

## Comunicações — Sessão 6

### Programas de concerto - Imagem e documentação

Jamile Staevie Ayres  
Isabel Porto Nogueira

#### Resumo

Este estudo analisa fotografias impressas em programas de concerto de artistas que se apresentaram no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no período entre 1938 e 1951, sobre as colocações dos artistas em relação à câmera. Os concertistas citados neste artigo tinham carreiras independentes e, devido a elas tiveram passagens performáticas pelo instituto. Uma análise é proposta frente à colocação dos elementos iconográficos nos programas de concerto, buscando proporcionar assim um novo olhar para os programas de concerto e sua importância como documentos da performance musical do intérprete na música.

## Introdução

O presente artigo apresenta análises iconográficas de fotografias impressas em programas de concerto de artistas que passaram pela história do atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no período de 1938 a 1951. Com vistas a contextualizar o Instituto, o acervo e sua relação com a documentação, apresentaremos um breve relato histórico.

O Instituto de Artes foi fundado em 22 de abril de 1908, através da instalação de uma Comissão Central (assinada pelo então Presidente do Estado, Dr. Carlos Barbosa e nomes representativos da sociedade local), a qual tinha a finalidade de obter a implantação do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul (WINTER, BARBOSA JÚNIOR E MÂNICA, 2008, p. 199). Olinto de Oliveira foi o primeiro diretor do Instituto, dentro do qual funcionaria a Escola de Artes e o Conservatório de Música, ambos administrados por diretores distintos. Winter, Barbosa Júnior e Mânica apontam em publicação de 2008 o momento da fundação do Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes:

No dia 05 de julho de 1909, Olinto de Oliveira, diretor do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, inaugura em cerimônia solene o Conservatório de Música [...]. Em 1º de março de 1910 Olinto de Oliveira nomeia como diretor-técnico do Conservatório de Música, o músico José de Araújo Vianna (WINTER, BARBOSA JÚNIOR E MÂNICA, 2008 p. 204).

A sede inicial do Instituto se encontrava em um sobrado na rua Senhor dos Passos, o qual, posteriormente, deu lugar ao prédio (concluído em 1943) que atualmente abriga as instalações do Instituto. A partir de então, os eventos que aconteciam no antigo Salão do Instituto (como podemos observar escrito em alguns dos programas anteriores à 1943), passaram a ser no Auditório Tasso Corrêa. Em 1962 o Instituto de Belas Artes foi vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Com base no acervo do Arquivo Histórico do Instituto de Artes, pode-se ter contato com fontes primárias para pesquisa documental. Foram utilizados programas de concerto para análise das fotografias dos artistas, havendo uma motivação importante em relação ao estudo da performance focada no intérprete e como ela pode se caracterizar nos elementos que compõem os programas de concerto. Esta modalidade de pesquisa com programas de concerto vem permeando estudos anteriores, dando segmento à linhagem metodológica proposta por Nogueira, Michelon e Silveira Júnior (2010) para com o aproveitamento de dados históricos presentes no conteúdo de programas de concerto.

## Fotografias em programas de concerto

Analisando o acervo do Arquivo Histórico deparamo-nos com registros diversos de acontecimentos no Instituto, desde diários de classe até fotografias de professores e alunos. Dentre esta heterogeneidade de documentos, estão as realizações públicas do Salão do Instituto/Auditório Tasso Corrêa, as quais consistem em compilações de programas de concertos realizados no ambiente de eventos do Instituto. Estes concertos foram realizados por professores, alunos e artistas convidados. Dentre a listagem de programas, conservam-se os de concertistas de fora do Instituto, em sua maioria consagrados nacionalmente, os quais possuem fotografias e elementos decorativos. Com base nesta primeira demarcação, foram analisados quatro programas, dois da década de 1930, um da década de 1940 e um da década de 1950.

Existem elementos de análise fundamentais nestes documentos, alguns aparecem na totalidade dos programas e outros apenas em alguns. O que pôde ser analisado nestes registros foram as capas dos programas, como os textos escritos estavam dispostos, as fotografias (vistas como foco), os elementos decorativos, os repertórios de um modo geral, se haviam críticas e/ou currículos e demais detalhes que pudessem se destacar. Dando continuidade à metodologia proposta por Nogueira, Cerqueira e Michelon (2011), a análise de fotografias em programas de concerto foi utilizada como pesquisa histórica da performance na música de concerto. Centrando o foco em tais materiais fotográficos, exponho aqui ideias de Roland Barthes sobre a importância e atemporalidade da fotografia e como ela pode ser uma guardiã do seu momento:

A imagem, diz a fenomenologia, é um nada de objeto. Ora, na Fotografia, o que coloco não é somente a ausência do objeto; é também, de um mesmo movimento, no mesmo nível, que esse objeto realmente existiu e que ele esteve onde eu o vejo. É aqui que está a loucura; pois até esse dia nenhuma representação podia assegurar-me o passado da coisa, a não ser através de substitutivos; mas com a Fotografia, minha certeza é imediata: ninguém no mundo pode me desmentir. (BARTHES, 1980 p. 169)

Pela fotografia se tratar de um registro visual e momentâneo, analisar o sujeito ali posado requer maleabilidade, pois muito do que se parece pode não ser de fato, o que se interpreta. Tal retrato pode ter nascido com um motivo distinto do que está contextualizado. "A Fotografia torna-se então, [...], um *medium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo: [...] imagem louca, com *tinturas* de real." (BARTHES, 1980, p. 169) E é neste aspecto que também é possível incorporar a ideia da máscara, indicada por Barthes, na fotografia, onde o fotografa-

do pode representar o que lhe for conveniente, ou o fotógrafo pode conduzir o momento fotográfico de forma protagonista, mas a certeza do motivo é muito inconstante.

### Análises documentais

O primeiro documento a ser apresentado é o programa de concerto do pianista Alonso Annibal da Fonseca, datado de 1938.



**Figura 1** - capa do programa

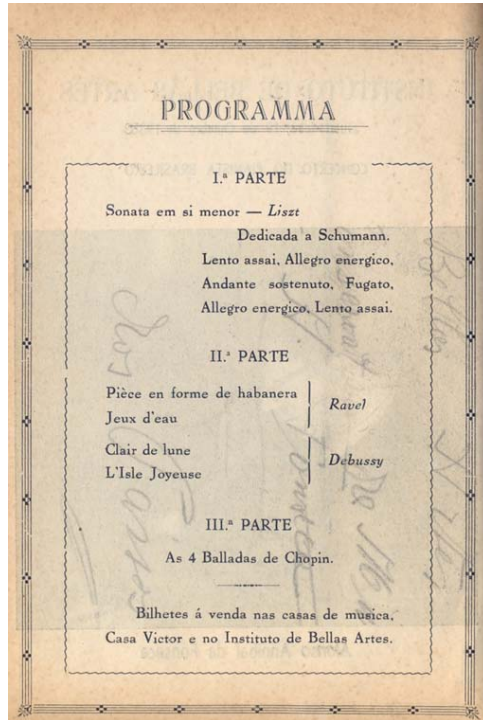
A capa está envolta por uma moldura composta por linhas finas e emparelhadas, tendo como detalhe um segmento contínuo de um aparato de formas geométricas que se assemelha vagamente a uma cruz. Nos cantos da moldura existem discretos arabescos que dão acabamento e continuidade entre as linhas. O primeiro termo que se observa escrito é "Instituto de Belas Artes", seguido

por informações sobre a data e horário do evento. Posteriormente encontra-se o título do evento, "Concerto do pianista brasileiro" seguido de uma fotografia do artista e, abaixo da mesma, seu nome. Ressaltando as proporções de dimensão das fontes, o lugar que está promovendo o evento está em destaque, com fonte diferente das demais e de maior tamanho. A data pode ser considerada um termo que está em destaque, pois está junto à ênfase do Instituto de Belas Artes, ainda que em fonte menor. O nome do evento e o nome do pianista estão no mesmo padrão, ainda que o nome do artista esteja no fim da página.

O grande destaque da capa do programa é a fotografia do artista, talvez assim dispensando maiores destaques quanto a seu nome. Nela, o artista está posicionado de perfil em relação à câmera, enquanto aparentemente toca seu instrumento, o piano. É uma fotografia em preto e branco, onde pode-se deduzir que haja um refletor iluminando o artista por baixo, num ângulo onde permite que haja uma grande sombra de seu semblante na parede que existe atrás dele. O piano está envolto por sombras, permitindo a distinção de algumas teclas do mesmo e, em contrapartida, temos as mãos do pianista iluminadas frente à câmera, obtendo um contraste e dando abertura para perceber o decorrer de uma performance hipotética. O piano, deduz-se, é preto e encontra-se em abertura total de tampa. A estante está em repouso e sem partituras, o que pode indicar que ele exclusivamente sentou ali para compor o retrato ou também pode fazer uma alusão à um possível recital onde o pianista não utilize as partituras, onde o artista tem na memória as peças que irá apresentar. A marca do piano está presente, porém ilegível. Alonso está usando óculos de grau e vestimentas formais (camisa branca listrada, gravata e terno), em sincronia com a roupagem formal ele aparece com uma expressão sóbria no rosto, dando a entender que está deveras concentrado no fazer do momento da captura do retrato. A assinatura do fotógrafo encontra-se no canto inferior esquerdo do retrato, porém ilegível.

No interior do programa temos uma moldura que segue o mesmo padrão da moldura da capa e duas partes distintas, uma relação do repertório e uma seleção de críticas escritas sobre o artista. Na primeira página do interior, temos a palavra "Programa" em fonte maior e diferente do resto do texto, ornamentada com linhas do mesmo padrão da moldura. Em seguida estão as três partes do concerto, citando as peças e seus respectivos compositores. O repertório escolhido pelo intérprete engloba obras de compositores importantes do romantismo europeu. Percebe-se que é um concerto de longa duração e pode ser considerado um importante acontecimento pianístico, pela inclusão das 4 Baladas de Chopin, as quais são obras significativas da literatura pianística. A sessão que mostra o repertório a ser interpretado está envolta por uma moldura secundária

a qual é uma fina linha irregular, que parece um trabalho feito à mão. Dentro desta sessão também está disposta a informação de onde comprar os bilhetes para o espetáculo, os locais de venda eram as casas de música, Casa Victor e o Instituto de Belas Artes.



**Figura 2** - interior do programa

Existem manuscritos que aparecem na folha do programa, o que não foi possível identificar se foram feitos pelo artista, pelo fotógrafo ou por alguém da gráfica que produziu o folheto. Também não foi possível afirmar a legibilidade dos termos e se foram escritos atrás da fotografia (do outro lado da página), se foram escritos acima das informações do programa ou se são fragmentos da tinta de alguma outra página que pode ter se colado junto a essa. Por se tratar de um documento muito antigo, em casos como esse, as possibilidades podem ser exteriorizadas, mas muitas vezes não podem passar por um estreitamento que possa resultar em afirmações conclusivas. Na segunda página do programa vemos duas críticas do jornal "La Prensa", uma crítica do jornal "Le Courier de la Plata" e uma do "El Pueblo", as quais estendem-se em comentários sobre o re-

ptório do pianista e suas qualidades como intérprete até a contracapa do programa.

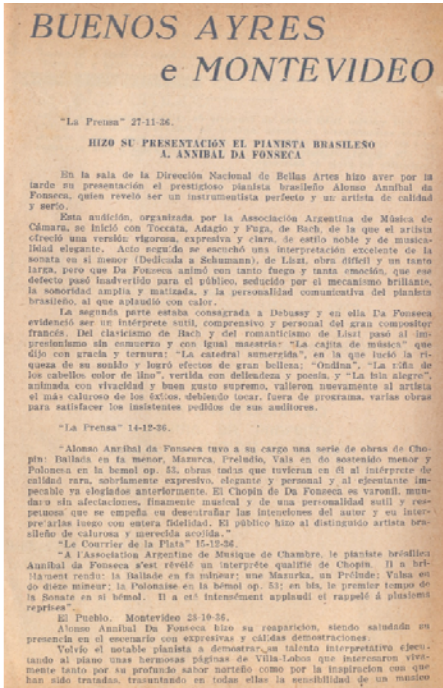


Figura 3 - interior do programa

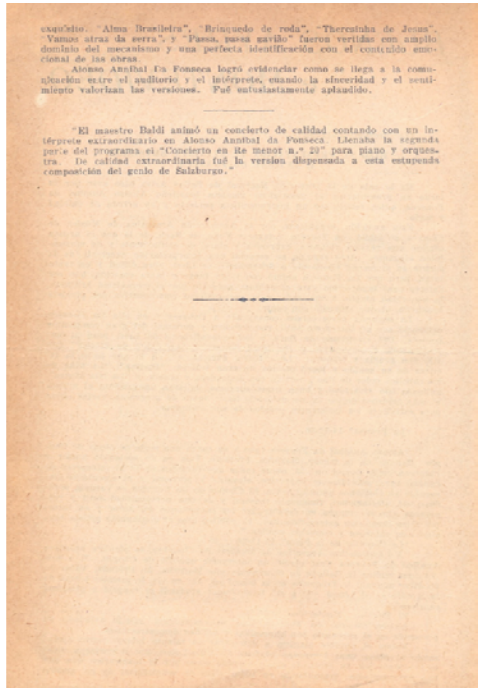


Figura 4 - contracapa do programa

O próximo programa a ser analisado é também da década de 30. O tenor José Amaro apresentou-se em 10 de abril de 1939 no Instituto de Belas Artes. Faz-se um momento oportuno para atentar ao local do evento, que em 1939 ainda era chamado de "Salão do Instituto de Belas Artes".

A capa do programa é delineada por uma moldura contínua e ornamentada por linhas de diversas formas. Estas decorações na moldura acontecem nas extremidades da mesma e em grande número na porção superior do programa. O local é a primeira referência escrita que se observa no programa, onde se lê "Salão do Instituto de Belas Artes", com tamanho da fonte de cunho médio se comparado ao restante das informações do programa. Logo abaixo do local, coloca-se outra informação importante a respeito do evento, a data e horário.

Seguindo a parte escrita da capa do programa, pode-se ler o título do evento, "Recital de Canto", em fonte diferenciada das demais: em negrito e de maior tamanho. Em seguida temos o nome do artista, José Amaro, seguido pela expressão "Rouxinol dos Pampas". Logo abaixo disso há a referência do patrocínio do concerto, concedido pelo então prefeito da cidade de Porto Alegre, Dr. José Loureiro da Silva, e de quem acompanharia o cantor, o professor do Instituto de Belas Artes, Demófilo Xavier. O programa foi produzido e impresso pela Livraria do Globo, segundo consta em um número de catalogação em fonte pequena na parte inferior da capa do programa.



Figura 5 - capa do programa

Ainda na capa do programa há uma grande foto do artista que ocupa mais da metade do espaço da folha. Esta fotografia está em preto e branco e o cantor se encontra olhando para a sua direita em posição que enquadra o perfil total do rosto. A luz engloba o lado esquerdo da face do artista, envolvendo parte do seu pescoço e a porção traseira de seu cabelo. O que resta da propagação da luz se enxerga na parede disposta atrás do artista, onde há um contraste significativo de luz e sombra. A parte frontal do rosto de José Amaro está em meio às sombras produzidas pelo contraste da luz, mesmo assim é possível



compreender o formato e as nuances do rosto de Amaro. Com a incidência da luz, podemos perceber que o cantor possivelmente procurou portar-se com cuidado para a referida sessão fotográfica, deixando seu cabelo com camadas organizadas onde se pode perceber nitidamente o ondulado dos fios, além de também permitir inferências sobre a utilização de algum cosmético para mantê-lo firme e com brilho.

No aspecto de vestimenta só é possível identificar que o artista fez o uso de uma camisa, aparentemente branca, com o colarinho desabotoado. Em que pese a juventude do cantor, a expressão de Amaro é séria e fechada, talvez retomando uma ideia de comportamento da época ou da cultura do canto na música de concerto. Considerando que o programa do concerto represente um grande papel na imagem de um artista desta época, é possível relacionar este pensamento com a postura do cantor. Ao que se pode enxergar, ele encontra-se com a coluna ereta, um sinal de uma postura bem desenvolvida, o que pode induzir à uma relação entre a fotografia com um momento de performance do cantor. É um possível retrato do uso técnico do tenor nos palcos. Para finalizar o item sobre a fotografia, faz-se o referencial da assinatura do fotógrafo, ilegível.

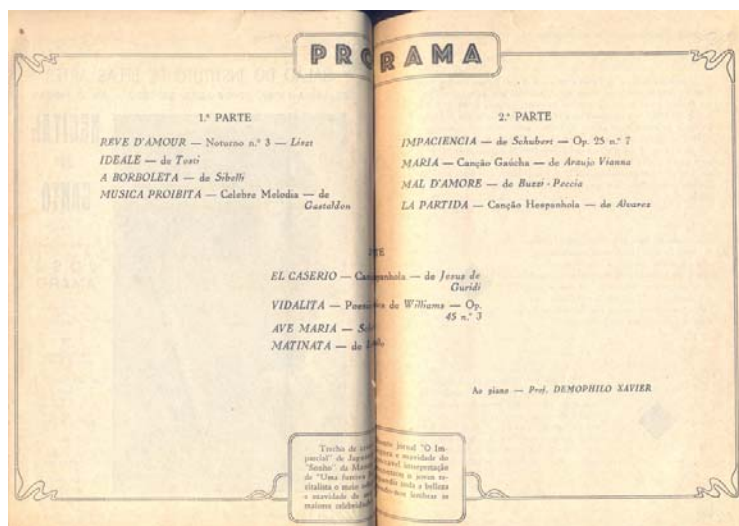


Figura 6 - interior do programa<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Legenda: 3ª parte: EL CASERIO - Canção Hespanhola - de Jesus de Guridi / VIDALITA - Poesia e música de Williams Op. 45 n.º 3 / AVE MARIA - Schubert / MATINATA - de Leoncavallo

O interior do programa apresenta detalhe semelhante ao da capa, havendo uma moldura que segue o mesmo padrão das outras. A palavra "Programa" forma uma intersecção entre as páginas e está grafada em fonte diferente e mais destacada, a letra é grossa e sem preenchimento. O recital é dividido em três partes, cada qual descrita nesta parte do programa com os respectivos repertórios. A 1ª parte encontra-se em uma página, a 2ª em outra e a 3ª está também formando uma intersecção entre as duas. Vale mencionar a questão do repertório escolhido pelo cantor, sendo em sua maioria de obras bastante familiares ao público e recorrentes no repertorio vocal da música de câmara. Abaixo do repertório encontra-se a informação de que o Professor Demófilo Xavier o acompanharia ao piano. Ainda na extremidade inferior, também na intersecção das páginas e compondo parte da moldura, encontra-se o trecho de uma crítica sobre José Amaro, a qual infelizmente não possui legibilidade completa. A referência à estas críticas possivelmente constitua um recurso do qual o artista lançaria mão para apresentar-se perante o público como um intérprete consagrado e de certo renome.

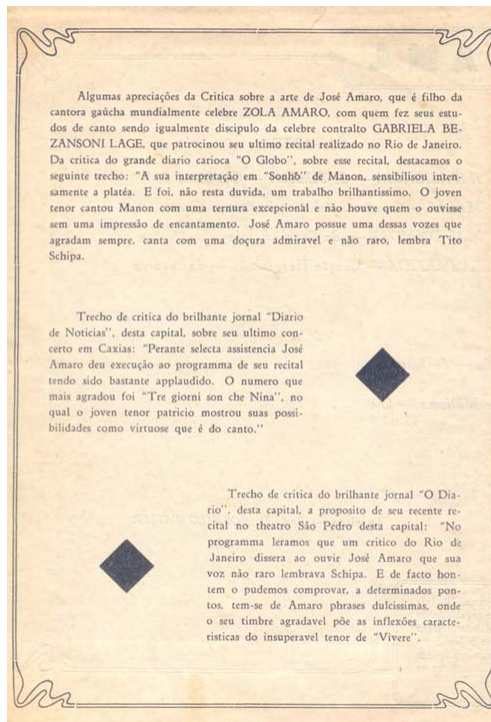


Figura 7 - contracapa do programa

A contracapa guarda peças interessantes para o olhar crítico. É um espaço do programa dedicado exclusivamente para apresentar o currículo do artista e trechos de críticas sobre o cantor. Além escrita à respeito de José Amaro existe uma moldura do mesmo padrão das outras já mencionadas e também detalhes decorativos na forma de losangos, esses dão acabamento diferente para o programa, trazendo uma "irregularidade" na colocação do texto, o que fica visualmente mais acessível, pois os parágrafos não se encontram no mesmo segmento. O currículo começa mencionando que José é filho da cantora Zola Amaro e aluno da contralto Gabriela Bezanson Lage, seguindo com trechos de entrevistas do diário carioca "O Globo", do jornal porto alegreense "Diário de Notícias" e, também da capital gaúcha, o jornal "O Diário". Estes escritos mencionam, em geral, o sucesso dos recitais do cantor, sendo ovacionado em várias ocasiões. O virtuosismo do cantor é enfatizado, sendo assim frequentemente comparado à Tito Schipa, tenor italiano de grande visibilidade e consagração.

Dando continuidade às análises, à seguir temos o programa do pianista Miécio Horszowski. O evento aconteceu no ano de 1940, no ainda Salão do Instituto de Belas Artes.



**Figura 8** - capa do programa

A capa do programa contém uma moldura de linhas onduladas, as quais remetem a vários desenhos de nuvens dispostas pela metade. Estas formas estão ligadas entre si, dando a continuidade necessária para contornar o programa. O recital é promovido pela Associação Rio-Grandense de Música, a qual tinha a sede no prédio do Instituto de Belas Artes. As informações da localidade, Associação Rio-Grandense de Música, constam abaixo da citação da mesma, a cidade (Porto Alegre) e o endereço (Rua Senhor dos Passos, 248). A seguir está escrito que o recital faz parte da Temporada de 1940 e que o artista dedica o concerto à Associação de Professores Católicos. O evento é intitulado como "2º Recital do grande pianista Miécio Horszowski" e tomaria local no Salão do Instituto de Bela Artes, na data referida (20 de setembro de 1940).

No centro da página há uma fotografia do artista, em preto e branco mas com tonalidade de sépia. Nela, ele se dispõe com o rosto parcialmente inclinado para cima, apoiado em sua mão esquerda. Seus olhos estão voltados também para seu lado esquerdo, mas dirigindo-se para cima, e a sobrancelha direita está levemente levantada em relação à esquerda. O artista apresenta um ar de distância do momento da foto, voltando seus olhos para algo além do enquadramento da fotografia. Barthes utiliza o termo "ar" para expressar algo indizível, assim comenta sobre o que, para ele, resume os significados do "ar" na fotografia:

O ar de um rosto é indecomponível (a medida em que posso decompor, provo ou recuso, em suma, duvido, desvio da Fotografia, que por natureza é inteiramente evidência: a evidência é o que não quer ser decomposto). O ar não é um dado esquemático, intelectual, tal como o é uma silhueta. O ar também não é uma simples analogia - por mais intensificada que seja -, tal como o é a "semelhança". Não, o ar é essa coisa exorbitante que induz do corpo à alma [...]. O ar [...] é como que o suplemento intratável da identidade, o que é dado graciosamente, despojado de qualquer "importância": o ar exprime o sujeito, na medida em que ele não se dá importância. (BARTHES, p. 159, 160)

À respeito da iluminação do momento fotográfico, é perceptível que um foco de luz incide sobre o intérprete de um ângulo superior inclinado, o qual engloba a maior parte do seu lado esquerdo, causando sombras do rosto do artista em seu ombro e, conseqüentemente, uma parte da face recebe menos foco do ângulo de incidência da luz. O dorso da mão, que na fotografia está a sustentar seu rosto, também está sombreado, o que, mais uma vez, indica a posição do foco de luz. Como indumentária ele utiliza camisa, gravata e terno, além disso, é possível inferir que houve uma preocupação em aparecer na fotografia com os cabelos alinhados, causando a nítida impressão de que cosméticos foram utilizados para deixar o cabelo como desejado.

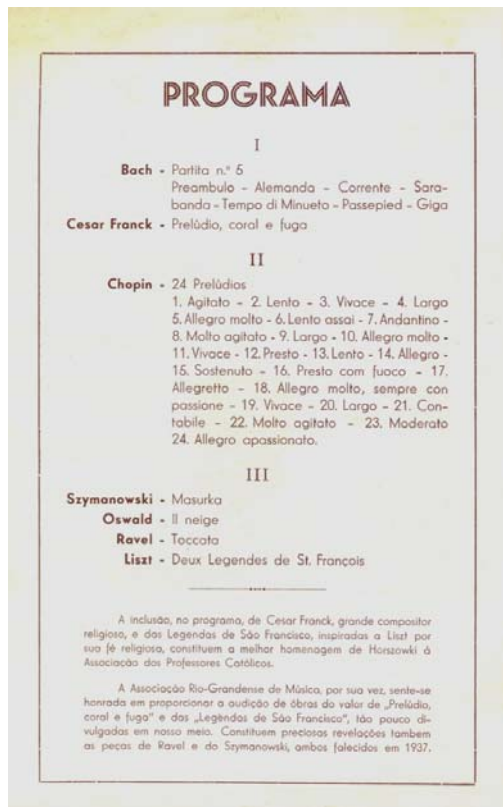


Figura 9 - interior do programa

No interior do programa existe uma moldura de apenas uma linha fina, diferindo-se da moldura anteriormente citada. O repertório é apresentado em três partes, o qual também pode ser visto como um grande acontecimento pianístico, pelo fato de o artista ter escolhido tocar os 24 prelúdios de Chopin no mesmo concerto. Após citadas as peças que seriam interpretadas pelo pianista, ainda haviam observações à respeito da escolha do repertório e como se encaixava na ocasião de homenagem. Assim diziam os comentários no final do programa:

"A inclusão, no programa, de Cesar Franck, grande compositor religioso, e das Legendas de São Francisco, inspiradas a Liszt por sua fé religiosa, constituem a melhor homenagem de Horszowski à Associação dos Professores Católicos.

A Associação Rio-Grandense de Música, por sua vez, sente-se honrada em proporcionar a audição de obras do valor de "Prelúdio, coral e fuga" e das Legendas de São Francisco", tão pouco divulgadas em nosso meio. Constituem preciosas revelações também as peças de Ravel e do Szymanowski, ambos falecidos em 1937."

O último objeto de análise é o programa do citarista Heitor Avena de Castro. O artista esteve no Instituto de Belas Artes em 3 de dezembro de 1951, onde já havia o novo prédio e nesse momento o local onde aconteciam os eventos era o Auditório Tasso Corrêa. É válido mencionar que o citarista teve uma trajetória também como compositor e intérprete na música popular.<sup>2</sup>

A capa do programa começa com a identificação do evento "Grande Concerto de Cítara", dizendo em seguida que seria dado "pelo renomado <virtuoso> H. (Heitor) Avena de Castro". O nome do artista encontra-se em fonte diferenciada e destacada em relação às dos demais termos escritos. No programa também consta o local do concerto, que seria no Auditório do Instituto de Belas Artes (Auditório Tasso Corrêa) tendo escrito logo abaixo, em fonte menor, o endereço do local: Rua Senhor dos Passos, 248. Adiante encontra-se a data e horário do evento e, como de praxe, abaixo está a cidade e o estado onde tomaria local.



**Figura 10** - capa do programa

<sup>2</sup> Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/avena-de-castro>

Consideramos que todas as informações são de elevado grau de relevância para que o evento tome forma, porém, o que toma grande destaque e atenção para quem vê o programa, sendo de forma analítica ou não, é a fotografia do artista. Neste programa, Heitor está posando para uma fotografia em preto e branco com seu instrumento em mãos. O foco da fotografia, porém, está no rosto do artista, com a parte direita da face iluminada de uma forma legível. Avena de Castro coloca-se olhando para a sua direita, com a face ligeiramente inclinada para o mesmo lado. Esta sequência de ações voltadas para a direita do artista focalizam o ambiente para essa direção, tendo as mãos, o instrumento e o corpo em geral harmonicamente voltados para o lado do retrato. A luz também pode destacar a profundidade dos olhos de Heitor, permitindo uma abertura para inferências quanto à cor de seus olhos, os quais provavelmente eram de uma tonalidade clara. O olhar parece dirigir-se em uma direção além do aposento e do momento da fotografia, mas também é possível inferir uma certa facilidade quanto ao manejo do instrumento, já que ele posa em uma hipotética performance de extrema tranquilidade e segurança em relação à execução do mesmo, tendo os olhos desviados do objeto de performance. Inferir sobre o que motiva um olhar distante ou pensar à respeito do que este olhar representa pode elevar a fotografia a algo paradoxal. Como comenta Barthes:

O olhar fotográfico tem algo de paradoxal, que às vezes encontramos na vida: outro dia, no café, um adolescente, sozinho, percorria a sala com os olhos; de vez em quando seu olhar pousava em mim; eu tinha então a certeza de que ele me olhava, sem, no entanto, estar certo de que ele me via: distorção inconcebível: como olhar sem ver? Diríamos que a Fotografia separa a atenção da percepção, e liberta apenas a primeira, todavia impossível sem a segunda; trata-se, coisa aberrante, de uma noese sem noema, um ato de pensamento sem pensamento, uma mirada sem alvo. [...] Eis o paradoxo: como se pode ter o ar inteligente sem pensar em nada inteligente quando se olha esse pedaço de baquelita negra? É que o olhar, ao fazer a economia da visão, parece retido por algo interior. (BARTHES, 1980, p. 164 - 167)

As sobranceiras do artistas encontram-se em posição neutra e em sintonia com a linha do nariz, sem falar no bigode do citarista, que acompanha a largura do lábio superior e compõe uma harmonia de proporcionalidade em relação à escala do rosto. Estas últimas observações, se combinadas com a influência que a luz está causando na visão que o observador tem do rosto do artista, resultam na amostra de uma proporcionalidade das peças do rosto de Heitor. Esta proporcionalidade é um fator que age em favor do citarista, pois influi em uma maior acessibilidade para o olhar humano.

A luminosidade que envolve o guitarrista, como já citado, vem focada na porção direita do seu corpo, deixando pequenas sombras onde a reflexão da luz se fragmenta. As sombras estão, em sua maioria, na parte esquerda do rosto de Heitor e a porção do queixo e maxilar acaba fazendo sombras no pescoço do mesmo. Este jogo de luz e sombra é essencial para uma melhor expressão do corpo do fotografado, no caso deste exemplo, o desenho que as sombras fazem nas mãos do artista, compõem uma maior fluência fotográfica e a nítida sensação de tridimensionalidade para as linhas do corpo do mesmo. Esta situação aparece em vários outros pontos fotografados de Heitor, como o nariz sombreado, um foco de luz na orelha majoritariamente sombreada, entre outros. No momento da fotografia, Avena de Castro está vestindo terno, gravata e camisa e, em sintonia com as vestimentas, está o cabelo, com possíveis cuidados cosméticos, que resulta, juntamente com os olhos, em mais um foco de brilho na fotografia.

PROGRAMA	
<b>1ª Parte</b>	
R. GRÜNWARD	IV SONATINA Op. 27 Allegro con spirito Un poco adagio Rondo allegro moderato
SCHUMANN	Reverie
BRAHMS	Dança Húngara nº 6
SCHUBERT	Serenata
	Casa das Três Meninas (potpourri)
CHOPIN	Fretido op. 28 nº 7 Valsa op. 69 nº 2 Mazurka op. 7 nº 1
<b>2ª Parte</b>	
F. VON SUPPÉ	OUVERTURE «Dichter und Bauer» (Poeta e Camponez) Andante maestoso Allegro
DVORAK	Humoreske
KREISLER	Schön Rosmarin
ORLANDO FAGNANI	Valsa Romântica
A. FERNANDES	Tango Brasileiro
LEO DELIBES	Pizzicato Polka
C. F. ENSLEIN	Fantasia de Concerto

Figura 11 - interior do programa

O interior do programa apresenta o repertório que o artista preparou para o concerto. Difere-se dos outros programas analisados por ser de menor duração e por conter duas partes ao invés de três. As peças citadas no programa



são transcrições (em geral de peças para piano) para o instrumento do artista. São, em sua maioria, peças breves e muito recorrentes e bem conhecidas no meio artístico, compondo um programa de menor densidade do que as apresentadas nos programas dos artistas já citados. Apesar de ser um programa mais acessível, até mesmo com tendências para a música popular, também tinha aspectos de virtuosismo instrumental.

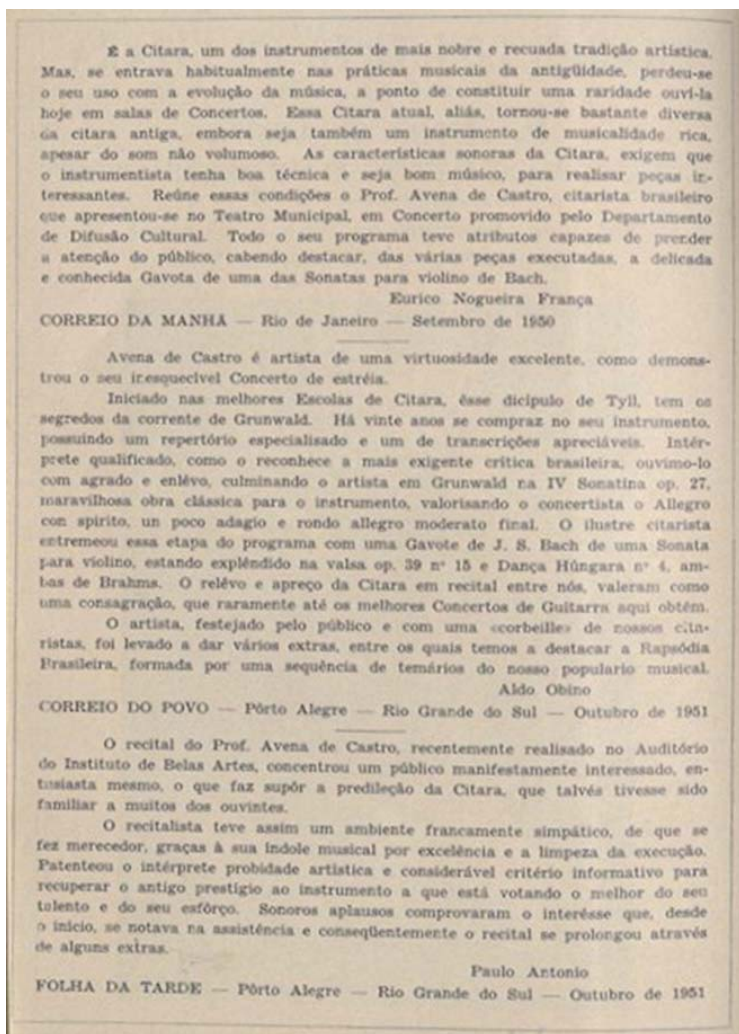


Figura 12 - interior do programa

Na última página do programa temos algumas críticas sobre o intérprete que foram publicadas em jornais, são eles: Correio da Manhã (Rio de Janeiro), Correio do Povo (Porto Alegre) e Folha da Tarde (Porto Alegre). O assunto destes textos permeia a questão do manejo do instrumento pelo artista e a execução de peças "interessantes" para a técnica instrumental. Também mencionam a boa recepção do público para com o guitarrista. A primeira crítica transcrita (do jornal Correio da Manhã), comenta sobre a pouca decorrência do instrumento em salas de concerto, também colocando a constatação de que o mesmo caiu em desuso. Em virtude da múltipla trajetória musical do artista, é coerente apresentar algumas informações referentes ao assunto. Avena de Castro, como mencionado anteriormente, foi compositor e intérprete na música popular. Segundo consta na página virtual do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira,<sup>3</sup> Heitor era considerado o único guitarrista popular no Brasil. Além disso, foi sócio fundador do clube do choro e também primeiro presidente do mesmo, considerado um grande divulgador do choro na cidade de Brasília.

## Conclusão

A partir dos elementos analisados, observa-se a importância dos documentos de fonte primária que testemunham uma trajetória concertística de intérpretes que muitas vezes se registram exclusivamente no Arquivo Histórico do Instituto de Artes. Estes programas contém fotografias impressas, as quais não estão em nenhum outro ambiente do Arquivo, e também apresentam-se como testemunhos exclusivos da atuação de vários desses artistas no âmbito do Instituto de Artes e da cidade de Porto Alegre. Pela busca e análise destes documentos é possível tomar conhecimento da música e performance de concerto por um ângulo diferente do que estamos familiarizados. Investigações posteriores em jornais e revistas, em busca de críticas e notícias que possam complementar esta prática, será de grande importância para a continuidade do trabalho. É importante frisar a importância do análise destes vestígios históricos sobre intérpretes que participaram e foram elementos que, de alguma forma, influenciaram no grande processo metamórfico que é a história da música, porém não constam na bibliografia existente sobre o tema.

---

<sup>3</sup> Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/avena-de-castro> (acesso em 24/10/2013)

## Referências

- WINTER, Leonardo; BARBOSA JÚNIOR, Luiz; MÂNICA, Sólon. "O Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul: Fundação, Formação e Primeiros Anos (1908-1912)". *Revista do Conservatório de Música da UFPel. Pelotas*, nº1, 2008, p.195-219
- BARTHES, Roland. "A Câmara Clara: nota sobre a fotografia". Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- NOGUEIRA, Isabel; CERQUEIRA, Fábio; MICHELON, Francisca. "Iconografia musical e performance através de fotografias: entre o recordar e o esquecer", In Baldassarre, Antonio; Pring, Debra; Sotuyo Blanco, Pablo (eds.). *Enhancing Music Iconography Research: Considering the Current, Setting New Trends*. Viena: Hollitzer Wissenschaftsverlag (no prelo).
- NOGUEIRA, Isabel; MICHELON, Francisca; SILVEIRA JÚNIOR, Yimi. "Música, memória e sociedade ao sul: retrospectiva do Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFPel (2001-2011)". Pelotas: Ed. Da UFPel, 2010.
- Realizações Públicas (diversas) 1936 a 1944. Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Realizações Públicas do período de 1951 a 1954. Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: <http://www.dicionariompb.com.br/avena-de-castro> (acesso em 24/10/2013)