciplinados. Os marinheiros foram presos na Ilha das Cobras, sede do Batalhão Naval. Sentindo-se traídos, os marinheiros se amotinaram, em 9 de dezembro de 1910. A foi amplamente divulgado pela imprensa, como nos mostra a figura a seguir:



Fig. 2 - Primeira página do jornal Correio da Manhã, no dia 24 nov.1910.

A resposta do governo foi dura e a prisão foi bombardeada e destruída pelo exército, matando centenas de fuzileiros navais e prisioneiros. Os amotinados, totalizando 37 pessoas, foram recolhidos a duas prisões solitárias, onde morreram sufocados. Somente João Cândido e outro companheiro de luta sobreviveram.

Com isso, em 1911, aqueles que aderiram ao movimento já haviam sido mortos, presos ou expulsos do serviço militar. Muitos dos envolvidos foram mandados para campos de trabalhos forçados nos seringais da Amazônia e para a construção da ferrovia Madeira-

Mamoré. Como saldo, o conflito deixou mais de duzentos mortos e feridos entre os amotinados, dos quais cerca de dois mil foram expulsos após a Revolta. Na porção legalista, morreram cerca de doze pessoas, entre oficiais e marinheiros. Quanto ao líder, João Cândido, após sobreviver à prisão e ter sido inocentado, ele foi considerado desequilibrado e internado num hospício. Por sua audácia, a imprensa da época o chamou de “Almirante Negro”. Ele seria absolvido das acusações de conspiração em 1º de dezembro de 1912, mas foi expulso da Marinha. Sobreviveu como pescador e vendedor até que o jornalista Edmar Morel resgatou sua história do esquecimento e lançou o livro "*A Revolta da Chibata*", em 1959. Somente em 23 de julho de 2008, o governo brasileiro entendeu que as causas da Revolta eram legítimas e concedeu anistia aos marinheiros envolvidos. “(<https://www.todamateria.com.br/revolta-da-chibata/>)”

A Revolta da Chibata foi inspirada no motim dos marinheiros da Armada Imperial Russa, realizada no encouraçado Potemkin, em 1905, e também inspirou a música *O Mestre-sala dos Mares*, composta por Aldir Blanc e João Bosco (ex-aluno da escola de Minas da UFOP), em 1975. Ela foi composta em homenagem ao líder da Revolta da Chibata, João Cândido, cuja trajetória foi também reconhecida através uma estátua na Praça XV, no Rio de Janeiro, colocada ali em 2008. Além disso, em

Maio de 2010. O presidente Luís Inácio Lula da Silva, em fim de mandato, celebra o lançamento em Pernambuco do petroleiro João Cândido. I O navio da Petrobras é aplaudido como símbolo de orgulho nacional e recebe, a contragosto da Marinha de Guerra, o nome do marinheiro primeira-classe João Cândido Felisberto (1880-1969), líder de uma revolta de marujos ocorrida cem anos antes (ALMEIDA, 2011, p. 62).

3. O Encouraçado “São Paulo”



Fig 3 – O encouraçado “São Paulo”.⁴⁹

Passado esse importante momento, o encouraçado São Paulo esteve presente em diversas fases e movimentos da história. Foi desativado definitivamente em 1951, quando foi vendido como sucata para um estaleiro inglês. Foi então rebocado para a Europa, para ser desmontado; porém, o navio pretendia morrer de outra maneira e escolheu o fundo do mar como seu túmulo. Durante uma tempestade na noite do dia 6 de novembro de 1951, o “São Paulo” soltou-se dos cabos que o ligavam aos rebocadores e perdeu-se na escuridão. Terminou por afundar, levando consigo sua última tripulação de oito homens.

⁴⁹ Imagem disponível em:

<<https://www.google.com.br/search?q=fotos+do+encoura%C3%A7ado+s%C3%A3o+paulo&tbm=isch&tbs=ring;>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

4. Inspirando canções

A música *O Mestre-sala dos Mares*, inspirada pela Revolta da Chibata, foi composta por Aldir Blanc e João Bosco (ex-aluno da escola de Minas da UFOP), em 1975. Ela teve com intérprete Elis Regina e vários outros artistas. Foi promovida em homenagem ao líder da Revolta da Chibata, João Cândido. A letra foi censurada pelo regime militar.

O Mestre-sala dos Mares

*Há muito tempo nas águas Da Guanabara
O dragão no mar reapareceu
Na figura de um bravo Feiticeiro
A quem a história não esqueceu
Conhecido como Navegante negro
A Revolta da Chibata foi inspirada no motim dos marinheiros
da Armada Imperial Russa, realizada no encouraçado
Potemkin, em 1905 Tinha a dignidade de um Mestre-sala
E ao acenar pelo mar
Na alegria das regatas
Foi saudado no porto
Pelas mocinhas francesas. Jovens polacas e por Batalhões de
mulatas Rubras.
Cascatas jorravam Das costas Dos santos entre cantos
E chibatas. Inundando o coração, Do pessoal do porão
Que a exemplo do feiticeiro
Gritava então:
Glória aos piratas, às Mulatas, às sereias
Glória à farofa, à cachaça, às baleias
Glórias a todas as lutas Inglórias
Que através da Nossa história não esquecemos jamais.
Salve o navegante negro, que tem por monumento as pedras
pisadas do cais.*

5, A homenagem aos 100 anos da Revolta

As informações mais seguras à respeito da caldeira do encouraçado “São Paulo”, encontram-se na placa de detalhamento afixada na mesma, no local onde hoje é exposta ao público, no *campus* Morro do Cruzeiro da Universidade Federal de Ouro Preto-MG.



Fig. 4 – Placa afixada junto à caldeira. Acervo pessoal dos autores.

Através desta placa, é possível obter sucintas informações dos acontecimentos envolvendo a peça, com seus respectivos períodos e locais, além dos nomes das autoridades. A placa informa também a data da homenagem prestada pela UFOP. Todavia, nem os estudos pesquisados encontrados, nem as informações contidas na placa, descrevem como se deu o resgate do navio do fundo do mar e a retirada da caldeira de seu interior. As informações referem-se especificamente à inauguração da fixação da caldeira no *campus* da UFOP, como forma de comemorar os cem anos da Revolta da Chibata, data fixada em 22 de novembro de 2002.



Fig. 5 – Placa comemorativa afixada junto à Caldeira. Acervo pessoal dos autores.

Devido ao desgaste do tempo, a placa possui vários trechos com legibilidade precária. Em função disto, optamos por transcrever tais escritos, considerando inclusive que este texto possa servir como fonte de pesquisa para futuros trabalhos.

Universidade Federal de Ouro Preto
Departamento de Turismo

Caldeira atribuída ao Encouraçado São Paulo, navio cruzador que foi palco da “Revolta da Chibata”, episódio ocorrido em 22 de novembro de 1910, nas águas da Baía da Guanabara, e que culminou com a abolição definitiva dos castigos por chibatadas no interior da Marinha Brasileira.

No início da década de 1940, durante o governo de Getúlio Vargas (ex-aluno de Ouro Preto), duas caldeiras foram trazidas por via ferroviária até Ouro Preto, para montar o Parque Metalúrgico da Escola de Minas, local em que uma delas ainda se encontra.

O líder do levante foi o cabo João Cândido, mais tarde conhecido como “Navegante Negro”. A aplicação de 50 chibatadas como punição a um marinheiro foi o estopim. O comandante João Batista das Neves foi morto pelos marinheiros revoltados.

O senador Rui Barbosa redigiu um projeto de lei de anistia aos rebeldes, alegando tratar-se de uma “revolta honesta”. Depois da rendição, todavia, o Governo não cumpriu o compromisso de anistia, deportou para a Amazônia a maioria dos marinheiros, onde acabaram executados. Mas o açoite por chibatadas na Armada foi definitivamente abolido.

Antes dos marinheiros brasileiros, em 1905, os marinheiros russos fracassaram em revolta com igual propósito, sublevando o Encouraçado Potenkim, em Odessa, no Mar Negro.

O Encouraçado São Paulo, depois de sucateado e retiradas suas peças, teve seu casco rebocado para a Inglaterra, país em que fora fabricado pela empresa Vickers-Armstrong, em 1908. Porém, no trajeto, na altura das Ilhas dos Açores, naufragou com 06 tripulantes.

Universidade Federal de Ouro Preto, em 22 de novembro de 2002
Homenagem do 92º Aniversário da Revolta

Considerações finais

As pesquisas realizadas sobre a caldeira do encouraçado “São Paulo” nos possibilitaram uma extensa gama de conhecimento. Descobrimos o motivo dessa peça estar exposta naquele espaço público universitário: uma homenagem aos cem anos da Revolta da Chibata. A localização, em frente ao R. U. [restaurante universitário] parece ser a mais coerente, já que trata-se de um espaço adequado para o tamanho da peça, além do Morro do Cruzeiro ser um *campus* que congrega os departamentos de filosofia, artes cênicas, música...

A afetação provocada pela caldeira, entendida como objeto artístico, nos trouxe mais do que o impacto visual. Ela nos fez viajar rumo ao desconhecido em busca do refazer artístico que Benjamim nos apresentou, não como mera reprodução, mas como um ato de internalizar para reinventar. Uma peculiaridade desta obra talvez seja o fato de que ela dificilmente teria uma reprodução em escala, dadas as suas proporções. Isso provavelmente faria com que a obra mantivesse o que Benjamim chama de “aura”, que é uma espécie de alma da obra. É o que a torna única. É interessante pensar que a arte não necessariamente precisa obedecer aos conceitos estéticos que as civilizações estabeleceram através dos tempos. Há mesmo uma linha tênue que separa o que é a arte e o que é registro histórico. Isso possibilita uma fusão entre o que é desperto no primeiro olhar, num primeiro momento, com o que se busca com os questionamentos que surgem após o estado de apreciação inicial. A arte revelando, histórias, cidades, civilizações, sociedades, sentimentos, um universo imenso de memórias e histórias, que se mantém escondidos naquele suposto amontoado de ferro enferrujado, ali exposto, e muitas vezes desapercibido pela maioria dos transientes que circulam diariamente nas imediações do R.U.

Referências:

ALMEIDA, Sílvia Capanema P. de. Do marinheiro João Cândido ao Almirante Negro: conflitos memoriais na construção do herói de uma revolta centenária. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 31, n. 61, p. 61-84- 2011.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

NAPOLI, Francesco. *Luigi Pareyson e a estética da performatividade*: um estudo sobre sua aplicabilidade à poética do ready-made. Dissertação (Mestrado em Filosofia). 2008. 120 p. Ouro Preto, Universidade Federal de Ouro Preto.

Endereços eletrônicos:

MARCELO, Wuldison. *A invenção na arte - devires e sensações na filosofia de Deleuze e Guattari*. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/nostalgicas_primicias/2014/01/a-invencao-na-arte-devires-e-sensacoes-na-filosofia-de-deleuze-e-guattari.html>. Acesso em: 19 jun. 2018.

Os encouraçados 'Minas Geraes' e 'São Paulo'. Disponível em: <<http://www.naval.com.br/blog/2011/10/15/minas-geraes-e-sao-paulo/>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

PAREYSON, L. *Estética para educação musical*. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/AlexandreReis15/esttica-musical-na-educaao>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

SIMPÓSIO TEMÁTICO
“MÚSICA E CULTURA”

“DUAS CANÇÕES”: IDENTIDADES, ESTÉTICAS E INTERTEXTUALIDADES

*Matheus Carmo Vieira Maia**

Resumo: Este artigo tem como eixo temático os setores de nichos específicos do mercado musical, que transcendem o “circuito comercial”, seja por possuírem discursos engajados, polêmicos, por carregarem posições anticonservadoras, ou por escolhas estéticas diferenciadas, buscando entender, através desta produção musical a inter-relação entre a politização da juventude negra e pobre recentemente incluída nas universidades e as transformações do mercado musical contemporâneo através, especialmente, da internet. A perspectiva teórica que norteia este estudo é a análise da intertextualidade entre, principalmente, a palavra e a música, entendendo a persistência predominante ou não de parâmetros tonais na retórica dos discursos das canções produzidas no século XXI no Brasil.

Palavras-chave: Canção brasileira; nicho; internet; semiótica; intertextualidade.

Introdução

Na última década, ocorreu a popularização dos meios de produção de conteúdo digital, gerada pelo acesso às tecnologias dos computadores, celulares e internet pelas camadas sociais mais pobres. Simultaneamente, aconteceu o crescimento da participação de negros e

* Graduado em História pela UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto, graduando em Música pela UFOP.

pobres nas universidades⁵⁰. Já no campo musical, dois fenômenos parecem ocorrer no mercado da canção. De forma paradoxal ao processo de inclusão social e cultural-tecnológico acima descrito, o “cardápio dos estilos musicais” nos meios de comunicação tradicionais, como rádio e TV, parecem estar se restringindo a poucos gêneros, entre os quais o chamado “Sertanejo Universitário” e o que vou denominar de “Funk Brasileiro”.

Tal cenário é bem diferente dos anos noventa e começo dos anos dois mil, quando existia nesses grandes veículos um mercado mais massificado de diversos gêneros, entre eles o Pagode, vertentes do Rock, o Axé Music, também o “Funk Batidão”, alguns artistas que eram identificados como MPB (definição problemática, porém funcional), o Pop e o Hip Hop estadunidense, entre outros:

Ao final da década de 1990, portanto, a indústria fonográfica brasileira vivia seu ápice econômico e, talvez, seu momento de maior diversidade cultural entre seus produtos. Ao contrário do que ocorrera na década de 1970, desta vez, esse círculo virtuoso estava ancorado na atomização da produção e, portanto, na exploração de nichos musicais. Porém, essa diversidade da produção ainda se encontrava fortemente dependente das decisões das grandes gravadoras instaladas no eixo Rio-São Paulo. Afinal, eram elas que controlavam os principais sistemas de distribuição de discos físicos para as diferentes regiões do país e mantinham um estreito laço com os meios de comunicação de massa de alcance nacional. Não obstante, as condições estavam postas para uma nova fase de reestruturação desse negócio, a qual viria com o advento das redes digitais de comunicação. (VICENTE; DE MARCHI, 2014, p. 27)

¹A proporção de jovens estudantes de 18 a 24 anos que cursavam o nível superior cresceu de 27,0%, em 2001, para 51,3%, em 2011. SIS 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2jgQdo>>. Acesso em: 1 mai. 2018.

A despeito da atual concentração mercadológica da canção, existe hoje uma grandíssima diversidade de artistas que assumem propostas ideológicas e estéticas fortes e diferenciadas, crescendo exponencialmente em plataformas digitais, dando espaço a estilos musicais muito mais heterogêneos que os vistos nas mídias tradicionais, como o Rap, R&B⁵¹, Dub⁵², a chamada MPB, o samba, Reggae, instrumental, entre outros. Basta uma breve pesquisa sobre os gêneros nas plataformas de *streaming* para encontrar esse gigantesco mercado pouco representado nas rádios e TV's abertas.

Não é apenas na “estética musical”, na escolha de instrumentos, timbres, cadências harmônicas, estruturas melódicas que eles têm se diferenciado do mercado tradicional, mas também nas mensagens carregadas de identidade política e social, no âmbito racial, de gênero, sexualidade, origem, entre outros. Também aparecem discursos considerados muito elaborados, que convencionalmente não seriam tidos como “comerciais” pela maioria das produtoras fonográfica ou gravadora do século XX.

Para observar isto, basta ver artistas como Karol ConKa; Froid; Rincon Sapiência; Djonga, Kiko Dinucci; Francisco, El hombre. Um movimento interessante que deixa claro esse apelo é o autodenominado “MPB – Música popular periférica”, que integra artistas como Yzalú, trazendo o diálogo do violão, canto e Rap, sendo construído também pelos artistas Liniker, Rael e Criolo. Este movimento reivindica a fala do marginalizado, indo além da questão social e abordando gênero, sexualidade e afetividade. Para além desse grupo, estão enquadrados neste perfil ideológico artistas também de

⁵¹ ALLMUSIC. Disponível em: < <https://www.allmusic.com/genre/r-b-ma0000002809> >. Acesso em 01 mai. 2018.

⁵² Uma modalidade instrumental e experimental do reggae. (VIDIGAL, 2008, p. 21).

outros nichos⁵³. São discursos, muitas vezes, antirracistas, contra a LGBTQTT fobia, exaltação da periferia, denúncia aos preconceitos, também buscando a elevação da autoestima de setores da juventude que não encontravam representações positivas de seus pares no mercado tradicional, como a população negra, nortista ou aqueles ligados a culturas tradicionais.

Tal politização da juventude acaba por provocar adaptações nos discursos dos artistas de periferia, ainda que anteriormente estes não tivessem necessariamente algum vínculo direto com movimentos de minorias, como é o caso de Valesca Popozuda, que adaptou a letra de “Beijinho no Ombro” para uma apresentação no “Barra Music”, no Rio de Janeiro, no dia 07 de julho 2017, com fins de incentivar a sororidade⁵⁴ e desestimular a competição entre mulheres⁵⁵. Os versos da cantora que antes eram desta forma: “Desejo a todas inimigas vida longa/ Pra que elas vejam a cada dia mais nossa vitória/ Bateu de frente é só tiro, porrada e bomba/ Aqui dois papos não se cria e nem faz história.” Mudou completamente a mensagem, e passou a ficar desta maneira: “Desejo a todas as amigas vida longa/ Unidas vamos conquistar ainda mais vitórias/E vamos em frente, parceria é nossa onda/ Sem intriga, sem caô, amiga colabora.”

Outro exemplo é o cantor Criolo, que mudou a letra de sua música “Vasilhame”, por perceber um trecho da canção com conteúdo transfóbico, como fica claro neste trecho da reportagem em que cede

⁵³ Nichos de mercado são fragmentos menores dentro de um mercado maior, possuindo demandas por produtos/serviços bastante específicos.

⁵⁴ Termo muito corrente entre as feministas hoje, se referindo a solidariedade entre mulheres.

⁵⁵ ESTADÃO. Disponível em: <<https://emails.estadao.com.br/noticias/gente,valesca-muda-letra-de-beijinho-no-ombro-para-incentivar-uniao-feminina,70001881045>> Acesso em: 23 de mai. 2018.

entrevista: “Na versão original, os versos diziam: “*Os traveco tão aí, oh! / Alguém vai se iludir*”. O rapper admitiu a imaturidade e mudou a canção, 15 anos depois: “Quando me dei conta do que significava a palavra ‘traveco’, o real significado, eu nunca mais cantei essa parte da música.”⁵⁶

I. Como analisar estas canções?

Seria um erro avaliar uma produção artística com critérios inadequados as suas intenções e finalidades, tal como também aos valores existentes dentro do grupo social que produz e consome estes produtos artísticos. Um tendência mais ensimesmada da trajetória de vida ou de estudos de quem fala pode fatalmente levar ao uso de uma única epistemologia na compreensão do que se avalia, podendo levar a conclusões apressadas e análises superficiais das coisas. Este é um vício muito comum, que pode atingir tanto o senso comum dos músicos ou apreciadores de música mais tradicionais (em diversos sentidos do termo).

Muitas vezes, ao avaliar discursos da ordem “popular” (não pensados nos parâmetros acadêmicos), pertencentes às epistemologias marginais, ou até mesmo em cosmovisões não ocidentais, é comum que até o mundo das humanidades tenda a tomá-los como inferiores, atrasados ou piores. Este fenômeno também pode ocorrer dentro das universidades de música, ao se valorizar, devido a valores hegemônicos, o acústico acima do eletrônico ou digital, ou talvez o virtuosismo acima da expressividade mais acessível e direta, e muitas vezes demonstrar um

⁵⁶ ÉPOCA. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/bruno-astuto/noticia/2016/09/criolo-fala-da-mudanca-em-musica-me-dei-conta-do-real-significado-da-palavra-traveco-e-nunca-mais-cantei.html>> Acesso em: 23 de mai. 2018.

apego no que diz respeito a quantidade de informação, adornados, ou formas e caminhos de grande elaboração matemática, por exemplo.

Esta tendência a avaliar o outro tendo a si mesmo como parâmetro não é exclusividade de nenhum grupo ou etnia, mas de toda sociedade humana. O que torna esta situação complicada é o lugar de poder acadêmico, que deve zelar pela diversidade, e não permitir este tipo de percepção tão fechada. No texto de François Hartog, “O espelho de Heródoto”, este comportamento é entendido como uma estratégia para entender o que não se conhece, tratar como universal valores e costumes que são da cultura específica de quem avalia. Outro recurso é a comparação, que usa as categorias de além e “aquém” para medir o diferente, o que tende a gerar uma hierarquia em que o olho observador sempre pareça ou superior, seja por ter ido mais longe quando considera algo aquém de si mesmo, ou considerando irracional o que enxerga como “além” do que conhece.

Não entro no mérito de qualificar como melhor ou pior nenhum parâmetros, que são diferentes entre si, e também complementares, mas creio ser importante incentivar que uma análise mais histórica e transversal da arte como um todo, sobretudo neste caso a música canção, seja pensada dentro de seu contexto e valores sociais, evitando assim anacronismos de julgamento, devido a deslocamentos temporais ou mesmo sociais, na hora da escolha dos critérios, lembrando que ignorar certas manifestações também já é uma forma de violência, ainda que não necessariamente feita por escolha racional.

Quando se fala em análise de melodia e letra, Luiz Tatit acredita que os excessos, tanto de letra quanto de música, devem ser dosados, em um processo que chama de “oscilações *tensivas*”, onde as linguagens verbais e não verbais “disputam” certo protagonismo. No caso, o autor foca mais na disputa entre a força musical e a “força entoativa” da fala.

No entanto, se existe e já existia uma tendência ao intertexto na canção, desde seu nascimento até os dias de hoje, oscilando e conciliando melodia e entoação, talvez seja possível que estas oscilações tensivas aconteçam até mesmo com a harmonia tonal e as escolhas de timbres e texturas, fazendo com que esses elementos contenham seus excessos afim de evitar uma overdose de informações para garantir a efetiva comunicabilidade do objeto artístico.

Evidentemente, estes elementos são hierarquizados e em determinados trechos devem ganhar maior ou menor força dentro destas canções, portanto, conluo que as análises dessas canções precisam incluir os timbres/texturas e ritmos dentro de suas oscilações tensivas, afim de compreender melhor as estratégias retóricas deste tipo de canção.

2. Duas Cidades

Vou analisar agora a canção “Duas Cidades”, de Russo Passapusso / SekoBass, gravada pelo grupo Baiana System, do qual os compositores fazem parte. O grupo de Salvador, BA, possui características de experimentação sonora e diálogo com a tradição percussiva afro-brasileira e com um material que é intertextual devido ao grande foco no audiovisual, como os próprios compositores declaram no programa de TV “Conversa com Bial”, exibido na rede globo no dia II de dezembro de 2017⁵⁷.

A canção se inicia com o timbre marcante do pandeiro, tocando uma célula rítmica típica do samba, com seu acento característico na terceira semicolcheia, que vai dialogar com o acorde de ré sustenido menor, tocado pela guitarra usando uma textura de som cheio proporcionada pela forma tradicional de tétrede em bloco. O

⁵⁷ GLOBOPLAY. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6350671/>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

acorde vai acentuar a segunda semicolcheia ao ser atacado pela guitarra. Este acorde responde também ao motivo que segura a harmonia desta primeira parte da canção. A harmonia inicial da canção é também um ostinato rítmico e melódico, gerando uma sensação de circularidade que é amenizada por um breve floreio tocado em forma de solo com notas da tônica em sua segunda execução, seguindo um caminho harmônico de acúmulos de tensões e resoluções. Ela é tocada como uma melodia com contraponto, tendo duas vozes, gerando uma textura diferente aos tradicionais acorde de téttrade em blocos. Primeiramente, temos uma progressão de VII VI IV I/5, tendo uma resolução semelhante à uma Cadência Plagal, porém com uma inversão do acorde, sendo que a dominante é a nota mais grave.

O interessante do caminho do que vou chamar de segunda parte da harmonia, é que a progressão V IV, não se resolve neste compasso, pois o retorno da harmonia à tônica só acontece após três pausas de semicolcheia, dando a sensação de já estar em outra frase, e que portanto, a última frase não apresentou resolução, ficando em aberta na subdominante, o que ajuda a construir a sensação de suspense e expectativa deste trecho. O trecho que entra com a tônica no terceiro compasso apresenta uma série de movimentos de tensão e resolução, o que dá uma sensação de dinâmica e movimento, apesar de uma certa sensação de suspensão rítmica da música causada pela falta de uma marcação do tempo forte por algum som grave.

D# C# B7M G#m7 D#/A - A#m G#m - D# C#
 B7M C# - D# C# B7M C# D#

I VII VI IV I/5 V IV I VII VI
VII I VII VI VII I

Após este momento de apresentação do tema da harmonia, o arranjo da música é complementado pela introdução dos graves do baixo, um *sample* de berimbau com as alturas alteradas para dialogar com a tonalidade da música, um teclado *mid* também acompanha o motivo da harmonia, e as congas fortalecem a rítmica na percussão.

O arranjo e a harmonia da canção, apesar da relativa simplicidade e repetitividade, demonstram uma preocupação significativa com os caminhos dos acordes, seguindo progressões estruturadas sistematicamente dentro de convenções harmônicas tonais.

Já a melodia cantada pela voz, optando por uma quase anulação da melodia em função da força das inflexões, apesar de poder ser entendida como um “excesso de menos música”, não chega a ser uma redução total do discurso às “modulações prosódicas” da fala (TATIT, 2016, p. 49). Estas características ficam bem evidentes neste trecho da letra da música: “Todo dia acorda cedo pro trabalho bota seu cordão de alho e segue firme pra batalha, olho por olho, dente por dente, Espalha, Lei da Babilônia é diferente”.

A repetitividade do motivo harmônico dialoga com a letra, que refere-se à rotina do trabalhador que tem que se esforçar muito para vencer uma batalha repetitiva, rotineira, que é viver na “Babilônia”. A Babilônia, é, para os Rastafári, uma forma de denominar o ocidente e a cultura imperialista ocidental, que seria um lugar opressor ao povo negro fruto da Diáspora. O movimento Rastafári, ou Rastafarianismo, é uma vertente cristã que crê no cristo negro, proveniente da Jamaica no século XX, e com forte conotação política, como deixa claro o trecho a seguir:

Assim, é corrente entre os rastas de uma maneira geral, a idéia de que o reggae veicula mensagens étnico-políticas, contra o *Sistema* e a *Babilônia*, principalmente a partir de sua representação como sinônimo de "consciência". *Sistema* é um tema caro ao imaginário rastafari, podendo referir-se a uma série de mecanismos agenciados a partir de regras de conduta, padrões culturais, meios de comunicação, regimes políticos, etc., no sentido de manter a dominação. É principalmente nas letras das músicas que se estimula a busca por outros referenciais que não os divulgados pelo *Sistema*, a partir de uma "outra história", construída de forma a restabelecer vínculos míticos, históricos e políticos com a África/ Etiópia, ao contrário da orientação eurocêntrica difundida pelo "opressor". Fala-se do inimigo e ele estaria presente em todos os momentos da vida cotidiana. Por vezes são os não-negros em sua articulação política, imprimindo o racismo de forma a manter o que Bob Marley chama "escravidão mental". Em outros momentos o campo de aliados se amplia, tornando-se os primeiros apenas "oprimidos", sem distinção racial. (CUNHA, 1991).

Portanto, fica subentendido o teor também racial do discurso da canção, que faz referência à cultura afro-americana, não só pelas escolhas estéticas nos elementos rítmicos e instrumentais, como no conteúdo da letra que fala sobre desigualdade, e domínio do mundo por um grupo privilegiado ao se referir a Babilônia de forma a fazer alusão a cultura rastafari, complementando esta intertextualidade causadas pelas referências sonoras, letra, e atmosferas causadas também pelas sensações tonais da harmonia da canção e pelas diferentes texturas utilizadas no arranjo. Esses elementos fazem constantes "oscilações tensivas", tendo seu protagonismo se polarizando para diferentes lados em determinados momentos, mas sempre amenizados em outros, como ocorre no refrão da canção, em que a falta de

melodia da primeira parte é substituída por uma “melodia temática”. (TATIT, 2016, p. 45).

Considerações finais

Segundo Russo Passapusso, a tradicional canção brasileira, com um formato consagrado de acompanhamento focado à voz e violão vem se mostrando menos atraente aos mais jovens. As canções do século XX te sua estrutura e organização muito fortemente influenciadas por esse formato, o que também marcou uma escola que valoriza muito os caminhos harmônicos e melódicos enquanto força retórica principal destas canções, tendo presente a influência forte da Bossa Nova e do Jazz.

A análise da canção “Duas Cidades”, que pode servir de exemplo as canções de nicho que atingem o público universitário negro e periférico ou pertencente a minorias, permite ver que cada vez mais as “oscilações tensivas” das canções deste nicho tem buscado distribuir sua força retórica e estética entre diversos recursos, não focando tanto na harmonia, mas dando também muito valor aos timbres, texturas e até mesmo a intertextualidade audiovisual.

Referências:

BURKHOLDER, J. P.; GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *A História da Música Ocidental* New York: W.W. Norton & Company, 2006

DELMIRO, Edison Silva. *Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande /MS – setembro 2001.

FARIAS, Iara Rosa. *Elementos de Semiótica aplicados à canção RAP*. Cadernos de Semiótica Aplicada, Vol. I, junho de 2003.

FERNANDES, Cleyton Vieira. *Semiótica Musical: princípios teóricos e aplicações sobre o discurso musical, sua produção e recepção*; Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Linguística, 2014.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Acesso de negros às universidades públicas*. Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, Cadernos de Pesquisa, n. 118, março/ 2003 Cadernos de Pesquisa, n. 118, p. 247-268, março/ 2003.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.

MONTEIRO, Ricardo Nogueira de Castro. *Análise do discurso musical: uma abordagem semiótica*. São Paulo, 1997.

TATIT, Luiz. *Elementos para análise da canção popular*. Cadernos de Semiótica Aplicada Vol. I, no 2, São Paulo, dezembro de 2003.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de Melodia e Letra – Análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

VIDIGAL, L.A. *“A Jamaica é aqui: arranjos audiovisuais de territórios musicados*, Belo Horizonte, MG [s.n], 2008.

VICENTE, E.; DE MARCHI, L. *Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social*. Música Popular em Revista, Campinas, ano 3, v. I, p. 7-36, jul.-dez. 2014.

Endereços eletrônicos:

ALLMUSIC. Disponível em: <<https://www.allmusic.com/genre/r-b-ma0000002809>>. Acesso em: 01 mai. 2018.

ÉPOCA. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/bruno-astuto/noticia/2016/09/criolo-fala-da-mudanca-em>

musica-me-dei-conta-do-real-significado-da-palavra-traveco-e-nunca-mais-cantei.html> Acesso em: 23 de mai 2018.

<<https://globoplay.globo.com/v/6350671/>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

ESTADÃO. Disponível em:
<<https://emails.estadao.com.br/noticias/gente,valesca-muda-letra-de-beijinho-no-ombro-para-incentivar-uniao-feminina,70001881045>>
Acesso em: 23 de mai. 2018.

GLOBOPLAY. Disponível em:
<<https://globoplay.globo.com/v/6350671/>>. Acesso em: 20 jun. 2018. SIS 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2jjgQdo>>. Acesso em: 01 mai. 2018.

AS MARCHAS FESTIVAS DA SOCIEDADE MUSICAL SENHOR BOM JESUS DAS FLORES

*Waldiney Oliveira Dias**

Resumo: Este artigo tem o foco nas marchas festivas do arquivo da Sociedade Musical Senhor Bom Jesus das Flores, gênero musical executado pela Banda do Alto da Cruz nas festas religiosas do município de Ouro Preto e outras localidades próximas. Um gênero musical bastante amplo entre as bandas deste município e região, que na maior parte do calendário anual da banda, os convites recebidos são para tocatas em festas religiosas da igreja católica, e que já é comum a execução dessas marchas festivas, que são oriundas das marchas fúnebres, essas executadas em solenidades de enterro e principalmente na semana santa. Com esse exemplo de estrutura musical supponho que as marchas festivas sejam originárias das fúnebres e a partir desse sistema sugeriram vários compositores aqui na região de Ouro Preto, onde muitos desses compositores só compunham preocupados com a ampliação do arquivo musical de sua banda, além de apresentar uma nova obra. Muitos preocupados com isso nem assinavam suas obras.

Palavras-chave: banda; Marchas Festivas; acervo; músicas; partituras.

Introdução

Mostrarei um pouco da minha pesquisa sobre as marchas festivas da Sociedade Musical Senhor Bom Jesus das Flores, onde pretendo proceder à catalogação de seu acervo musical, especificamente das marchas festivas da Banda do Alto da Cruz.

As marchas festivas são músicas instrumentais executadas por bandas de música civis ou militares. Essas marchas são bastante tocadas nas festas religiosas da região de Ouro Preto e cidades próximas, e têm

* Graduando do 6º período do curso de Música da UFOP.

por característica um andamento mais rápido que as marchas fúnebres, mas com elementos estruturais similares a essa segunda modalidade de marchas.

I. A Sociedade Musical Senhor Bom Jesus das Flores

A Sociedade Musical Senhor Bom Jesus das Flores, conhecida mais popularmente como “Banda do Alto da Cruz” ou “Banda das Flores”, foi criada com o intuito de abrilhantar as festividades religiosas, após a reedificação da Capela do Senhor Bom Jesus das Flores do Taquaral, em 1932.

Para organização da Banda do Alto da Cruz, o senhor José dos Santos Godinho convidou músicos da cidade, bem como pessoas com algum conhecimento musical e jovens, para se iniciarem como aprendizes.

Os primeiros instrumentos foram adquiridos através de compra de antigas bandas musicais extintas na região, e para mestre foi convidado o senhor Vicente Aniceto, músico militar, trombonista e trompetista do 10º Batalhão de Caçadores de Ouro Preto.

Na época, a Banda do Alto da Cruz foi também formando o seu acervo de partituras com certa dificuldade, pois como não havia dinheiro para comprar as partituras musicais, o repertório era obtido através de amigos que tocavam na banda do 10º BC e emprestavam as partituras e outros músicos que traziam partituras de outras localidades.⁵⁸

O mestre também trazia alguns dobrados de lá. Conseguidas as partituras, eram distribuídas durante os ensaios entre os componentes, e cada um copiava uma parte a lápis ,

⁵⁸ Banda do 10º BC – Era a banda do 10º Batalhão de Caçadores, sediado na cidade de Ouro Preto desde 1922. Por volta do ano de 1944 a banda do 10º foi extinta por uma reformulação na área militar, e já em 1945, o batalhão foi extinto também.

rapidamente, pois precisava devolve-las. Depois, o arquivista copiava a tinta a partitura final que iria ser incluída no repertório. O mestre se encarregava de completar e fazer o arranjo das peças musicais para a banda (BERTUSSI, 1985).

O repertório musical era composto principalmente de: dobrados; marchas; marchas de procissões; valsas; sambas entre outros estilos musicais, o mesmo como dito era obtido copiando música de outras corporações musicais ou de amigos.

A primeira apresentação oficial, conforme consta em ata, ocorreu no dia 17 de setembro de 1933, na festa em honra ao Senhor Bom Jesus das Flores, na capela do Taquaral, um dos bairros de Ouro Preto. Depois de inaugurada, a Sociedade passou a se apresentar em festas religiosas contratadas pelas irmandades ou pelas comissões de festas.

Podemos vê-la passar e ouvi-la tocar em quase todas as festividades do município. Se hoje ela está saindo na rua, certamente é porque tem uma história de vida que envolve esforços, dedicação, problemas e apego em sua atividade (*Ibidem*, p. 17).

Assim, “suas principais atividades eram tocar em festas religiosas e, para tanto os contatos eram feitos pelas Mesas Administradoras das Irmandades ou comissões de festa” (*Ibidem*, p. 26).

Destaco, dentro do repertório desta Banda, a presença das marchas festivas, músicas executadas nas procissões religiosas da cidade de Ouro Preto e nas regiões próximas. As procissões que são uma das maiores tradições e manifestações culturais da Igreja Católica.⁵⁹ Essas

⁵⁹ Procissão: “(provém de *procedere*, "para ir adiante", "avançar", "caminhar") é um corpo organizado de pessoas caminhando de uma maneira formal ou cerimonial. Muitas vezes acontece sob a forma de um cortejo religioso realizado em

marchas também são conhecidas como marchas de procissão, o que é um pouco abrangente, já que as marchas fúnebres também se inserem nesse contexto, elas também são executadas em procissões e em funerais, como o próprio nome assinala.

Nesse sentido, cito a tese do pesquisador Edésio de Lara Melo, em sua pesquisa sobre a marcha fúnebre, que já havia sido um dos temas recorrentes de sua dissertação de mestrado: *A música da Semana Santa em quatro cidades da Região do Campo das Vertentes/MG (2001)*. Ele aborda também em sua tese como a marcha fúnebre que nasceu na Europa católica e que conseqüentemente chegou as Américas três séculos depois da era dos descobrimentos.

A “marcha fúnebre” é o antônimo da “marcha festiva” que, por vezes, escutam em festas cívico-sociais, desfiles militares, eventos desportivos, políticos e religiosos ou quaisquer divertimentos públicos. Quando tocada por bandas de música, serve para o acompanhamento de enterros e procissões da Semana Santa. Desde a chegada dos primeiros jesuítas ao Brasil (1549), tem-se notícia da realização da Semana Santa na Colônia, acompanhada de música, mas sem a marcha fúnebre, pois o gênero ainda não existia. (MELO, 2013).

Com a necessidade de alternância de repertório e com o acentuado espírito religioso do povo, o gênero foi sendo apreendido pelos compositores da terra que se dedicaram então à criação de novas músicas com o objetivo de atender às demandas do momento. Isso aconteceu a partir da segunda metade do século XIX. (MELO, 2013).

A marcha fúnebre difere da marcha festiva, segundo MELO (2013), pois é uma música lenta, de andamento arrastado, textura

marcha solene normalmente pelas ruas de uma cidade, carregando imagens e entoando orações ou cânticos Este ritual segundo a crença, tornaria as pessoas e os locais, abençoados (WIKIPEDIA. Verbete “Procissões”)

homofônica, sonoridade densa e grave, por isso considerada adequada ao cerimonial fúnebre.

No dizer de ⁶⁰Stanley Sadie, “uma marcha lenta, cerimonial. As marchas foram usadas com frequência, dentro de obras maiores, por seu significado específico ou sugestividade emocional”,⁶¹ Autran Dourado classifica-a como “marcha em andamento arrastado, própria de desfiles ou cerimônias fúnebres solenes” (*apud* DOURADO, 2008, p. 194).

Outro ponto que vejo relevância em citar é o trecho da que aborda as denominações de estilos musicais partindo da marcha onde não é incorreto dizer que a criação de marchas fúnebres como peças isoladas foi característica marcante do repertório pianístico, e também das bandas de música, segundo MELO (2013), “As marchas vinculam-se primariamente ao acompanhamento de cortejos, militares ou de outra sorte”. As características de expressão se diferenciam de uma marcha para outra de acordo com a que se destinam, assim surgem às nomenclaturas como: solene, grave, fúnebre, festiva, nupcial, carnavalesca e etc.

Vejo que as marchas festivas podem ser sim oriundas das fúnebres, já que pelas informações que extraí da tese do professor Edésio de Lara Melo, entendo que pela época de surgimento das marchas fúnebres elas serem as prepus soras deste gênero musical.

Depois de 1808, tanto o gênero quanto o costume de acompanhar com música instrumental enterros e procissões foram trazidos para o Brasil por compositores, pianistas e

⁶⁰ SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Edição concisa. (Ed.). LATHAM, Alison (Ed.-As.). Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994, p. 574-575. (Retirado de MELO, 2013)

⁶¹ DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 194. (Retirado de MELO, 2013).

músicos de bandas militares europeias. Desde a terceira década do Oitocentos, é certo que o costume de tocar marcha fúnebre foi acrescentado a outras manifestações que se faziam nos momentos de despedida dos mortos e nos atos de representação da paixão e morte de Cristo... (Melo, 2013d).

As cidades mineiras principalmente as recheadas de herança do Brasil colonial, ou seja, as cidades históricas têm em sua maior parte a tradição da fé cristã representada com essas homenagens ao dia dos padroeiros com suas celebrações e procissões, onde muitos fiéis comentam que “uma procissão sem banda de música, não é procissão”, e então essas marchas são executadas nos dias desses festejos e não necessariamente só é executada a marcha dedicada a esse ou aquele Santo, mas sim as deste caráter musical.

Uma das dificuldades que se encontra para trabalhar esta pesquisa é a origem dessa denominação de marchas festivas e a partir de quando elas surgiram com esse nome de caráter musical.

A diferenciação dessas marchas festivas também está na nomenclatura, já que é nítido o termo festividade, e elas na maioria das vezes são dedicadas a um determinado Santo ou a Nossa Senhora, onde muitas dessas são dedicatórias aos Santos Padroeiros da comunidade local ou dos Santos mais populares em nosso país como: Santo Antônio, São João, Santa Efigênia, Santa Barbará, Nossa senhora do Carmo, mas não só populares no Brasil, mas como alguns que são bem mais regionais como estes citados acima, e há também algumas compostas em homenagem a Bispos, Padres e pessoas idôneas da comunidade.

Para identificar se a marcha é festiva ou fúnebre, são identificadas através da própria partitura, ou seja, pelo caráter da música, já no arquivo da Sociedade Musical Senhor Bom Jesus das Flores, as marchas festivas foram compostas com a fórmula de compasso quaternário, já as fórmulas de compasso dois por dois ou

dois por quatro são raro com essa métrica surgir em nossa região ou nas proximidades de Ouro Preto. Suas formas são compostas de introdução, parte A, parte B contrastante o que chamamos do forte ou fortíssimíssimo da música, que geralmente é a parte com mais intensidade solicitada na composição contendo um ou dois ⁶² F, e C que é chamada de Trio, a terça parte da música, que na maioria das vezes há com modulação de tonalidade. Algumas delas caracterizam-se por um grande lirismo melódico na seção A e como já dito um inesperado contraste com a dinâmica forte ou fortíssima da seção B, em que sobressaem por norma os instrumentos de ⁶³calibre grosso (grave), que deixam de fazer um contracanto natural nas seções A e C, e passam a fazer neste momento a melodia principal, já os instrumentos de calibre fino (agudos), que são os que detêm das melodias no tema A e C da música, fazem uma espécie de marcação ritmada servindo de apoio (base) para essa melodia dos instrumentos graves. Geralmente na parte C, há dentro dela outra parte contrastante que podemos considerar como D ou um C'. Mas está é uma análise de uma parte do acervo já que o mesmo contém mais de 70 marchas festivas.

Uma das dificuldades que se encontra para trabalhar esta pesquisa é a origem dessa denominação de marchas festivas e a partir de quando elas surgiram com essa nomenclatura e a diferenciação do caráter musical que segue a estrutura de uma marcha fúnebre como já citado, mas com o andamento mais acelerado variando de um Adagio (semi mínima = 72), até um Andante mais lento (semi mínima = 78).

⁶² F – termo de sinais de intensidade, neste caso contendo um F significa Forte, dois FF - Fortíssimíssimo e daí em diante.

⁶³ Instrumentos denominados de graves ou de calibre grosso são aqueles que suas notas soam na região mais baixa da pauta e utilização na maioria das vezes da clave de fá. Já os agudos ou de calibre fino são os que ao contrario dos graves tocam nas regiões mais agudas.

Além disso, com certa regularidade, se é que posso tratar como regular, a maior parte dessas marchas festivas que compõe o acervo de partituras da banda do Alto da Cruz, não possuem o nome do compositor nem a origem dessa composição que vejo que será muito interessante realizar um trabalho de catalogação das mesmas e aprofundar na origem desses compositores, e também demonstrar para os músicos as obras que eles então executando de onde vieram. Muitos músicos como eu, não sabem que às vezes estão tocando uma marcha de algum músico que fez ou faz parte de nossa própria banda ou de bandas vizinhas.

Em diálogos com alguns músicos mais antigos da banda do Alto da Cruz, que relatam que outrora os compositores não tinham essa preocupação de assinar suas composições, para aquela época o que se interessava era compor uma nova obra para banda executar e também homenagear muitas das vezes o Santo de devoção pessoal. Além da composição por devoção compunham por necessidade como já dito de aumentar o acervo da banda, aproveitando para realizar a troca de repertório.

Muitas dessas bandas ou todas elas de nossa região, nunca se preocuparam com esse tema, busco desvencilhar este tema e aprofundar nesse caráter musical que é o carro chefe da maioria das bandas de Ouro Preto, Mariana e região.

Considerações finais

O objetivo desse artigo é de pesquisar o arquivo das marchas festivas da Banda do Alto da Cruz, além da origem das marchas festivas, e seus compositores. Para isso o trabalho de pesquisas e cruzamentos com outros arquivos de outras bandas será importante, além de entrevistas com antigos músicos da banda do Alto da Cruz e

pessoas idôneas da comunidade ouro-pretana que possuem algum conhecimento sobre essas manifestações culturais deste município.

Referências:

BERTUSSI, Aideone. *A Banda do Alto da Cruz*. Série “Lá vem a banda”. Ouro Preto: Instituto de Artes e Cultura/UFOP, 1985. 83p.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

MELO, Edésio de Lara. *Marchas fúnebres: tradição musical na região de São João del-Rei/MG (1870-1965)*. 327 f. Tese (Doutorado)– Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2013.

Procissão. Disponível em <pt.wikipedia.org/wiki/Procissão>. Acesso em: 08 jul. 2018.

A TRAJETÓRIA HISTÓRICA DA MÚSICA SERTANEJA

*Gabriele A. Y. L. P. Lima Almeida**

Resumo: A elaboração desta escrita tem por objetivo apresentar em ordem cronológica a música sertaneja destacando as transformações marcantes e elementos relacionados a este tema. Partindo da descrição do que é o sertão e o sertanejo falaremos sobre a trajetória desse gênero. Esta pesquisa é um complemento para o trabalho de conclusão de curso (TCC), cujo assunto e objetivo geral será entender sobre a estrutura da construção da música sertaneja. Espera-se que os resultados da pesquisa contribuam para aqueles que têm o interesse em discutir este gênero musical mais detalhadamente.

Palavras-chave: música sertaneja; sertão; sertanejo; cronológica; gênero.

Introdução

A história da música sertaneja denota variadas modificações por quais este gênero passou. Sua trajetória é dividida em três partes: música caipira, música sertaneja e música sertaneja universitária. Durante a descrição de cada período musical sertanejo são apontadas as características provindas de cada um. É um estilo musical que se demonstra fortemente midiático na atualidade.

Esta pesquisa tem o intuito de apresentar temas ligados às transformações deste gênero musical e foi dividida em 4 subtítulos: o sertão e o sertanejo, a música do sertanejo, gêneros musicais influentes na construção da música sertaneja e expoentes do sertanejo.

* Graduanda do 7º período do curso de Música da UFOP.

Inicia-se em uma explicação breve e concisa sobre o sertão e o sertanejo. É importante entender a distinção e o conceito destas duas palavras, onde naturalmente, em algumas generalizações costumam-se atribuir sentidos diferentes dando a conotação um uso inadequado.

A música sertaneja mostra fortes influências atribuídas, não somente por gêneros internacionais, como o country e outros estilos, mas também por ritmos folclóricos. Alguns expoentes relatam, através de um programa de TV, sobre a utilização de tais influências na construção das músicas, estes relatos são expostos neste trabalho. Além disto, são citados artistas das três fases da música sertaneja para melhor exemplificar e identificar cada período.

I. O sertão e o sertanejo

A descrição da palavra sertão no dicionário é feita de forma sucinta. Há diferentes associações relacionadas ao termo sertão como, por exemplo, sertão nordestino e sertão interiorano. Sertão: “1.região agreste, afastada dos núcleos urbanos e das terras cultivadas.2.terreno coberto de mato, afastado do litoral”. (HOUAISS, A.; VILLAR, M. S., 2001).

De acordo com Fadel David Antonio Filho, a palavra sertão tem origem desde a época dos colonizadores. O significado que o termo sertão trazia naquela época era relacionado a terras interioranas. A palavra, contudo, sofreu modificações, mas não alterou significados. Hoje conhecido como sertão, era ‘certão’ ou ‘celtão’ no século XVI dito pelos portugueses. Há também uma carta de Pero Vaz de Caminha onde ele escreve carta a palavra ‘sertão’, referente a terras descobertas.

Já o sertanejo é simplesmente a definição de um indivíduo que reside ou que é natural do sertão. Sertanejo: “1. pertencente ou relativo

ao sertão, 2. próprio de sertão, 3. que vive no sertão” (MICHAELIS, DICIONÁRIO ONLINE).

2. A música do sertanejo

O período da colonização dos portugueses no Brasil (1500-1530) trouxe musicalmente, riquezas, dentre elas as rítmicas que são encontradas em inúmeros estilos musicais do país. A viola trazida para a catequização dos índios sofreu diversas modificações até chegar ao que popularmente nos dias atuais é conhecida como viola caipira. A relação entre o indivíduo sertanejo e estas heranças musicais deixadas pode ser observada nas variadas composições sertaneja.

A trajetória da música sertaneja sofreu transformações dos anos de 1910 até os dias atuais. Podemos classificar sua marca em três fases: Música caipira – Música sertaneja – Música sertaneja universitária

Em 1929 Cornélio Pires compôs e gravou, de forma independente, a música nomeada como Jorginho do Sertão, que faz parte do folclore Paulista, e é reconhecida como primeiro registro deste gênero. Este fonograma é considerado o início do estilo e um marco que elevou o autor a pioneiro desta manifestação musical.

Nomeada nessa fase como música caipira, esse gênero musical carrega características marcantes e que por sua farta utilização se confundem com a própria categorização. Traz a utilização da viola caipira ou viola de dez cordas, instrumento musical de origem portuguesa que se desenvolveu desde a colonização. As letras das canções são voltadas para o cotidiano da vida do homem no campo, a religiosidade e amizade. São histórias narrativas acompanhadas por ritmos folclóricos de origem indígenas, dentre eles os: cateretê, cururu e catira. Tais canções são interpretadas por duplas de cantores que, assim

como a viola, tem por característica marcante a utilização das escalas duetadas.

Constata-se que os ritmos folclóricos são peculiaridades fortes atribuídas (adquiridas) pelo gênero musical sertanejo. O folclore pode ser definido por um conjunto de músicas, costumes, poesias, danças, contos, lendas e entre outros aspectos. O cururu, mencionado acima, é vista como uma representação folclórica e representa o canto de um povo herdeiro de um dialeto caipira. Tem a viola e a religiosidade como elementos principais.

O cururu, cateretê, catira e outros ritmos foram trazidos da época dos bandeirantes em território brasileiro nos séculos XVII e XVIII. Através da afirmação de Alleoni (2006), pode-se compreender o surgimento destas variações que são conhecidas e ainda utilizadas.

As variações em sua evolução no tempo é que originaram o que hoje denominamos de cururu, cateretê, catira, música caipira, cana verde, batuque, calango, música sertaneja e outras manifestações musicais populares. (ALLEONI, 2006, p.21).

O gênero musical foi conquistando cada vez mais espaço urbano durante suas transformações, passando a ser reconhecido por música sertaneja. Essa nova fase, também conhecida por sertanejo romântico na segunda metade do século XX foi classificado como um sucesso na área comercial.

Ao chegar em Uberlândia no final de 1991, o que mais me chamou atenção, [...], foi a onipresença da música sertaneja na cidade. Desde a estrada, vindo de Brasília – onde na parada do ônibus [...] nunca tinha visto tantas fitas-cassete piratas de música sertaneja sendo vendidas na própria caixa registradora do restaurante -, até a chegada em Uberlândia – onde na praça Tubal Vilela, então em obras, os ambulantes demonstravam seu estoque em aparelhos á pilha-, a música sertaneja imperava. (ULHÔA, 2004).

A música sertaneja deste período assume nas letras a temática romântica, assim como é denominado. Inovações foram feitas voltadas para a instrumentação como a inclusão de instrumentos eletrônicos (Guitarra, baixo, bateria, entre outros), ritmos e melodias diferenciadas, enquanto o estilo vocal se manteve referente com a geração anterior.

Tais instrumentos elétricos não eram tradicionais do sertão e começaram a ser difundidos no Brasil na década de 60 com a aparição do rock'n'roll. Com outras origens, estes instrumentos continham características urbanas. Com o incentivo do governo a adoção de aparelhos tecnológicos, a população brasileira passou a ter uma visão mais ampla do universo musical e conhecer outros novos artistas, entre eles, Elvis Presley e Beatles. Em reflexo a este acontecimento deu-se início a Jovem Guarda no Brasil. Léo Canhoto e Robertinho, em 1969, foram precursores no gênero sertanejo ao utilizar e incrementar esses instrumentos as suas músicas.

Na terceira fase, nomeada como sertanejo universitário, pode-se notar como destaque a diferenciação rítmica, as letras mais voltadas para a vida urbana e de fácil memorização. Há uma mistura que vai além de gêneros trazidos de outros países, mas também de gêneros natos do próprio país como o funk carioca. Ou seja, continua seguindo tendências de gêneros tanto internacionais como nacionais, mas mantendo suas peculiaridades tradicionais da música sertaneja.

3. Gêneros musicais influentes na construção da música sertaneja

A música sertaneja aderiu vários elementos provindos de diversos gêneros musicais durante sua trajetória. No princípio evidenciou-se características do universo caipira e no decorrer de sua história foram ocorrendo alterações, e dessa forma, contribuindo para a interculturalidade. Podem ser citados o country, o pop, o rock e ritmos folclóricos como exemplos dessa prática.

Em entrevistas realizadas no programa de televisão “Bem Sertanejo”, apresentado por Michel Teló, vários ícones da música sertaneja expõem sua forma de pensar e fazer música, destacando as influências desses variados gêneros musicais na criação de suas canções. Além de retratar sobre este ponto, o programa tem como objetivo relembrar grandes sucessos e intérpretes marcantes da trajetória deste gênero musical. As gravações são realizadas em regiões do Brasil que trazem consigo uma marca muito forte deste estilo musical como cultura.

Rick, da dupla Rick e Renner, cujo seu verdadeiro nome é Geraldo Antônio de Carvalho, relata em entrevista sobre a influência de um estilo típico da sua região natal, a suça, utilizada em uma das suas músicas que faz parte do Album “É dez, é cem, é mil”.

O sentimento que eu ponho na música tem muito haver com o povo do Tocantins, com o jeito do povo de lá. Lá tinha uns ritmos diferentes assim do folclore, que é a Suça, que é uma coisa típica praticamente do Tocantins. Eu trouxe isso pra dentro de um trabalho de Rick e Renner, quando a gente já era sucesso a gente gravou uma música, “Fica amor tá cedo”, que eu fiz exatamente dentro do ritmo da suça. Episódio I.

A suça é um ritmo folclórico de origem Tocantinense que contém versos curtos e marcam festejos religiosos e folias. A dança de cada comunidade trás significados particulares, isso faz com que os ritmos presentes em cada uma delas sejam diferentes. Na música, ‘Fica amor ta cedo’, pode-se notar como o ritmo está presente de forma constante e bem destacada do início ao fim.

Há também músicos bem conceituados atuantes em diferentes vertentes do espaço musical, um exemplo é Fernando Fakri de Assis, conhecido como Sorocaba, da dupla Fernando e Sorocaba. Traz consigo uma visão global do universo da música sertaneja, onde atua

como empresário, compositor, intérprete e artista. Sendo assim, tem uma experiência ampla e profunda focada no gênero sertanejo.

As faculdades de agrárias, agronomia, veterinária, zootecnia, começaram a curtir uma nova roupagem da música sertaneja. Algo um pouco mais acústico, algo um pouco mais simples, evidenciando aquelas músicas que os pais daqueles estudantes curtiam, né? E já começou um embrião de uma história de algo novo.”(...) “Uma das influências muito grandes da música sertaneja paranaense foi a utilização da Vanera, que é uma levada muito utilizada no gauchesco, na música nativista, e essa levada é usada até hoje no sertanejo do Brasil inteiro. Episódio 3.

Neste trecho retirado do programa, Sorocaba cita a Vanera como outra incrementação muito utilizada na música sertaneja. A Vanera é uma dança típica do Rio Grande do Sul que também está presente na tradição do Paraná e Santa Catarina. Há uma diferenciação entre a definição do nome que ocorre relacionado ao andamento da música. Chama-se vanerinha quando o ritmo é mais lento, a vanera quando o ritmo é moderado, e vanerão quando o ritmo é mais rápido.

Uma dupla participante do programa foi André e Andrade, dois dos artistas mais antigos da música sertaneja, tendo uma carreira iniciada em 1973. Obteve sucesso durante a transição do sertanejo caipira para o período da música sertaneja romântica. A dupla cita como características semelhantes aos outros artistas à utilização de ritmos folclóricos, porém referente à região de Goiás.

A música sertaneja de Goiás ela tem uma grande influência das folias, das rezas, dos terços, onde a melodia é mais sentimental. As pessoas falam: Porque vocês cantam assim

mais choroso? Esse choro Goiano é diferenciado em todo o Brasil. Episódio 4.

A Folia de Reis é muito popular no Brasil e realizada em várias regiões. Foi trazida pelos portugueses no início da colonização e é considerada um ato popular que recorda a jornada dos Três Reis Magos. O seu sentido maior é o religioso. Musicalmente expressada, as palavras não são recitadas ou cantadas livremente, segue-se um padrão de apoio na melodia, afinação, andamento e ritmo. O canto se faz de forma repetitiva com o intuito em facilitar a memorização das fórmulas de padrões estruturados. A execução das canções é feita por duas duplas, onde, cada uma interpreta o mesmo texto de forma simultânea em intervalos de terças paralelas.

Durante o processo de influências absorvidas de outros gêneros musicais houve o surgimento de um estilo musical chamado pagode de viola. Nascido do próprio gênero, este ritmo foi criado por Tião Carreiro, da dupla Tião Carreiro e Pardinho, e tanto o artista quanto o ritmo é reconhecido por todos os violeiros e admiradores da música sertaneja caipira. Dentre o caminho da música sertaneja têm-se a moda de viola como o estilo de viola mais popular da música sertaneja, destacado no período da música caipira.

4. Expoentes do sertanejo

Cada expoente, por mais que semelhante entre seus pares, traz consigo particularidades, que somadas contribuem para o desenvolvimento do gênero e sua difusão. Os primeiros grandes artistas têm como característica estética e vestual o estilo caipira dotado de simplicidade, preocupando-se mais com a escolha de nomes artísticos de pronúncia fácil e com a musicalidade. Dentre alguns deste período,

podemos citar como marcantes desses conceitos artísticos Zé Carreiro e Carreirinho, Pena Branca e Xavantinho, e os já mencionados Tião Carreiro e Pardinho.

Atualmente no sertanejo universitário, nota-se fortemente a presença de intérpretes femininos, e na geração da música raiz não foi tão diferente. Podemos citar como pioneiras as Irmãs Castro, que ficaram conhecidas com a música “Beijinho Doce” (cujo compositor da canção é conhecido como Nhô pai). As Irmãs Galvão e Inezita Barroso também são nomes marcantes e citadas como inspiração para muitos. Com todo seu sucesso, Inezita Barroso se tornou apresentadora de um programa de TV chamado “Viola, minha viola”, onde acolheu vários artistas bem sucedidos na carreira artística musical e deu oportunidade aos não tão reconhecidos. As Irmãs Galvão seguem atuando nos palcos mantendo seu sucesso em ativa.

Desde 1990 este gênero musical citado tem liderado o número de vendas no país. A década de 90 foi o momento onde o sertanejo Romântico surgiu, trazendo novas roupagens e tendo como artistas em destaque, Christian e Ralf, Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, Zezé DiCamargo e Luciano e João Paulo e Daniel. São nomes que, além de relembrados e citados hoje em dia, seguem atuando no mercado. Neste período foi quando começaram as preocupações e investimentos voltados para o marketing, buscando além de nomes interessantes para a dupla, uma abordagem do sertão mais moderna, dialogando com diferentes estéticas mundiais.

Houveram-se várias transformações visíveis até o momento, e com a chegada da música sertaneja universitária as inovações foram muitas. Podemos citar várias duplas de cantores, cantores solo, e uma forte visibilidade e reconhecimento de mulheres neste mercado. As opções de intérpretes deste estilo atualmente é de forma vasta, isso se dá pela inovação envolvendo o empreendedorismo e uma equipe mais

completa e totalmente preparada para um artista. Paula Fernandes, Michel Teló, Marília Mendonça, Henrique e Juliano, Thaeme e Thiago, Fernando e Sorocaba e Luan Santana são alguns dos muitos nomes que podem ser citados para exemplificar e demonstrar a diferenciação que está ocorrendo no mercado do estilo sertanejo atual.

É possível pesquisar por todos estes exemplos de artistas na internet, uma ferramenta muito utilizada atualmente para divulgação de trabalhos, inclusive pelos artistas que estão iniciando carreira.

Considerações finais

A música rural alcançou êxito no meio urbano. Se desenvolveu durante as três fases, sofrendo modificações em vários aspectos e determinou características marcantes em cada período, alcançando nos dias atuais um estilo com grande visibilidade popular.

É vasta a forma como estas composições são construídas e interessantes os detalhes de origem que deram o surgimento a este gênero da música brasileira. Para a inicialização da pesquisa, foram privilegiados assuntos que dizem respeito ao processo de transformação. A aparição do rock'n'roll foi um momento marcante, onde trouxe motivação para inovações ocorrerem durante a transição da música caipira para a música sertaneja romântica. A miscigenação de gêneros musicais foi diversa, principalmente na fase atual, chamado "sertanejo universitário".

Em sua história mostrou diversas heranças herdadas do período da colonização portuguesa e como os ritmos folclóricos foram influências fortes para a criação do mesmo. Além disto, é importante ressaltar que apesar das influências, cada fase apresentada traz particularidades e características interessantes provindas do próprio gênero.

Com esta escrita espera-se colaborar de diversas maneiras aos interessados pela área da música sertaneja. Conhecer a história de um gênero musical que vem se tornando cada vez mais popular pode contribuir para além de conhecimentos históricos, como também para atuações em interpretações artísticas, interligando assim os acréscimos tanto de forma pessoal quanto profissional.

Referências:

Obras de referência:

DICIONÁRIO ONLINNE MICHAELIS. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=sertanejo>> Acesso em: 15 jul. 2018.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva (Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda.), 2001.

Obras gerais:

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: Música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

ANTONIO FILHO, Fadel David. Sobre a palavra “Sertão”: origens, significados e usos no Brasil (Do ponto de vista da ciência geográfica). *Ciência Geográfica*, Bauru, v. XV, n. 1, p. 84-87, jan.– dez. 2011.

CASTILHO, Dinah Eliana Gimenes. O Cururu: uma manifestação folclórica caipira e sua sobrevivência frente à globalização. 2007. 112 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Geociências e Ciências Exatas, 2007.

JURKEVICS, Vera Irene. *Festas religiosas: a materialidade da fé, História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 43, p. 73-86, 2005.

MELO, Christina Fuscaldo de Souza. Pensar a música sertaneja desde a América Latina. II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina, *Anais...* 2016. Disponível em: <https://sites.usp.br/prolam/ii-simposio-internacional-pensar-e-repensar-america-latina_anais/>. Acesso em: 23 jul. 2018.

ROCHA, Leticia Monteiro. *A marca no universo da música sertaneja*. XVII Congresso de Ciências da Comunicação (INTERCOM) na Região Centro-Oeste – Campo Grande - MS – 4 a 6/6/2015. *Anais...* 2015. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/centrooeste2015/resumos/R46-006I-I.pdf>>. *simposio-internacional-pensar-e-repensar-america-latina_anais/*>. Acesso em: 23 jul. 2018.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Música Sertaneja em Uberlândia na década de 1990. *ArtCultura*, v. 6, n. 9, 2004.

Endereços eletrônicos:

Programa bem sertanejo. Disponível em: <<http://especiais.g1.globo.com/fantastico/bem-sertanejo/>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

CHAVES, Wagner Diniz. *Canto, voz e presença: uma análise do poder da palavra cantada nas folias norte-mineiras*. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, 2014.

A história dos gêneros e estilos musicais. *Música nova em vídeo*. Disponível em: <<https://musicanovaemvideo.com.br/a-historia-dos-generos-e-estilos-musicais/#Vanera>>. Acesso em: 4 maio 2018.

Regionalismo gaúcho. Disponível em: <<https://regionalismogauchoo.weebly.com/dancedilas-e-ritmos.html>> Acesso em: 4 de maio de 2018.

A AFINAÇÃO DE PIANO NO BRASIL: A FORMAÇÃO E A PRÁTICA DO TÉCNICO AFINADOR DE PIANO EM BELO HORIZONTE NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

*Thatsom Isnards Silva**

Resumo: Este trabalho tem como propósito reconstituir e interpretar o trajeto formativo dos técnicos afinadores de piano em Belo Horizonte. Com o intuito de obter dados para a interpretação das demandas atuais deste profissional, esta pesquisa toma como ponto de partida um estudo acerca da história da constituição do piano e sua prática de afinação. Neste contexto, propõe-se reconhecer possíveis interfaces entre a formação do professor e do pianista e a atuação do técnico afinador que sustenta um conhecimento técnico do piano, fundamental para o desempenho do profissional que utiliza o piano como instrumento de trabalho.

Palavras-chave: piano; afinação; história do piano; profissionalização.

Introdução

O piano foi fabricado pela primeira vez por volta de 1711 por *Bartolomeu Cristófori*, renomado construtor de cravos nascido na cidade de Pádua em 1655. Este instrumento proporciona uma alternativa às cordas pinçadas do cravo, viabilizando uma maior variedade de toques e dinâmica (grande variedade de intensidade sonora). Sendo assim, foi esta característica que concedeu seu nome inicial, *piano-forte* que, com o passar do tempo, foi abreviado para *piano*.

* Graduando do 6º período do curso de Música da UFOP.

Diferentes modelos foram construídos desde seu primeiro exemplar no século XVIII, até os pianos modernos que conhecemos nos dias de hoje. No decorrer do século XIX, devido ao período da revolução industrial, o piano passou por diversas alterações tanto no que concerne ao grande número de pianos fabricados devido a alta demanda quanto à tecnologia utilizada nos instrumentos. Os modelos que pode-se destacar são os pianos *square*, ou seja, pianos de mesa por apresentar um formato retangular que se assemelha ao objeto que levou seu nome, os pianos de cauda e de armário, que são os pianos que conhecemos atualmente e, além desses, haviam pianos que dispunham da cauda de forma vertical.

Segundo Persona, “cada invenção ou criação materializada por um construtor nas diversas etapas da história do fortepiano parece ter sido inspirada pelo desejo de fazer um instrumento de teclado que permitisse ao intérprete tocar expressivamente com *douceur*, forte e piano” (2009, p. 22).

A tecnologia utilizada nos pianos que conhecemos atualmente começou a ser desenvolvida pela empresa *Steinway*⁶⁴ na segunda metade do século XIX nos Estados Unidos ao realizar o “aperfeiçoamento [...] da estrutura completamente metálica e do encordoamento sobrecruzado, aproveitando melhor os harmônicos e o espaço”. A utilização desta matéria prima alternativa resultou na redução de seu preço e possibilitou o acesso a compra às pessoas com menos recursos. Na Alemanha, o método utilizado foi a industrialização no ato da fabricação dos pianos obtendo desta forma, qualidade e baixo preço nos instrumentos. (FARIA, 1996, p. 56)

Persona também acrescenta a respeito da sonoridade buscada neste desenvolvimento, destacando o forte e o piano, viabilizando

⁶⁴ A Steinway & Sons foi fundada em 1853 pelo imigrante alemão Henry Engelhard Steinway em Manhattan.

bastante o proposito deste instrumento, ou seja, que de uma simples nota se pudesse obter uma gama variadíssima de sonoridades e intensidade e buscar aumentar os recursos musicais possíveis na execução em um piano. (PERSONA, 2009)

Apesar do primeiro piano surgir no início do século XVIII na Itália, foi quase 100 anos depois, em 1809 que o instrumento chegou ao Brasil. Relatos mostram que o pianoforte chegou junto com D. João, que trouxe consigo “uns pianos ingleses” (FARIA *apud* ANDRADE, p. 11). No ano seguinte da sua chegada já era possível encontrar em jornais anúncios de pessoas vendendo pianos e em 1817, após esta disseminação do instrumento principalmente na cidade do Rio de Janeiro, devido aos acontecimentos da época, começa-se a aparecer nos jornais anúncios de pessoas oferecendo aulas de piano.

De acordo com Faria, “a Carta Régia de 28 de janeiro de 1808, que decretou a abertura dos portos teve como resultado um incremento comercial e um estímulo econômico” (p. 13) aumentando drasticamente o número de importações tanto de materiais diversos quanto do piano, tendo sido estas importações aumentadas em decorrência do tratado de 1810 que congelavam as baixas tarifas alfandegárias. Com tantos materiais importados, muitos deles ficaram armazenados na alfandega “[...] expostos não somente ao sol e à chuva mas à depredação geral” (p. 14). Reforçando este argumento, “o Reverendo R. Walsh reportou ter visto muitos desses [pianos ingleses] empilhados na alfândega do Rio de Janeiro, em 1828.” (*apud Carlos Penteadó Rezende, op. cit. p. 15*), nos fazendo compreender não somente o altíssimo número de importações do piano-forte mas também os vários destes que foram perdidos.

Desta forma, Carlos Penteadó Rezende (*apud* Faria) aponta a “facilidade de se encontrar pianos no Rio de Janeiro do início do séc. XIX” (p.13), contraponto a explanação de *Spix e Martius* que

comentam que “O piano é um dos móveis mais raros e só se encontra nas casas dos abastados” (I, p.102).

[...] o piano representava aqui, ao menos na primeira metade do século XIX, um não desprezível investimento de capital. Sua faixa de preço equiparava-se à de um bem produtivo extremamente importante para a economia da época, o escravo. Portanto, a aquisição de tal mercadoria, sem fins de produção, para uma sociedade limitada economicamente, sinaliza, sem dubiedade, um desejo expresso, de seus compradores, em possuir esta novidade e última palavra musical, acompanhando a moda e o desenvolvimento técnico europeus, com o fim único de lazer. Um investimento como este só estava acessível à classe mais abastada. (FARIA, 1996, p. 39)

Entende-se desta forma que não era qualquer pessoa que adquiria pianos, somente aquelas que tinham recursos financeiros favoráveis possibilitando comprar o instrumento à vista ou até mesmo sob financiamento. Como alternativa para alcançar as classes mais baixas da sociedade brasileira, foram então fabricados pianos de qualidade inferior por preços mais em conta, porém há controvérsias ao custo benefício destes instrumentos já que apresentavam uma durabilidade inferior e uma manutenção mais complexa. Estes pianos, durante o século XIX, receberam pelos jornais da época o nome de “piano para o povo” por conta das características apresentadas e, quanto a confirmação da sua baixa qualidade, “[...] se deduz tanto dos poucos exemplares que sobreviveram até nossos dias, quanto da opinião confusa e conflitante da época.” (p. 28)

Em Belo Horizonte o principal incentivador cultural que trouxe diversas influências à sociedade foi o Conservatório Mineiro de Música. Esta escola fez com que a música fosse difundida e popularizada entre todos e, além disso, como afirma Aubin, a fundação

deste instituto ampliou a prática musical da cidade alcançando também áreas comerciais que giram em torno, assim como aulas de piano com professores particulares e também venda, compra, aluguel e manutenção deste instrumento. (AUBIN, 2007)

O interesse por alguma parte da sociedade em aprender se aproxima da idéia do “saber tocar piano”, pois como diz Aubin, o aprendizado “[...] parecia se voltar mais para uma idéia de distinção e status social do que, propriamente, a de exercer uma função educativa.” (p. 254) Não somente em Minas Gerais, mas no Rio de Janeiro era comum a busca deste status na aquisição de um piano e também um “refinamento” por saber tocá-lo. Desta forma, com esta popularização da música erudita na cidade via-se muito comum as famílias com melhores recursos financeiros adquirir um piano, e não somente era possível para eles, após as mudanças ocorridas no fim do século XIX já mencionada neste texto se tornou possível a aquisição também pela classe média.

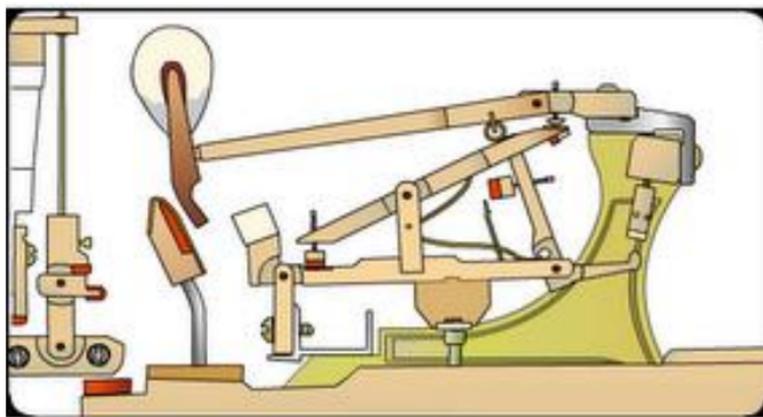


Figure I - Imagem retirada da internet.

Com a popularização do piano começa-se a perceber o aumento no comércio que gira em torno do instrumento, pois com a

crescente demanda muitas das vezes por parte dos alunos do instrumento se tornou necessário um grande número de oferta para equilibrar este mercado. Com isto, pode-se perceber entre as décadas de 20 a 40 do século XX um crescimento considerável de anúncios em jornais de venda, compra, aluguel e também manutenção de pianos.

Em paralelo ao crescimento das vendas buscamos estudar o crescimento do técnico afinador que se torna extremamente essencial para realizar as manutenções necessárias nos pianos. Percebo que para este trabalho é preciso obter uma habilidade específica para atender suas necessidades buscando preservar a qualidade original desenvolvida pelo fabricante e, por conseguinte, proporcionar uma prolongada vida útil do instrumento, assim como qualquer outro bem durável que temos. Fortalecemos então a importância de uma qualificação profissional. Conforme a imagem abaixo, percebemos que o piano possui mecanismos internos complexos, por exemplo, ao pressionar a tecla (36) é ativado uma série de “engrenagens” até chegar o momento em que o martelo (01) percute as cordas. Assim, nota-se que um profissional necessita de conhecimentos da mecânica, necessárias para fazer estas “engrenagens” funcionarem perfeitamente e também de conhecimento sonoros, responsável em trabalhar a vibração das cordas (altura das notas) e o timbre.

Assim, buscando discutir a imersão deste profissional na capital mineira e sua formação, apresentamos algumas questões lançadas por este trabalho: como foi o mercado de venda de pianos no século XX na capital mineira? Quantas oficinas de pianos haviam? Por fim, como se dava a formação destes profissionais responsáveis pela manutenção do instrumento musical?

Neste contexto, surge a relevância de um estudo sobre a atuação e os processos formativos do técnico afinador de piano no Brasil, a partir de visão ampliada que insere a atuação do afinador no

contexto das demais formações dos pianistas e professores de piano. Existem excelentes trabalhos que me fizeram compreender o mercado em torno do piano, como a tese “A música erudita na conformação de espaço na cidade: Belo Horizonte de 1925 a 1950” de Myrian Aubin. Este trabalho dialoga bastante com a tese da Tereza Castro que apresenta a respeito da vida musical na capital, este intitulado “A formação da vida musical de Belo Horizonte: sua organização social em torno do ensino de piano de 1890 a 1963”. Ambos os trabalhos me servirão de base ao falar sobre o mercado de trabalho do técnico afinador existente em Belo Horizonte no momento em que neste período houve uma real demanda.

A partir da bibliografia encontrada e das fontes disponíveis, delimitarei a pesquisa com foco em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, sob um recorte temporal a segunda metade do século XX a fim de embasar um futuro trabalho.

Nesta pesquisa temos como objetivo discorrer sobre a história da constituição do piano como instrumento musical e sua prática de manutenção na intenção de introduzir o trabalho e não somente isto, a fim de obter dados para a interpretação das demandas atuais do técnico afinador de piano.

Além disso, buscamos interpretar o ambiente cultural presente na segunda metade do século XX na cidade de Belo Horizonte em Minas Gerais, mais especificamente o ambiente pianístico da capital, considerando que o foco deste estudo se dará neste local.

Por fim, buscamos compreender qual foi a demanda existente neste período e como foi a oferta das lojas e oficinas de pianos no que concerne a venda, aluguel e manutenção dos pianos.

Dada a singular complexidade do piano como instrumento musical, a prática de sua afinação periódica mostra-se de extrema importância. Porém, no Brasil, quem busca por esta qualificação

encontra grandes dificuldades, isto porque não há nenhuma instituição de ensino formal que ofereça este curso. Além da formação, o afinador enfrenta enormes dificuldades em relação a aquisição de ferramentas e peças para o piano, pois assim como a dificuldade do curso, há pouquíssimas lojas no Brasil que ofereçam este material, e estas as oferecem por um custo extremamente alto devido a necessidade de importação.

Uma possibilidade recorrente na formação do profissional se dá no meio familiar, onde o aprendizado perpassa por “herança familiar”, ou seja, o avô ensina as técnicas para o pai que ensina para o filho e assim adiante. Além desta forma de aprendizado há a possibilidade de se aprender o ramo trabalhando em uma fábrica ou oficina de pianos, se tornando nesta situação um aprendiz. Ao surgir a necessidade de aprender técnicas diferentes ou exclusivas de uma marca não se vê outra solução que a de emigrar para o país de origem destas fábricas ou de universidades que ofereçam o aprendizado. Até o momento atual desta pesquisa encontramos algumas fábricas que oferecem treinamento para técnicos de pianos, como a Beckstein na Alemanha, Yamaha no Japão e Steinway & Sons nos EUA. Além da fábrica há a Universidade da Florida e a Universidade de Western Ontario que ofertam um curso de pós-graduação em tecnologia do piano.

A relevância deste projeto de pesquisa encontra-se a partir dos depoimentos dos afinadores de piano que trabalharam durante a segunda metade do século XX, buscando compreender suas considerações acerca da demanda que receberam tanto de pianistas e professores de piano, tentando-se a partir daí analisar a importância e necessidade, bem como os limites e os desafios, concernentes à formação e atuação do afinador profissional de pianos no Brasil.

Para a realização desta pesquisa, entrecruzaremos as informações existentes na revisão bibliográfica com entrevistas orais que serão realizadas tanto com técnicos de pianos e donos de loja de piano que durante o período estudado exerceram suas atividades. Além desta entrevista oral, haverá uma que será empreendida na realização de um questionário de tipo *survey* que será enviado via correio eletrônico à afinadores e vendedores de piano da cidade de BH, além de pianistas que vivenciaram a segunda metade do século XX. Neste questionário constarão perguntas objetivas e dissertativas sob a perspectiva do vendedor, técnico afinador de pianos e também de pianistas da cidade.

Entre os profissionais, posteriormente, selecionaremos pelo menos duas pessoas influentes para realizar uma entrevista oral, uma respondendo questões à respeito do meio cultural deste período e outra a respeito da demanda de venda e manutenção dos pianos além de descobrir como que era a formação deste profissional. Com base nos dados adquiridos e na bibliografia estudada, iremos sistematizar nossas hipóteses e disponibilizar os índices e os enunciados do *survey* como fonte para futuras pesquisas.

Considerações finais

O estudo sobre a formação do técnico afinador de piano se torna necessário a partir do momento em que há uma relevância no trabalho em que este profissional exerce, considerando a alta possibilidade da depredação do instrumento devido a ausência da manutenção – muito comum nas cidades do interior – e também da má qualidade na realização desta manutenção.

Não somente por isto, é importante compreendermos a demanda existente por parte dos pianistas e professores de pianos para entendermos sua oferta e também descobrir se havia um equilíbrio entre as procuras pela compra do piano e/ou pela afinação do mesmo.

Compreendendo esta complexidade na realização dos serviços e também em sua formação, buscaremos, a partir das experiências dos afinadores, quais foram as formas utilizadas por eles para sua formação e especialização, para desta forma perceber qual a maior dificuldade encontrada.

Referências:

AUBIN, Myrian Ribeiro. *A música erudita na conformação de espaço na cidade: Belo Horizonte de 1925 a 1950*. 2015. 369f. Tese de Doutorado – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

BARROS, Guilherme Atonio Sauerbronn de. *O pianista Brasileiro: Do “mito” do Virtuose à Realidade do Interpretete*. 1998. III f. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

CASTRO, Maria Tereza Mendes. *A formação da vida musical de Belo Horizonte: sua organização social em torno do ensino de piano de 1890 a 1963*. 2012. 351f. Tese de Doutorado – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

FARIA, Paulo Rogério Campos de. *Pianismo de Concerto no Rio de Janeiro do Século XIX*. 1996. 291f. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

FREITAS, Henrique; OLIVEIRA, Mirian; SACCOL, Amarolinda; MOSCAROLA, Jean. *O método de pesquisa survey*. *Revista de Administração*, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 105-112, jul.-set. 2000.

GOLDEMBERG, Ricardo. *Aspectos acústicos da afinação de pianos*. In: *Anais do II Seminário de Música, Ciência e Tecnologia*. São Paulo, 2005. Disponível em: <
http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000102005000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 08 abril. 2018.

HORA, Edmundo. A Afinação Merotonica do século XVIII e sua aplicação prática. *Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA*, Vol. 8, No I. 2007. Disponível em <<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/133>> Acesso em 30 de abril de 2018

PERSONE, P. A aurora do (forte)piano. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 20, p. 22-33, 2009.