

7º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical



Iconografia musical:
criação, produção, usos e funções

ANAIS

Salvador: RIdIM-Brasil, 2023
ISSN 2318-7026

Realização



Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil

Presidente

Pablo Sotuyo Blanco



Universidade Federal de Alagoas

Reitor - Josealdo Tonholo

Vice-Reitora - Eliane Aparecida Holanda Cavalcanti

PROEX
Pró-reitoria de Extensão



UNIVERSIDADE FEDERAL
DE ALAGOAS

Pró-Reitor - César Nonato Bezerra Candeias



Espaço Cultural Salomão de Barros Lima

Diretor - Nilton da Silva Souza



ETA
Escola Técnica
de Artes da UFAL

Escola Técnica de Artes

Diretor - David Farias Torres Chagas

Apoios



SONARE - Centro de Produção, Documentação e Estudos de Música

Presidente

Ricardo Mazzini Bordini

Editor dos Anais do 7º CBIM

Pablo Sotuyo Blanco

Imagem da capa

Vicente Ferreira (1927-2012), *São João* (1983) - Pinacoteca UFAL

Arte de capa, revisão e diagramação

Equipe SONARE (Centro de Produção, Documentação e Estudos de Música)

Comissão Organizadora do 7º CBIM

Nilton Souza – Presidente do Congresso (UFAL - RIdIM-Brasil/AL)

Pablo Sotuyo Blanco – Presidente do RIdIM-Brasil (UFBA)

Beatriz Magalhães Castro (UnB – RIdIM-Brasil/DF)

Luciane Viana B. Páscoa (UEA – RIdIM-Brasil/AM)

Maria José Spiteri (UNICSUL - RIdIM-Brasil/SP)

Alberto Dantas Filho (UFMA - RIdIM-Brasil/MA)

Corpo de Pareceristas do 7º CBIM

O evento contou com a generosa colaboração de conceituados acadêmicos de diversas instituições do Brasil, Chile, Colômbia, Espanha, Estados Unidos, México e Portugal, que participam como pareceristas no sistema online de avaliação duplo-cego.

Sumário

Apresentação	7
Conferência	
Imaged Sounds - Sounded Images: Sensorialities in Interaction (Sons ilustrados - Imagens sonorizadas: Sensorialidades em interação) Gabriela Currie	13
Palestras	
<i>Abala Ladaia</i> : imagens sonoras Isabel Porto Nogueira	14
Fotografias d'O Grande Governador da Ilha dos Lagartos: uma abordagem pelo viés da iconografia e da história cultural Ana Guiomar Rêgo Souza	15
<i>Mbaraka</i> (chocalho): iconografias, cosmologias e cosmopolíticas Deise Lucy Montardo	16
Iconologia das tópicas musicais: imagens musicais ou músicas imagéticas? Díonsio Machado Neto	17
Mesas Redondas	
Criação, produção, usos e funções da iconografia musical nos Congressos Brasileiros de Iconografia Musical Pablo Sotuyo Blanco	18
Processos criativos, usos e funções na iconografia musical de Lasar Segall Beatriz Magalhaes-Castro	19
Imaginar, representar, significar: o documento iconográfico como imago Marcelo Nogueira de Siqueira	20
Personagens femininas na obra de Aurélio de Figueiredo: criação, gênero e intertextualidade Luciane Páscoa	21
A arquitetura neogótica nos frontais de Aristide Cavallé-Coll: os monumentais órgãos de Campinas e Itu Marcos Tognon	22

As imagens do som: a música e o cotidiano da Bahia nos desenhos de Carybé Maria José Spiteri Tavoraro Passos	23
A iconografia musical na arte naif de Vicente Ferreira: o processo criativo e a produção de seu auto retrato Nilton Souza	24
A iconografia, a recepção crítica e sua importância para a musicologia: o caso dos Blocos Tradicionais em São Luís Alberto Dantas Filho	25
Usos e funções funerárias da iconografia musical: o caso das Sereias na Antiguidade grega Fábio Vergara Cerqueira	26
Iconografia Musical em mapas históricos Mary Angela Biason	27
Imprensa musical e representação do amor no Renascimento italiano Maya Suemi Lemos	28
A estátua tumular da jovem violinista Ária Ramos (1916): tensões estéticas nos estertores do Período Moderno Márcio Páscoa	29
Figuras angélicas e ornamentos na organaria histórica no Brasil Mozart Alberto Bonazzi da Costa	30
<i>Playlist</i> "música e revolução": imagens da revolução em músicas distribuídas em plataformas digitais Luciana Lourenço Paes	31

Comunicações

“Despotismo muitíssimo tolo”: subversão e ordem na disputa por um símbolo civilizatório entre uma banda militar e uma de barbeiros escravizados na Bahia do século XIX Aldo Luiz Leoni	33
Entre pachucos e o chicanos: as construções de identidades fronteiriças no hip-hop latino nos Estados Unidos da América Pedro Santana de Oliveira	44
Armonías de inspiración: el legado sonoro de Beethoven en España Gorka Rubiales Zabarte	55
A investigação musical em manuscritos antigos Lilian Maria Pereira Silva	70

Música entre pinturas: a base de dados de iconografia musical na pintura do largo tempo do Barroco em Portugal (1600-1750)	
Sónia Silva Duarte	82
Caminhos do resgate e descrição de instrumentos musicais de percussão tradicionais da cultura brasileira usados por Villa-Lobos em sua obra: uma parceria MVIM-MVL	
Adriana Olinto Ballesté, Ana Cristina Valentino	95
Documento de arquivo audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais: Ensino especializado	
Ana Patrícia Neves Rojas	114
Talha dourada em Sol Maior: os anjos músicos da Braga Barroca	
Elisa Maria Lessa	126
Como criar um bom cidadão? A iconografia de músicos mitológicos e sua função educativa na Atenas do Período Clássico	
Lidiane Carolina Carderaro	127
A música no programa de poder de Nero: a evidência das moedas	
Caroline Melo Armesto	128
Iconografia musical nas necrópoles: passos metodológicos na catalogação	
Tatiani Alves R. de Abreu, Fabio Vergara Cerqueira	129
A milonga no contexto platino em Vitor Ramil: justapondo a estética do frio ao Tropicalismo	
Luan A. Langaro Teixeira	137
A revista <i>O Violão</i> : uma observação dos seus componentes iconográficos	
Caio Vitor Priori dos Santos	150
Wagner colométrico: Visualidade, metro e música	
Marcus Mota	174
Iconosemiografia: caminhos para uma semiótica da iconografia musical na (des)construção da subjetividade	
Cleisson Melo	186
“Música & efémero” ou as práticas musicais da família Relvas vistas através da arte do esboço	
Luzia Aurora Rocha, Nuno Oliveira Prates	200
Seductoras, cantoras y lloronas: Iconografía de las sirenas en los contextos funerarios del mundo griego	
Maria Isabel Rodríguez	201
Portadas de discos: arquetipos femeninos y construcciones de género	

Ruth Piquer Sanclemente	202
Nuevos horizontes en la iconografía musical: El impacto de la inteligencia artificial en el reconocimiento y la catalogación de fondos	
Gorka Rubiales	203
Mote mei, pelao el mei... Un oficio resignificado a través del iconicismo	
Agustín Ruiz Zamora	205
Antonio Carlos Gomes e a redescoberta da América em 1892	
Marcos Virmond, Lenita W. M. Nogueira, Arysselmo Lima Vieira ..	206
Suzana e Helena de Figueiredo: imagens e trajetória musical (1895-1920)	
Tamires Ramalho de Souza, Luciane V. B. Páscoa	218
Miguel Dultra e a Festa do Divino em Itu: uma análise iconográfica	
Leonardo Leite dos Santos, Marcos Virmond	233
Reflexões sobre o negro na iconografia musical	
de Rafael Bordalo Pinheiro (1875-1878)	
Gilberto Vieira Garcia	243
Música nos fios: Tom Phillips e a música nas tapeçarias de Portalegre	
Cláudia Sofia Pinto Sousa	253

Apresentação

Prof. Dr. Nilton Souza
Presidente do 7º CBIM

Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco
Presidente do RIIdIM-Brasil

Estimado leitor,

Temos o enorme prazer de lhe apresentar os Anais do 7º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, organizado pela Comissão Mista Nacional do Projeto nacional de indexação, catalogação, pesquisa e divulgação do patrimônio iconográfico musical no Brasil (RIIdIM-Brasil), em esforço conjunto com a Universidade Federal de Alagoas.

Ao promover a ideia de organizar a 7ª edição deste evento científico, técnico e cultural, procuramos continuar aprofundando as discussões iniciadas nos congressos anteriores, buscando consolidar o trabalho que o RIIdIM-Brasil vem realizando em torno da iconografia musical em território nacional e fortalecer as ações que desenvolve em torno da documentação iconográfica musical no país.

Atuar nacionalmente não significa apenas organizar e estabelecer grupos de trabalho locais e comissões mistas estaduais a fim de mapear, catalogar e pesquisar o nosso repertório de fontes iconográficas relativas à música e suas características informacionais e ontológicas. Também significa a exploração de novas áreas de conhecimento que digam respeito ao universo dessas mesmas fontes documentais, incluindo a sua criação, produção, preservação, restauração, uso prático, circulação e recepção. Assim, este evento tem como objetivo congrega docentes, pesquisadores e técnicos, junto a outros profissionais e estudantes das áreas de Música, História, Artes Visuais, Antropologia, Sociologia, Arqueologia, Museologia e Ciência da Informação (dentre outras áreas afins que se debruçam sobre a iconografia musical), interessados em tudo que diga respeito a estas fontes documentais, nas áreas geo-culturais conexas, tanto em nível nacional quanto internacional.

Devemos nos esforçar não apenas em alcançar uma compreensão mais profunda dessa documentação tão particular, seja em termos de seu espectro de temas (explícitos e/ou implícitos), seus contextos e meios de produção, circulação e recepção, e/ou dos seus marcos teóricos e metodológicos, mas também em estabelecer diálogos multilaterais profícuos, com o intuito de sermos capazes, se

necessário for, de questionar o *status quo*, de ultrapassar fronteiras e de aceitar os desafios via contribuições significativas, benéficas e duradouras na cultura, na sociedade e nas universidades do século XXI, segundo sintetizado no título do evento: “Iconografia musical: criação, produção, usos e funções”.

Em virtude disso, desdobramos o tema geral do evento em eixos de discussão que incluíram as diversas abordagens, fundamentos, processos, fronteiras e desafios, da iconografia musical, assim como da cultura da música em geral, buscando observar os aspectos que vinculam as diversas áreas envolvidas em cada caso. Estamos convencidos de que os textos aqui apresentados, caros colegas e amigos, não só contribuirão para o tema geral, mas também mostrarão que a documentação iconográfica musical desempenha um papel importante não apenas na construção dos atuais discursos das humanidades e dos estudos culturais, mas também nas atividades ligadas à sua produção, preservação, conservação, restauração, uso prático e recepção.

Sem o apoio de tantos este evento não teria se concretizado. Assim, gostaríamos de agradecer a todos que permitiram dar continuidade à tradição deste evento científico consolidado na última década e, presentemente, em fase itinerante pelos diversos estados do Brasil.

De início, agradecemos aos colegas da Comissão Organizadora, cuja colaboração e afincos foram fundamentais. Da mesma forma, agradecemos aos conferencistas, palestrantes e participantes das mesas redondas que muito generosamente aceitaram nosso convite. Agradecemos também aos distinguido grupo de pareceristas, todos eles acadêmicos pesquisadores em fontes visuais relativas à cultura musical, personalidades de destaque na comunidade acadêmica brasileira e internacional.

Por último, mas não menos importante, agradecemos às várias instituições que gentilmente concordaram em apoiar a realização deste congresso.

Que este evento seja uma experiência acadêmica e social positiva, que contribua não apenas na motivação dos acadêmicos, profissionais e técnicos do país e do exterior, a se reunirem e dialogarem em torno da documentação iconográfica musical, mas também se constitua em espaço de intercâmbio e discussão que alicerce o fortalecimento dos esforços na salvaguarda e melhor conhecimento do nosso patrimônio iconográfico musical.

Tenhamos todos um excelente congresso!

Macció, setembro de 2023

**Anais do
7º Congresso Brasileiro
de Iconografia Musical**

Resumos
Conferência inaugural,
palestras e
mesas redondas

Conferência inaugural

Imaged Sounds-Sounded Images: Sensorialities in Interaction

Sons Ilustrados-Imagens Sonorizadas: Sensorialidades em interação

Gabriela Currie

(University of Minnesota - USA)

Procuramos compreender o passado, sentir as suas texturas, ver as suas cores e deixar-nos envolver pelos seus sons. A exploração dos sentidos e suas interações no passado humano estão carregadas de esperança e limitadas por um horizonte de impossibilidade, além do qual estamos fadados a falhar. As imagens do fazer musical podem às vezes dar uma mãozinha: elas permeiam a existência humana, onde a dança, o canto e a interpretação instrumental não apenas se tornam objetos de re-apresentação ou tradução intersensorial, mas também habitam um espaço cognitivo multissensorial onde o visual e o auditivo se cruzam tanto na criação quanto na recepção dessas imagens. Enquanto os sentidos modelam nosso mundo, eles próprios são remodelados pelo mundo que ajudam a construir, e assim a interação visual e auditiva no som ilustrado se situa em um espaço fluido, no qual a circularidade sensorial do som imagético e da imagem sonora evidencia posturas culturais e cognitivas ancoradas na experiência histórica da espécie humana. Dentro desses limites conceituais, considerarei imagens de música em arte rupestre pré-histórica no subcontinente sul-asiático, vasos de bronze de Zhou oriental, estupas budistas de Gandharan e afrescos bizantinos medievais tardios. Interligados por uma clara intenção de marcar e memorizar a presença do som no mundo ao redor, cada um desses estudos de caso ilustra uma faceta diferente das traduções sensoriais, indexando práticas musicais inscritas na tapeçaria cognitiva e sociocultural da dinâmica histórica e, acima de tudo, representando um passado multissensorial da experiência humana ancorado na geografia dos meios expressivos.

Palestra 1

Abala Ladaia: imagens sonoras

Isabel Porto Nogueira
(UFRGS; GT RIIdIM-Brasil RS)

O projeto apresenta uma reflexão sobre o uso de imagens no projeto Abala Ladaia, onde a visualidade apoia o discurso sonoro em uma narratividade não linear. O trabalho parte dos procedimentos da pesquisa artística sobre elementos propulsores do processo criativo, e se desenvolve por meio de sonoridades de sintetizadores, vozes, instrumentos e gravações de campo. A partir de imagens captadas e imagens generativas, os artistas desenvolvem uma relação sonoro-imagética que engloba videoclipes, videoarte e um filme criado sobre o álbum, concebido para o formato cinema. Sobreposição de camadas, uso de efeitos que distorcem as imagens originais, projeção das imagens sobre os artistas em performance são alguns dos elementos utilizados, onde a ideia central é buscar as poéticas reverberantes entre sonoridade e visualidade.

Palestra 2

Fotografias d’*O Grande Governador da Ilha dos Lagartos*: uma abordagem pelo viés da iconografia e da história cultural

Ana Guiomar Rêgo Souza
(UFG; GT RIDIM-Brasil GO)

Em 2014, no IV Simpósio Internacional de Musicologia na cidade de Pirrenópolis, estreamos o entremez *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos* extraído de *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, de António José da Silva (O Judeu), ópera representada no Teatro do bairro Alto de Lisboa, em outubro de 1733, ornado de música por Antonio Teixeira e Carlos Seixas, e retirado das cenas 4 e 5 da 2ª parte, na ocasião em que Sancho Pança assume o governo da Ilha dos Lagartos (CRANMER, 2015, p.19). Resultados da parceria entre o Núcleo de Pesquisa e Produção Cênico Musical da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG e o Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, Caravelas (CESEM/NOVA FCSH), constituem a coleção *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos* incluindo um álbum de fotografias, um livro de textos, um livro de partituras, um DVD e uma videoaula. Este texto foca no Álbum de Fotografias, uma compilação de *frames* e fotos que amplia e adensa a experiência cênico-musical. Do esforço inicial de documentação, foi além: “a seleção das imagens não está restrita a uma categorização metodológica que reduz a atividade poética a uma perspectiva cronológica, mas antes pelo que cada instante deflagra das afecções e complexidades traduzidas na indissociabilidade entre processos e seus resultados (BUENO; SOUZA(a), 2015, p.11). O Álbum está organizado em três eixos, Produção, Ensaios e Encenação, os quais são captados na sua fluidez, intensidade, bom humor e cuidado com os pormenores. Em cada uma das partes se percebe o percurso da feitura dos bonecos (bonifares, títeres), seu manuseio, animação, performance, em sintonia com a preparação e produção musical que, na mesma intensidade, tornou mais plausíveis as paisagens que nos transportam no tempo. “A relação vibrátil que o campo sonoro estabelece com os corpos (animados, animadores e receptores) modela um complexo de forças que dinamiza e diversifica as ações compostas em cena. Com ressonâncias que interferem diretamente na constituição do tônus muscular do ator animador e que são ampliadas para o gesto dos bonecos animados” (BUENO, 2015, p. 16). Exposto o contexto da produção, investiga-se o conjunto de imagens pelo viés da Iconografia em diálogo com a História Cultural. Para Peter Burke, “qualquer imagem pode servir como evidência histórica”. sempre dialogando com documentos outros (BURKE, 2004, p.233).

Palestra 3

***Mbaraka* (chocalho): iconografias, cosmologias e cosmopolíticas**

Deise Lucy Montardo
(UFBA)

O chocalho é um dos instrumentos cuja presença nas musicalidades indígenas da América do Sul, é das mais marcantes. Com foco nos guaranis, que denominam este instrumento de mbaraka, serão abordados aspectos das iconografias existentes a seu respeito, desde o período colonial, bem como, sua relação com a cosmologia e a cosmopolítica deste povo, presentes na atualidade. Atuante, tanto nos rituais tradicionais como nas manifestações políticas, o chocalho, através da sua sonoridade, é uma presença transformadora fundamental.

Palestra 4

Iconologia das tópicas musicais: imagens musicais ou músicas imagéticas?

Diósnio Machado Neto
(USP; GT RIIdIM-Brasil SP)

Desde a consolidação de teorias que tratavam de sistematizar estruturas de representação sociocomunicativa da música, como a Teoria das Tópicas, o problema da significação musical ganhou relevância até mesmo em áreas tradicionalmente vinculadas a substâncias fundamentais da gramática musical, como a Teoria das Formas. O desafio destas novas abordagens era sistematizar o que, para muitos, seria inefável: a subjetividade social e individual no entendimento das estruturas musicais supostamente cristalizadas nas consciências coletivas dos públicos. Este desafio aprofundou os estudos para áreas auxiliares aos estudos sociocomunicativos da música, da antropologia à cognição; da análise musical à filosofia analítica. O objetivo desta exposição é propor que estas “imagens” musicais se consolidam em processos retroativos entre a música e as outras manifestações artísticas, descritivas das diversas atividades sociais. Nesta perspectiva não seria possível sustentar a ideia de uma base autônoma de constituição das “gramáticas” expressivas, já que a interação formadora destas “imagens” se daria em diversas camadas onde as modalidades se formam a partir de ideias de dimensões sociopolíticas expõem negociações complexas de cognição e epistemologias. Neste sentido, esta ideia, que à primeira vista parece trivial, vela mecanismos de entrelaçamento complexo de relações sistêmicas. Nesta comunicação o ponto inicial será a discussão sobre a ideia de iconologia de Erwin Panofsky para, então, relacioná-las com as teorias do campo da análise musical, principalmente as denominadas hermenêutica e discursiva. Por fim, esta comunicação é parte dos resultados, ou reflexões, advindas dos diversos projetos de pesquisa do Laboratório de Musicologia da Escola de Artes, Ciência e Humanidades, em sua linha mestra Música e Ideologia.

Mesa Redonda 1

Criação, produção, usos e funções da iconografia musical nos Congressos Brasileiros de Iconografia Musical

Pablo Sotuyo Blanco
(UFBA; RiDIM-Brasil)

Ao considerar o tema do congresso, “Iconografia Musical: Criação, Produção, Usos e Funções”, seu escopo e abrangência, não apenas é preciso assumir o seu interesse e preocupação de longa data no âmbito do projeto RiDIM-Brasil, mas também a sua presença no histórico dos Congressos Brasileiros de Iconografia Musical. Nada mais justo do que fazer as análises longitudinais e transversais da rica criação e produção multidisciplinar que este evento provocou, discutiu, disseminou e promoveu a inúmeros novos usos e funções, tanto no âmbito acadêmico quanto fora dele.

Mesa Redonda 1

Processos criativos, usos e funções na iconografia musical de Lasar Segall

Beatriz Magalhães Castro
(UnB; GT RIdIM-Brasil DF)

Lasar Segall possui uma coleção de 55 obras onde a temática musical é figurada e muito pouco conhecida do público seja especializado ou geral. Lasar Segall exerce um papel histórico e imagético fundamental para a compreensão da construção do modernismo no Brasil. Neste trabalho apresentaremos os processos criativos, usos e funções desta iconografia musical na perspectiva da obra de Lasar Segall.

Mesa Redonda 1

Imaginar, representar, significar: o documento iconográfico como imago

Marcelo Nogueira de Siqueira
(UNIRIO; GT RIIdIM-Brasil RJ)

A partir dos conceitos de imaginação, representação e significação, pretende-se estabelecer a relação alegórica entre o documento iconográfico e o conceito polissêmico do termo imago, tanto em seu sentido entomológico (a fase adulta de um inseto que passa por metamorfose) como no psicanalítico (a idealização formada na infância de uma determinada pessoa e conservada na idade adulta), sem esquecer da origem latina do termo, que a remete a ideia de figura, sombra ou imitação. Após esta relação ser apresentada, analisa-se como o documento iconográfico carrega em si metamorfoses e idealizações, intencionais ou não, que impactam na relação em seus usos e usuários.

Mesa Redonda 2

Personagens femininas na obra de Aurélio de Figueiredo: criação, gênero e intertextualidade

Luciane Viana Barros Páscoa
(UEA; GT RIIdIM-Brasil AM)

Aurélio de Figueiredo (1854-1916) foi um artista em atividade durante o Segundo Reinado e a Belle Époque, que atuou como pintor, desenhista, litógrafo, poeta e escritor. Sua trajetória foi marcada pelo trânsito por centros artísticos regionais com contextos diferentes de riqueza, para além da atuação no eixo tradicional. Recebeu uma formação sólida na Academia Imperial de Belas Artes e completou seus estudos em Florença. Em 1883, produziu duas obras pictóricas de temática literária e evocação musical, que foram expostas em 1884 na 26ª Exposição Geral de Belas Artes, da Academia Imperial de Belas Artes (Rio de Janeiro). São elas, *Francesca da Rimini* e *O banho de Ceci*. A primeira obra, pertencente à coleção do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, foi inspirada em tema da literatura dramática, na versão da tragédia de Silvio Pellico (1789-1854), que gerou grande repercussão em outras artes. A segunda pintura, *O banho de Ceci*, pertencente à coleção da Pinacoteca do Estado do Amazonas, em Manaus, foi inspirada em episódio do romance *O Guarani* (1857), de José de Alencar (1829-1877), e guarda conexões estéticas com a ópera *Il Guarany* (1870) de Carlos Gomes (1836-1896). Pretende-se abordar neste estudo a composição das personagens femininas nas pinturas, os processos de criação, a relação dos temas com a tradição iconográfica, a recepção das obras através da crítica do período, assim como o tema recorrente da heroína virtuosa do século XIX. Para isso, fundamenta-se nos estudos de Warburg (2012), Panofsky (2014), Senici (2005), Calabrese (2007), Bona (2020), O'Grady (2017), dentre outros.

Mesa Redonda 2

A arquitetura neogótica nos frontais de Aristide Cavallé-Coll: os monumentais órgãos de Campinas e Itu

Marcos Tognon
(UNICAMP; GT RIIdIM-Brasil SP)

Por iniciativa de Ramos de Azevedo, o mais importante arquiteto brasileiro da virada dos séculos XIX-XX, foram instalados dois órgãos produzidos pela oficina de Cavallé-Coll respectivamente nas matrizes de Campinas (hoje Catedral Metropolitana) e de Itu, ambos instalados em 1883. Além do amplo significado moderno que a presença desses órgãos mecânicos de coro trazia, com sonoridade regular por um sistema de ventilação que poderia ser acionado eletricamente, os seus frontais em carvalho apresentavam às duas cidades o mais refinado estilo neogótico em voga na Europa. As matrizes de Campinas e Itu recebiam nessa década de 1880 as suas novas fachadas de tijolo, à frente de empenas e paredes de taipa de pilão, sob a direção e projeto de Ramos de Azevedo, e, oportunamente com essas novas estruturas, o coro, acima da entrada desses templos, circunscriviam nichos centrais para receber os sinfônicos monumentais nascidos em Paris. O neogótico como estilo formal, ornamental e construtivo terá grande fortuna em São Paulo ao longo do século XX, ciclo concluído simbolicamente com a inauguração da Sé na capital em 1954; assim, os frontais de Cavallé-Coll foram pioneiros na inspiração, na novidade de um universo estético que contrastava fortemente com as duas cidades em fase de modernização de seus espaços públicos e monumentos urbanos.

Mesa Redonda 2

As imagens do som:

a música e o cotidiano da Bahia nos desenhos de Carybé

Maria José Spiteri Tavoraro Passos
(UNICSUL; GT RIDIM-Brasil SP)

Nascido em 1911, em Lanús, província de Buenos Aires, Hector Júlio Paride Bernabó (Carybé), filho de mãe brasileira e pai italiano, adotou definitivamente o Brasil como morada, no final da década de 1940. Residindo em Salvador, Bahia, Carybé estreitou seus laços com a cultura baiana, o que se refletiu em uma extensa produção composta por pinturas, esculturas, desenhos, gravuras que tanto representa o seu olhar a respeito daquele povo. Já nos primeiros tempos de sua permanência em Salvador realizou uma série de desenhos publicada em 1951, sob o título de *Coleção Recôncavo* (com uma segunda edição em 1955): dez cadernos temáticos tratando a respeito da vida em Salvador, que incluíam desenhos de Carybé e textos do próprio artista e de outros colaboradores como Pierre Verger, Wilson Rocha, Odorico Tavares, Carlos Eduardo e Vasconcelos Maia. Em 1962, a Livraria Martins Editôra, de São Paulo, reuniu o conjunto de desenhos outrora publicado na *Coleção Recôncavo* em um volume único intitulado *As Sete Portas da Bahia*, com apresentação de José de Barros Martins e Jorge Amado, e textos do próprio Carybé, tornando-se uma das referências para outros trabalhos do artista.

Nesta comunicação apresentaremos como neste conjunto de desenhos presente na *Coleção Recôncavo* e, posteriormente reunido em *As Sete Portas da Bahia*, Carybé se coloca como cronista visual, artista e curador, construindo um recorte particular sobre o cotidiano do povo baiano. Nestas obras em que são apresentados trabalhadores, lugares, festas e manifestações religiosas, o artista revela, nas entrelinhas, a musicalidade dos soteropolitanos registrada sob a forma de danças, lutas, rezas e cantorias.

Mesa Redonda 3

A iconografia musical na arte naif de Vicente Ferreira: o processo criativo e a produção de seu auto retrato

Nilton Souza
(UFAL; GT RIDIM-Brasil AL)

Vicente Ferreira de Lima, popularmente conhecido por Ferreirinha, cearense que ainda jovem radicou-se em Maceió, Alagoas, trabalhou por longa data como agricultor e sanfoneiro, trabalho essencial para o sustento da sua família. Sua atividade artística voltou-se totalmente para a pintura naif, na abordagem da temática das festas e folguedos populares de Alagoas. Em sua arte, a iconografia musical está presente de forma marcante. A sanfona representa o “eu lírico”, numa espécie de auto retrato do pintor. Além da análise iconográfica, abordamos nesta pesquisa os espaços de circulação do artista e da sua obra, a recepção da sua arte diante da pesquisa em jornais e revistas à época das exposições e o reflexo da sua abordagem temática após 10 anos de seu falecimento.

Mesa Redonda 3

A iconografia, a recepção crítica e sua importância para a musicologia: o caso dos Blocos Tradicionais em São Luís

Alberto Dantas Filho
(UFMA; GT RIIdIM-Brasil MA)

Esta apresentação propõe a criação e estudo de um corpus iconográfico relativo à cultura musical carnavalesca de São Luís. Mais especificamente os Blocos Tradicionais, agrupamentos musicais, escolas de samba, em seu sentido associativo, de pequena dimensão, muito antigas cuja “batida” sui generis mistura elementos de manifestações locais com ritmos afro-brasileiros o que o torna diferente de outras manifestações congêneres. A preocupação precípua desta comunicação, ao propor este tema, é com as estratégias de recepção crítica das culturas visual e musical, do material iconográfico em relação às práticas musicológicas e, também com a produção inventarial de sistemas de imagens que possam contribuir para a construção de um lugar epistemológico que, partindo das musicologias, relacione-se horizontalmente, com às propaladas “ciências adjuvantes”.

Mesa Redonda 4

Usos e funções funerárias da iconografia musical: o caso das Sereias na Antiguidade grega

Fábio Vergara Cerqueira
(UFPEL; GT RIDIM-Brasil RS)

A Sereia é uma figura alada, entidade incorporada ao imaginário religioso grego, assimilada de influências vindas do Oriente, que na mitologia visual consistem em figuras com a metade superior do corpo humana (feminina, mas também masculina) e a metade inferior ave. Ao longo do tempo, sua representação vai sofrendo alterações, no sentido de sua crescente humanização (no início só a cabeça, em alguns séculos, quase todo o corpo). Um aspecto importante da iconografia das Sereias é sua associação à música, bem fundada na tradição mitológica e oral que remonta a Homero. A música das Sereias, caracterizada como irresistivelmente bela, associa-se ao mundo dos mortos, espécie de porteiras do Hades que eram, nas palavras de Platão. Ulisses e Orfeu são dos poucos personagens lendários gregos que as superaram, como aprendemos de dois dos maiores poemas épicos gregos, a Odisseia e os Argonautas. A imagem da Sereia musicista foi plasmada pelos antigos gregos sobre vários suportes iconográficos, tais como estelas funerárias, esculturas, pintura de vasos, relevos de capiteis e brincos, entre outros. A tradição reportada pela Suda revela que a escultura de uma Sereia teria sido colocada junto ao túmulo de Sófocles. Ora, a materialidade de imagens de Sereias era por vezes associada a túmulos, quer em estelas funerárias, como no caso da lápide de Quios, quer na forma de esculturas em mármore ou terracota acrescidas como marcadores funerários, como nos mármores de Atenas ou na terracota canosina hoje em Madri, quer ainda em grandes vasos usados também como marcadores funerários. Boa parte deste repertório de iconografia musical possuía uso e função funerária, que analisaremos aqui.

Mesa Redonda 4

Iconografia Musical em mapas históricos

Mary Ângela Biason
(CCLA - Museu Carlos Gomes; GT RIidIM-Brasil SP)

A música desde a antiguidade foi representada graficamente aludindo tanto às virtudes quanto aos vícios humanos. Seu uso como ideia civilizatória estava relacionado às características atribuídas aos deuses ou entidades mitológicas. Essas representações obedeciam a uma série de regras de significação que eram entendidas mesmo que seu interlocutor não fosse letrado. Tetos de igrejas barrocas são um exemplo fecundo do uso da representação pictórica da música sobretudo como veículo da voz de Deus, mas por outro lado também como pavimentação dos vícios que levavam ao descaminho. As representações da música foram muito utilizadas para expressar as incertezas humanas. Na cartografia essas características são acrescidas pela ideia de superioridade civilizatória com relação aos povos conquistados. Frequentemente se encontra a figura da Europa com instrumentos musicais para representar essa prevalência. Propomos uma pequena viagem através de algumas representações da música nos mapas para entendermos o papel da ideia de música na sociedade moderna.

Mesa Redonda 4

Imprensa musical e representação do amor no Renascimento italiano

Maya Suemi Lemos
(UERJ; GT RIdIM-Brasil RJ)

Partindo do exemplo da série iconográfica sobre as paixões amorosas presente no *Libro secondo [di] Canzonelle a tre e a quattro voci...* (Veneza, 1574), do compositor e poeta calabrês Gasparo Fiorino, será discutido o papel desempenhado pela imprensa musical quinhentista na difusão e vulgarização dos códigos de conduta amorosa e da filosofia do amor renascentista.

Mesa Redonda 5

A estátua tumular da jovem violinista Ária Ramos (1916): tensões estéticas nos estertores do Período Moderno

Márcio Páscoa
(UEA; GT RIIdIM-Brasil AM)

O Cemitério de São João, em Manaus, possui conjunto de estatuária tumular pertencente ao Período da Borracha com algumas dezenas de itens que representam a mulher numa condição idealizada. As obras compradas em catálogo ou encomendadas individualmente, a partir de negociantes locais, por artistas estrangeiros em boa medida, acabam restringindo a mulher à forma angélica, à caridade e ao retrato da mãe/nutriz. Um item destaca-se dos demais por representar a mulher no seu ofício. A jovem Ária Ramos, de abastada família local, com irmãos musicistas profissionais, morreu assassinada acidentalmente aos 18 anos. O fato ensejou a encomenda de uma escultura na Itália, em que ela estivesse representada o mais próximo possível de sua realidade. A decisão aponta para um rasgo emancipatório que revela os desacordos das mulheres da Belle Époque manauara com os valores tradicionais burgueses do tempo.

Mesa Redonda 5

Figuras angélicas e ornamentos na organaria histórica no Brasil

Mozart Alberto Bonazzi da Costa
(PUC-SP; GT RIIdIM-Brasil SP)

Como definir o estilo de uma época? Entre diferentes possibilidades técnicas e teóricas, é provável que isto se torne viável por meio do estudo das formas que melhor a representam. Sociedades mais livres e abertas possibilitarão que, nas artes, se desenvolvam formas mais espontâneas, diferentemente da rigidez que tem caracterizado a expressão artística em contextos mais autoritários. Da mesma forma, a adoção de elementos formais representativos da doutrina católica será determinada pelas tendências vigentes nas diversas fases vividas pela instituição, quando a representação de determinadas passagens bíblicas destacou temas específicos, selecionados entre uma multiplicidade de possibilidades.

A ornamentação conferida às caixas de órgãos de tubos é composta por elementos formais representativos de diferentes períodos históricos. Assim, em muitos casos, é possível ter contato com as tendências estilísticas vigentes quando da construção do instrumento, lembrando que a própria técnica construtiva dos mecanismos que possibilitarão a operação do instrumento e a produção de sons, assim como os seus timbres, são característicos do seu tempo.

Os sons produzidos por instrumentos antigos correspondem, portanto, às condições técnicas disponíveis na sua época de construção, dando-se o mesmo, desde que sejam contemporâneos, com a sua aparência externa, na ornamentação das caixas, envolvendo a estilística. Alguns elementos ornamentais foram constantes na caixaria organística, caracterizando períodos entre os séculos XVII e XIX.

Neste trabalho se trata a respeito de tendências presentes na ornamentação conferida a instrumentos produzidos em meados do século XVIII, por meio de exemplos encontráveis em originais remanescentes desse período e conservados em igrejas brasileiras.

Mesa Redonda 5

Playlist “música e revolução”: imagens da revolução em músicas distribuídas em plataformas digitais

Luciane Lourenço Paes
(UNICAMP; GT RIdIM-Brasil SP)

As plataformas de *streaming* e aplicativos de vídeo, como o YouTube, são hoje a forma cultural dominante de se ouvir música. Por meio do modelo das *playlists*, um encadeamento de músicas é proposto pelo algoritmo, por usuários ou por especialistas contratados pelas plataformas. Sem perder de vista a influência - direta ou indireta - de questões econômicas e conjunturas políticas específicas sobre essas curadorias musicais, analisaremos, nesta comunicação, *playlists* com o tema “música e revolução”, tendo como foco as imagens que estas músicas veiculam, seja pela palavra, seja pela mimesis sonora.

Textos das Comunicações

“Despotismo muitíssimo tolo”: subversão e ordem na disputa por um símbolo civilizatório entre uma banda militar e uma banda de barbeiros escravizados na Bahia do século XIX

Aldo Luiz Leoni

A partir do séc. XIX com a instalação da corte portuguesa no Rio de Janeiro a colônia começa a se adequar ao modelo metropolitano. Suas cidades, configuradas para a efetividade do pacto colonial, funcionam mais como entrepostos comerciais, recebendo levas de africanos sequestrados e enviando para fora o que da terra se podia extrair. A urbanidade esperada teria que se adaptar. No entanto as cidades só funcionavam porque a gente preta e seus descendentes ocupavam a base social na colônia. A rua era onde se expressava essa gente e sua presença massiva marcava o espaço onde o confronto entre tradições ancestrais e ritualização colonizante transpirava africanidades e antropofagias culturais resignificantes. A ilustração sobre costumes locais desperta de um sono profundo com a metrópole portuguesa em trânsito para o sul. Ao mesmo tempo é instalada a imprensa e as descrições sobre costumes começam a aparecer nos jornais do Brasil. Durante a Procissão do Santíssimo Sacramento em 1829, uma banda de barbeiros de músicos escravizados, desfilando nas ruas de Cachoeira na província da Bahia, portava uma árvore de campainhas. Esse instrumento musical era insígnia de distinção social e atributo das bandas militares ligadas à infantaria. Ao se confrontar com uma banda militar que envergava uma outra árvore de qualidade inferior, os músicos escravizados foram instados pelo comandante a trocarem com eles os instrumentos considerados insígnias distintivas. Como a banda de barbeiros se negou a entregar seu adereço se seguiu disputa legal que chegou a instância do governador da província. A argumentação do privilégio de usar tal símbolo expõe hierarquização social e significados introjetados na música em movimento, representando a ordem e sua reinterpretação dionisíaca e diametralmente oposta pelos escravizados. Tendo tal disputa insólita em mente, propomos a análise comparativa entre as iconografias contemporâneas aos acontecimentos que tangenciam a questão da distinção simbólica da árvore de campainhas considerando as variáveis de raça, condição social e olhar estrangeiro. Nossa intenção privilegia a descolonização do olhar com atenção ao avaliar testemunhos tanto pelo inerente caráter abissal do entendimento coevo entre civilização e barbárie, quanto pela própria agência daqueles que, mesmo em assimetria social, subverteram símbolos hierarquizantes e negaram se submeter

Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o evento recebeu o Prêmio RIdIM-Brasil 2023.

Este resumo expõe alguns dos tópicos da versão completa que se propôs a discutir como novas dimensões interpretativas do passado musical colonial brasileiro podem surgir ao nos valermos da iconografia e de relatos contemporâneos submetidos pela História à moldura social da escravização na modernidade. E como os processos de inferiorização cultural e racial foram reforçados quando o Brasil saiu da periferia do olhar civilizatório europeu e passou a ser observado mais de perto, principalmente após a chegada da Família Real Portuguesa em 1808. E a iconografia de costumes em soslaio musical mesmo esboçando perspectivas diversas estava imersa nessa lógica etnocêntrica europeia. A “não-inocência do documento” lembrada por Le Goff pode e deve ser aplicada às imagens para expor preconceitos maquiados de espanto ao exótico e transformados em mitos. Mas para tanto se faz necessário desvelar as camadas de significações que subjazem nas imagens e além delas. Como o espaço aqui é resumido e o texto conversa o tempo todo com as imagens optei por restringí-las nesta versão.

Mesmo considerando as dimensões continentais e as enormes distâncias que dividiam culturalmente o território brasileiro, as fronteiras entre costumes se davam também na vizinhança da vida comezinha urbana entre estratos sociais abastados e os mais humildes, pois arranjos sociais locais misturavam no mesmo espaço maneiras de viver muito distintas à parte do padrão civilizatório metropolitano ou seu reflexo colonial próximo ao litoral. Suas cidades haviam sido configuradas para a efetividade do pacto colonial e funcionavam mais como entrepostos comerciais, com um ritmo próprio descompassadas culturalmente da Europa. (PRADO JR. 1976, p. 116) Pois, “Mesmo em seus melhores momentos, a obra realizada no Brasil pelos portugueses teve um caráter mais acentuado de feitorização do que de colonização” (HOLANDA, 2016, p. 141). A urbanidade e o refinamento dos costumes para que o Rio de Janeiro servisse como residência da Família Real teriam que ser adaptados para externar ao gosto do Velho Mundo que a Colônia estava sob as rédeas da civilidade.

O fluxo contínuo de escravizados oriundos de muitas culturas africanas durante um longo tempo e também a constante negociação dos que aqui estavam e resistiam às violentas regras de dominação brancas, foi dando à sociedade características que só faziam sentido naquele espaço e naquela temporalidade. (GILROY, 2001, pp. 13, 23-24) Os antagonismos gerados pela fusão Colônia/Metrópole imersos naquela sociedade escravocrata evidenciavam coisas que não haviam sido pensadas para coexistir em um mesmo lugar ao mesmo tempo. E como a exploração do escravismo continuou sendo o motor econômico no século XIX a lógica etnocêntrica europeia reforçava aquelas regras sociais racializadas. (MATTOS, 2013, p.

42) A rua era o lugar daquele povo, percebido apenas como mão de obra indistinta por seus senhores, mas suas culturas marcavam espaços nos quais o confronto entre ancestralidades e ritualizações colonizantes transpirava antropofagias culturais de lado a lado. (GILROY, 2001) O pensamento de uma elite arcaica e arcaizante deixa claro que muito depois da Independência o Brasil continuava colônia, só que de si mesmo, não se buscava mudança nas fronteiras sociais racial e hierarquicamente estabelecidas. (WERNECK, 1865)

A iconografia legada desse período foi orientada em um eixo de entendimento do norte para o sul planetário, uma ótica a partir do domínio europeu que observava como visitante o que para ele era exótico, ou bárbarico. Mesmo parecendo hipócritas, as representações pictóricas feitas por aqueles artistas de nações imperialistas também podem ser entendidas como críticas sociais ao modelo português e é bom ter isso em mente quando tentamos penetrar nos sentidos das imagens daquele passado ainda colonial. (SCHWARCZ, 1993) Uma das chaves de interpretação do passado pode ser achada no entendimento dos mecanismos de produção e recepção dos objetos culturais e como eles interagem pela literatura, pinturas, impressões, objetos tridimensionais, fotografias e também na própria música mesmo sem letra. (DUBY, 2011, pp. 146-152) Mas mesmo lidando com essas decodificações temos, como herdeiros de um longo passado colonial, que buscar a inversão dos eixos de compreensão tradicionais repletos daquilo que as reflexões descoloniais a partir do Sul denominam como Pensamento Abissal. (SANTOS/MENEZES, 2014). Uma epistemologia descolonizante tem primordialmente a intenção de enxergar nosso processo de formação cultural pelo prisma da pluralidade de vivências que o constituíram, não tomando relatos, iconografias e documentos produzidos pelo olhar colonial ou europeizante como testemunhos inequívocos. (SANTOS, 2007) E buscar fugir de dicotomias verticalizadas que não enxergam todos os personagens os quais mesmo subalternizados e sem voz estiveram presentes lateralmente em nossa formação cultural.

No entanto, até o termo «presença negra» quando invocado hoje como recurso para mitigar o apagamento dos protagonismos diaspóricos está carregado de colonialidade e hierarquia verticalizada. A vivência negra no meu entendimento traduz melhor essa subjetividade, uma vez que ao ser influenciada e influenciar, protagoniza culturalmente o Brasil desde o início da Diáspora. Mas ao indicá-la de fora pela palavra “presença” embutimos a ausência, inação ou a completa subalternização de seu devir naquele lugar. Ou seguindo os passos de Derrida: “Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia” (DERRIDA, 2001, p.48). E literalmente estar presente não significa

protagonismo enquanto viver determinada experiência implica na ação da desierarquização do hibridismo.

A passagem do século XVIII para o XIX foi um período de transição de modelos absolutistas para monarquias constitucionais, ou repúblicas e como pólo natural de atração cultural e econômica, as cidades brasileiras se revelaram no olhar de uma miríade de artistas e viajantes estrangeiros com essas concepções. E essas imagens não podem ser usadas apenas como ilustrações, elas têm tanta importância quanto documentos escritos porque são representações mentais de época. Entre as medidas de modernização foi permitido que a imprensa se instalasse e observações textuais de nacionais e estrangeiros sobre os costumes começaram a circular nos jornais pelo Brasil. E um caso peculiar foi publicado em um jornal da Bahia em 1836 envolvendo uma banda de barbeiros e uma banda militar formal. Mesmo que não acompanhado de imagens, o texto revela através do confronto de narrativas a importância de símbolos musicais e performáticos como signos sociais na representação hierárquica e civilizatória da época.

As atividades como a dos barbeiros eram relegadas às baixas esferas da sociedade. Também conhecida com o termo “música de barbeiros”, e outras derivações, eram maneiras pejorativas de se referir àqueles conjuntos humildes, que na generalidade eram compostos por instrumentistas sem ensino formal de música e que enquanto escravizados e iletrados aprendiam na prática. A maneira como estes conjuntos eram nomeados não quer dizer que só barbeiros exerciam aquela atividade, ocupações como sapateiros, carpinteiros, funileiros, carregadores, e outras, podiam também ter a música como atividade secundária. E em ambientes como fazendas, ou nas tropas de ordenanças, música prática tocada por escravizados se esconde em outras denominações.

Um dos conjuntos de barbeiros da Vila da Cachoeira, província da Bahia, agregava à sua performance um tangedor devidamente trajado à turca e portando uma árvore de campainhas. Esses instrumentos são compostos de vários símbolos que remetiam às ancestralidades da música Otomana no campo de batalha. Chamados de Çevgân ao se tornarem troféus de batalha passaram para a cultura musical militar como estandartes civilizacionais. Como representação de “poder simbólico” se espalhou pela Europa e conseqüentemente pelas colônias. No Brasil a representação iconográfica mais antiga que encontrei desse instrumento data da chegada da Princesa Leopoldina em 1817. Na imagem que retrata o desembarque festivo da comitiva que trazia a esposa de D. Pedro o regimento que faz parte da recepção e devia estar ligada à formação da colônia Suíça de Cantagalo, Nova Friburgo, e pode ser que nunca havia enfrentado tropas turcas, mas o valor ideológico reduzido a he-

roísmo venal naquele instrumento musical era certamente uma novidade no Brasil às portas da independência e início de sua construção como nação.

Figura 1. Captura da árvore de campainhas na Batalha de Salamanca, 1812.



Fonte: National Army Museum¹

Figura 1. O festivo desembarque da Princesa Leopoldina, Frühbeck, 1817



Fonte: Brasiliana iconográfica²

1 Disponível em <https://collection.nam.ac.uk/detail.php?acc=1956-02-491-1>

2 Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19353/feyerliche-ausschiffung-der-prinzessin-leopoldina-von-joao-vi-am-6-november-1817>

E a nova configuração da música regimental que a partir daquela época começava a ser chamada de Banda de Música, além de mudar para instrumentos de metal mais sonoros que os de madeira, introduziu a árvore de campainhas como símbolo civilizatório. Outro aspecto importante é que na Europa a associação entre tangedor e instrumento podia ser entendida como um ícone só. A figura de um homem negro vestido à maneira turca portando uma árvore de campainhas à frente de uma banda de música foi usado como um discurso completo de dominação naquela “Era dos Impérios”.

Um artefato como esses, carregado dessa ideologia civilizatória, foi o pomo da discórdia no caso reportado em 1830 no jornal do Rio de Janeiro, o “Astréa”, que por sua vez estava reeditando uma matéria de um jornal da Bahia, o “Bahiano” do ano anterior. Pelo tom da matéria e do próprio título podemos afirmar que a interpretação dos eventos tende à parcialidade, ficando do lado mais fraco. Não encontrei referências claras ao jornal “Bahiano” e sua linha editorial, mas evidentemente o autor tinha uma agenda política oposicionista, contudo como foram citados despachos da ação legal que se seguiu, podemos tecer, se não um rigor factual equidistante, pelo menos as formas como os signos civilizatórios eram entendidos de parte a parte.

Segundo o que se ouvia em 1829 pelas ruas o tenente-coronel do batalhão de 2ª. linha, Inácio Joaquim Pitombo estava ciente de que uma das bandas de barbeiros da Vila da Cachoeira tinha uma árvore de campainhas mais vistosa que àquela do seu regimento. Segundo os relatos era costume que tais músicos barbeiros saíssem nas procissões envergando tal instrumento pela vila. E o militar já teria interpelado, sem sucesso, os donos da banda de barbeiros para trocarem com ele os instrumentos. Mas isso que se ouvia na rua não ficou na documentação legal e o jornalista indicou que apesar de correr à boca pequena não podia confirmar.

Por ocasião da Procissão do Santíssimo Sacramento, em 11 de outubro de 1829 que também era a comemoração do nascimento do Imperador, D. Pedro I, o tenente-coronel postou sua banda à frente da igreja e esperou pelo cortejo religioso. Quando a procissão deu entrada ao adro da igreja estavam à sua frente duas bandas de barbeiros e uma delas foi impedida de continuar pelo militar que exigiu a entrega da sua árvore de campainhas. Os proprietários da banda de barbeiros alegaram que tinham direito sobre a posse daquela música e também dos instrumentos e negaram atender as exigências do militar se retirando da procissão como protesto. E ainda indignados com aquele abuso autoritário os donos da banda de barbeiros recorreram ao Presidente da Província, Visconde de Camamu, expondo veementemente o caso, pedindo que fosse expedida ordem para que o Tenente-Coronel não

mais lhes impedisse o uso de sua propriedade, a árvore de campainhas. Na sequência, o militar diz que havia recebido ordens para acompanhar a celebração religiosa com a banda do regimento e quando estava esperando à frente da igreja viu “dois ternos de música de pretos barbeiros” à frente da procissão. Sendo que um deles “tinha à sua frente uma árvore de campainhas, cujo preto, que a carregava, estava propriamente vestido com aqueles uniformes, ou fardamento, que nos Corpos militares costumam ter os Soldados, que tocam semelhante instrumento”.

Alegava ainda que os praças sob seu comando tomaram aquilo como um insulto à corporação militar e ele entendia que não se podia permitir “a pretos barbeiros terem uma árvore de campainhas” que era própria de corpos marciais. Justificava ainda que na cidade da Bahia “onde há muitas músicas de barbeiros” nenhuma delas usava tal instrumento e por esse motivo inferiu que deveria ser proibido, ainda mais conduzida por um negro cativo vestido como militar. Era um item recentemente introduzido como parte do instrumental de bandas, elas próprias uma novidade. O mestre Gervásio entendeu aquilo como abuso de autoridade e que tinha o direito de usar o que lhe pertencia. Já o Tenente-Coronel viu na intransigência de um homem negro clamando por seus direitos de posse um ato atrevido e se aquilo não era matéria de lei deveria prevalecer a prática “e esta seja não usarem os Brasileiros até hoje do predito instrumento”. O argumento é falacioso, pois enquanto novidade não deveria ser item costumeiro dos ternos de barbeiros no Brasil, que a rigor não eram bandas propriamente ditas, pelo menos não ainda.

Pitombo foi considerado um dos heróis da consolidação da independência na Bahia e isso denota que estava em grande conta como fiel vassalo de D. Pedro I, mas ao chamar de “brasileiros” os homens negros de um estrato social inferior colocava por assim dizer um pé em cada continente. Para o militar, usando das prerrogativas de seu prestígio social, não caberia a escravizados liderados por um “preto” usar aqueles símbolos da autoridade de sua classe. Para os negros brasileiros livres proprietários da banda de barbeiros a questão era o direito à posse de algo legitimamente comprado por um homem livre e que não havia impedimento na Lei. Mas, além disso, como o ambiente religioso popular era um jogo de esconder ancestralidades africanas nas católicas, não podemos deixar de apontar que uma árvore de campainhas nas mãos de um escravizado em uma procissão evocando o Corpo de Deus teria muitas similaridades ao Opaxorô, cajado de Oxalufá pai da criação.³

3 Para ver o Opaxorô nas mãos de Oxalufá: Gautherot, Marcel. Bahia ca. 1954. <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/34001>;

Dada à assimetria social entre um militar de alta patente e um homem negro proprietário de uma banda de músicos escravizados o despacho final era quase óbvio. Os argumentos do mestre da banda foram desconsiderados e se dependesse do fiel vassalo militar, o negro Gervásio ainda iria para a cadeia, assim o Visconde Camamú favoreceu ao seu igual encerrando a disputa. Pelo ponto de vista do articulista do jornal Bahiano não fazia sentido que um simples instrumento musical incomum portado jocosamente por um músico barbeiro causasse tanta indignação. E posto dessa maneira acabar com o divertimento popular legítimo expunha um conflito assimétrico só explicável por uma atitude despótica e orgulho tolo de um militar contrariado por um homem negro de baixo estrato.

Mesmo sendo um homem letrado e articulado, ao jornalista escapavam os sentidos que o instrumento musical portado por um negro vestido à turca havia adquirido militarmente em uma Europa com interesses imperiais na África. Aquela carga ideológica foi absorvida pelas milícias e mais adiante polícias que às transformam evidenciando seu uso não como orgulho pátrio ou heroísmo em campo de batalha, mas como marcador de controle social, tal qual o tenente-coronel Pitombo entendia.

O processo de descolonização do pensamento não é a simples negação do olhar europeu sobre o nosso passado colonial, nesse caminho devemos começar por mudar o próprio olhar a partir do presente. A análise de testemunhos imagéticos do passado deve evitar se restringir à verossimilhança aos nossos referenciais porque o mais importante não é o que aquilo representa para nós, mas sim o que queria dizer naquele determinado contexto histórico. Sempre vamos estar em desvantagem, as nossas epistemologias contrapondo os lados do abismo civilizacional podem se tornar anacrônicas principalmente se aplicadas sem cuidado a ambientes onde a hibridização evidente, ou a lateralidade do contato cultural, mascarava vivências e entendimentos marginais que não estão exatamente no eixo da ação civilizatória vertical em confronto direto com a resistência popular ou ancestral. Por exemplo, uma coisa que poderia nos escapar é que esse conflito foi fruto principalmente da subversão da hierarquia social escravista e em menor grau o fato de serem negros, pois os músicos militares da banda de Pitombo podiam não ser brancos, e provavelmente não eram como sugere a imagem no link a seguir que chamou atenção de um militar estrangeiro por ver alguém de pele negra investido com signos musicais performáticos de autoridade imperial mais adiante em 1861.⁴

A árvore de campanhas e outros símbolos de autoridade podiam ser usados por negros livres ou sob tutela dos brancos, mas nas mãos de músicos escravizados

4 Hastrel, Adolphe d'. Costumes do Rio Janeiro. Le monde Illustré^o, edição de 21 de setembro de 1861. acessível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/4294983957>

liderados por um mestre negro livre os limites civilizacionais se contrapunham. Obviamente não podemos ser seduzidos pela história dos vencedores que induzem a apagamentos seletivos das resistências, no entanto, mesmo com nossas africanidades vivenciadas não somos África, tampouco Europa, apesar do guião. Certamente o efeito de modelos civilizatórios opressivos não pode ser igualmente dimensionado dos dois lados do Atlântico abaixo ou acima do Equador. A diáspora no Brasil é pan-africana, várias culturas foram obrigadas a encontrar um denominador comum para resistir à pressão escravocrata de um colonialismo que a partir do século XIX é autoinfligido, não vem de fora. Híbridizada já na chegada essa mistura colonial viria ser adicionada a uma cultura que tem Áfricas e Europas de temporalidades e estratificações sociais distintas em um espaço afásico com permanências congeladas ou práticas modificadas que não existem nos recém chegados, não esquecendo das resistências culturais indígenas, também diversas, cada vez mais empurradas para o interior juntando no caminho aculturações e extermínio dos insubmissos.

Todo novo ingrediente cultural vai interagir com uma receita que já está em andamento. A resistência e o epistemicídio civilizatório se encontram na hibridização cultural, e esta por sua vez não resume vitória nem derrota de nenhum dos lados. Culturas híbridas são despojos de conflitos verticalizados, esquecidos ou ressignificados transversalmente por interseccionalidades horizontais, muitas vezes lembradas apenas na oralidade das camadas populares porque lá na pobreza equalizadora social tinham um sentido próprio. Os documentos, imagens, opiniões mesmo que contemporâneas aos acontecimentos não dizem tudo porque são parciais e generalizadoras, temos que lê-las criticamente considerando até o que em um primeiro momento não faz sentido. Por vezes a visão daqueles que estão fora da vivência colonial não se adequa ao que julgamos hegemônico, e justamente isso, o que não encaixa, pode resolver questões que nos escapam.

O que pudemos destacar desse episódio é que a atribuição de sentidos no estudo de imagens precisa se afastar de seu uso mais superficial apenas como ilustração de ideias preconcebidas. Existem camadas sucessivas de significações embutidas nas imagens além da estética modelar europeia e devem ser temperadas com suas contemporaneidades e mentalidades para ultrapassar o clichê reducionista. O Çevgân foi destituído dos valores espirituais que tinha nas tropas turcas, tratado somente como despojos de guerra e símbolo de supremacia entre os europeus e na Colônia Portuguesa foi entendido até como adereço pantomímico, em um primeiro momento, e depois marcador de domínio e controle social.

Ao tomarmos inadvertidamente uma imagem sem considerarmos suas intenções e condicionantes interpretativas podemos incorrer em erro. A imagem é

documento, mas como parte de um filme histórico não pode ser interpretada a partir de um único frame. Temos de questionar a imagem devidamente, sem isolá-la de todo seu entorno como construção ideológica e considerar se tais ideias eram assimiladas ou ressignificadas atrás do pano por seus atores involuntários. A imagem pode ser envolvente e sedutora para o estudo musical, mas talvez o próximo passo seja a busca transdisciplinar de todas as significações ideológicas, musicais, gráficas, e espirituais que temperam a historicidade do caldo cultural em tela.

Referências

ASTRÉA (RJ), 23/02/1830, edição 536 (1) BNDigital acessado em 16/05/2023 <http://memoria.bn.br/DocReader/749700/2245>

DERRIDA, Jacques. Posições; tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DUBY, Georges. Problemas e métodos em História Cultural *In: Idade Média, Idade dos Homens: Do amor e outros ensaios*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2011. pp. 146-152.

GILROY, Paul. O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência. Cid Knipel Moreira (trad.) São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2001.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil (edição crítica). Pedro Meira Monteiro e Lília Moritz Schwarcz. São Paulo: Cia das Letras, 2016. p. 141.

MATTOS, Hebe . Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista (Brasil, século XIX), 3a ed. revista. - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

PRADO JUNIOR, Caio. História Econômica do Brasil. Editora Brasiliense. 26ª Edição, 1976.

SANTOS, Boaventura de Sousa, « Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes », Revista Crítica de Ciências Sociais [Online], 78 | 2007, colocado online no dia 01 outubro 2012, criado a 19 abril 2019. URL: <http://journals.openedition.org/rccs/753> Acessado em 05/07/2023.

SANTOS, Boaventura de Sousa; e Maria Paula Meneses (orgs.). Epistemologias do sul. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. In: Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro, vol. 04 (2) 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870/1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

STARING, Willem Constantijn (1847-1916)

WERNECK, Luiz Peixoto de Lacerda (1824-1886). “Ideias sobre a colonização”. ed. Laemmert, Rio de Janeiro: 1865 (2ª edição) p. 79.

Entre pachucos e o chicanos: as construções de identidades fronteiriças no hip-hop latino nos Estados Unidos da América

Pedro Santana de Oliveira

Parte 1 - Hey Pachuco!

O ano era 1944 quando foi lançado o episódio “*The Zoot Cat*” do famoso desenho animado *Tom & Jerry*. Traduzido para o português com o título de “O gato almofadinha”, a história narra a tentativa do protagonista felino, Tom, em tentar conquistar a admiração da sua pretendente, Toots, presenteando-a com o pequeno Jerry. Após a tentativa fracassada de presentear sua amada, Tom decide mudar de estratégia ao ouvir uma chamada na rádio, onde o locutor fala elogiosamente dos trajes listrados conhecidos como “*zoot suits*” e como eles são a última moda dos “incrementados”.

Prontamente, nosso protagonista confecciona seu próprio traje *zoot*, recorrendo à rede de descanso localizada do lado de fora da casa de Toots. Diferentemente da tentativa anterior, a nova indumentária de Tom consegue chamar a atenção de Toots, que logo em seguida o convida para dançar no estilo *swing* dos anos 30. A referência da roupa de Tom pode ter passado despercebido para boa parte do público brasileiro, mas para o público norte-americano, e principalmente para o público de ascendência mexicana, aquela não era uma simples vestimenta que o gato estava utilizando, exclusivamente para conquistar a admiração de sua amada. Naquele momento, Tom estava interpretando um *pachuco*.

Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o evento recebeu Menção Honrosa por parte do Júri do Prêmio RIDIM-Brasil 2023.

Quase cinquenta anos após o lançamento de *“The Zoot Cat”*, o arquétipo desse personagem conhecido pelos trajes espalhafatosos, chapéus de abas longas e sapatos bicolores viria aparecer novamente em uma produção audiovisual norte-americana angariando um grande sucesso internacional. O filme *“O Máscara”* de 1994, que dá protagonismo ao personagem de mesmo nome, interpretado por Jim Carrey, se utiliza novamente da figura arquetípica do pachuco para compor a personalidade de seu anti-herói. Dessa vez, o personagem é acompanhado por uma trilha sonora exclusiva intitulada *“Hey Pachuco”* interpretada pela banda Royal Crown Revue.

Mas afinal, do que se trata o arquétipo do Pachuco? A resposta dessa pergunta é complexa devido à própria natureza do sujeito em questão. Imagetivamente falando, a figura do pachuco se estabeleceu como um processo de tradução do personagem Tin-tan do ator mexicano Germán Valdés que teria consolidado a base da indumentária e do *modus operandi* do pachuquismo para os espectadores mexicanos. Porém, enquanto uma identidade ligada aos descendentes de mexicanos nos Estados Unidos, a ideia do pachuco é mais antiga.

Como mencionado anteriormente, a identidade em torno do pachuquismo apresenta uma complexidade, justamente por sua indefinição. A palavra pachuco não tem uma origem concreta, uma vez que sua gênese e a autoria do termo permanecem desconhecidos. No entanto, em algum momento da história dos descendentes de mexicanos nos EUA, o pachuco surgiu como uma resposta da juventude contra a escalada militar da Segunda Guerra e a falta de perspectivas no sonho americano.¹ E essa é uma de suas principais características.

Apesar de estarem em um contexto transcultural, como estavam as comunidades de imigrantes latinos, o pachuco recusa a identidade norte-americana ao mesmo tempo que opera um distanciamento com a sua “cultura mãe”. Não à toa, o código de vestimenta do pachuco é o contrário do que se espera de um padrão americano de vestimenta. Marcado por roupas longas onde abundam o excesso de tecidos nas calças e nos ternos, a vestimenta do pachuco é contrária a praticidade que se exige de um trabalhador norte-americano em meio a principal potência capitalista mundial.

Essa utilização excessiva de tecidos pelo pachuco correspondia a uma afronta direta a situação de Guerra, tendo em vista que a indústria têxtil estava a todo vapor, operando para suprir a necessidade dos soldados no front e que cada recorte de tecido a mais em uma vestimenta era considerado um desperdício. O pachuco, portanto, se coloca como uma identidade fronteiriça que opera fora da re-

1 MONTOYA, José. *“I began the Pachuco series in 1969,...”*, 1977, p. 1.

alidade de mundo norte-americana e mexicana, e sua presença assume um caráter hostil. É nesse sentido que o poeta e autor mexicano Octávio Paz ressalta que:

Como é sabido, os “Pachucos” são grupos de jovens, geralmente de origem mexicana, que vivem nas cidades do sul e que são singulares por suas roupas, por seu comportamento e sua linguagem. Rebeldes instintivos, contra eles, se foi preparado mais uma vez o racismo norte-americano. Mas os “Pachucos” não reivindicam sua raça ou a nacionalidade de seus ancestrais. Embora sua atitude revela uma obstinada e quase fanática vontade de ser, isso não afirma nada concreto se não a decisão - ambígua, como se verá - de não ser como os outros que os cercam (PAZ, 1973, p. 12).

Ainda sobre a identidade dos pachucos, Octavio Paz enfatiza o caráter provocador e performático que a identidade assume:

No caso dos pachucos, há uma ambiguidade: por um lado, o vestuário isola-os e distingue-os; por outro, essas mesmas roupas constituem uma homenagem à sociedade que tentam negar. A dualidade anterior também se expressa de outra forma, talvez mais profunda: o pachuco é um palhaço impassível e sinistro, que não tenta fazer rir e que tenta aterrorizar. A esta atitude sádica junta-se um desejo de auto-humilhação, que me parece constituir o fundo do seu caráter: sabe que se destacar é perigoso e que a sua conduta irrita a sociedade; não se importa, procura, atrai perseguições e escândalos (PAZ, 1973, p. 17).

Tamanha afronta ao ideal cultural americano que Octavio Paz coloca não passou impune na visão dos setores mais reacionários da sociedade, na época do auge do pachuquismo, que em 1943 protagonizaram uma caça e linchamento contra os pachucos, ficando conhecido como “*Zoot Suit Riots*”². Durante 5 dias, vários jovens que utilizavam ternos *zoot's* foram espancados e despidos nas ruas da Califórnia por agentes das forças de segurança e cidadãos brancos. O pachuquismo, portanto, se mostrava como algo a ser combatido pela moral americana.

No entanto, apesar do pachuquismo ter se estruturado como uma das principais identidades ligadas aos descendentes de mexicanos em solo americano, ele viria a disputar o interesse de uma juventude latina no pós-guerra com outra identidade transcultural, que também carregava em si elementos de contestação frente ao estado e o racismo estrutural: o chamado “chicanismo”.

2 É importante destacar que o episódio de Tom & Jerry que abre o presente artigo foi passado um ano após os *Zoot Suit Riots*. Como muito se sabe, era comum desenhos animados tidos como inocentes contribuírem para a perpetuação de estereótipos ligados às comunidades não-brancas nos Estados Unidos, portanto, não se descarta a possibilidade que *The Zoot Cat* tenha sido feito como forma de satirizar as pessoas da comunidade migrante ligadas ao pachuquismo.

Enquanto movimento, o chicanismo é historicamente mais novo que o pachuquismo, visto que a sua estruturação ocorreu durante as décadas de 40 e 50, ao passo que o pachuquismo tem sua as origens na década de 30, na região Sul dos Estados Unidos, com o florescimento da cultura do *swing*³. Mas, diferentemente do pachuquismo, o Movimento Chicano alavancou um papel de destaque no pós-guerra americano por ter sido um dos movimentos que compuseram a chamada geração dos direitos civis, onde a luta pelo fim das opressões raciais dominou os debates públicos por muitos anos.

Operando de modo distinto dos pachucos, os chicanos atuaram como uma resposta “mestiza” ao imperialismo, ao entenderem que a sua identidade perpassa tanto por elementos da cultura mexicana quanto norte-americana. Ou seja, enquanto os pachucos eram compostos por jovens que não viam sentido em manter as tradições culturais de seus ascendentes, os chicanos reivindicavam essas mesmas tradições como elementos catalisadores da luta por direitos em um país que se negava a inseri-los.

Quem vê essa distância identitária na figura do chicano e do pachuco pode até pensar que as diferenças eram muitas entre ambas as cosmovisões, porém a distância não é tão significativa quanto parece. Isso se deve ao fato de que os pachucos foram bastante enaltecidos pelos primeiros intelectuais chicanos que os viam como uma “avançada rebeldia do movimento chicano” que viria a se consolidar nas décadas seguintes. Em antagonismo com as considerações de Octávio Paz, que colocava a rebeldia apolítica do Pachuco como sendo vaga de qualquer herança cultural, os intelectuais chicanos observavam uma resistência que soube incorporar elementos de duas culturas distintas, a tal ponto de ser rejeitada por ambas⁴, sendo assim, um exemplo de uma mestiçagem combativa.

Portanto, apesar de operarem em compassos distintos perante as identidades culturais que estavam diretamente ligadas, tanto o pachuco quanto o chicano representavam a consequência de um processo transcultural onde cada um soube, à sua maneira, forjar suas próprias ferramentas de resistência. Para além disso, ambas as identidades podem ser entendidas como “fronteiriças”, como dito anteriormente, uma vez que se colocam entre duas identidades culturais nacionais distintas. Se o pachuco se coloca entre a fronteira entre os Estados Unidos e o México ocupando

3 É importante ressaltar que, para alguns autores como é o caso de Axel Ramirez, a identidade chicana é vista como mais antiga que o pachuquismo, tendo início com o processo da Revolução Mexicana (1910 - 1917). Para a presente pesquisa, tomamos como recorte a identidade chicana que se consolidou com o pós-guerra e a emergência do Movimento dos Direitos Civis considerada a referência quando se fala da identidade chicana moderna.

4 GOLDMAN, Shiffra. **ARTE CHICANO: Una iconografía de la autodeterminación**, 1987, p. 72.

um “não-lugar” performático, o chicano se coloca nessa mesma fronteira, só operando uma “separação funcional entre sua origem mexicana e sua residência nos Estados Unidos”⁵.

Após essa introdução em torno dessas duas identidades fronteiriças que permeiam os descendentes de mexicanos nos Estados Unidos é que vamos adentrar nos dois estudos de caso que permeiam a atual pesquisa. Partindo do movimento hip-hop como um interesse inicial da pesquisa, chegamos naquele que é considerado um dos principais subgêneros do movimento, o chamado “chicano rap”.

Parte 2 - Artistas fronteiriços

A escolha do “chicano rap” como recorte musical para a atual pesquisa se coloca por duas razões. Primeiramente, por se tratar de um dos subgêneros do rap mais conhecidos nos Estados Unidos, mas ainda pouco explorado no Brasil devido ao fato de remeter à uma configuração social e política bastante própria do hemisfério norte. E, em segundo lugar, por ser um gênero proveniente de agentes não-brancos e racializados que operam em um outro lugar quando pensamos o protagonismo negro dentro do hip-hop.

Para a presente pesquisa, visamos entender como a identidade pachuca e chicana se fazem presentes na produção de dois artistas do gênero rap que possuem ascendência mexicana. Tomaremos como exemplo as figuras de Kid Frost e Lil Rob para entender como cada um constrói essas identidades na música e nos signos que os acompanham. Iniciaremos, então, pelo exemplo com mais tempo de produção dentro da cultura, Kid Frost, nome artístico de Arturo Molina Jr., um dos principais representantes do chicano rap nos Estados Unidos.

Circunscrito em um contexto de emergência do *gangsta rap* norte-americano, a poética de Frost perfaz uma série de signos e discursos atrelados às identidades chicanas e pachucas, tanto em suas músicas quanto nas imagens que acompanham sua produção. Como é possível observar na capa da sua coletânea intitulada *Till the Wheels Fall Off* (2006), alguns elementos simbólicos são destacados quando abordamos a identidade pachuca. Dentre elas, o marcador da indumentária como um referencial identitário onde a presença dos ternos *zoot*, sapatos bicolores e chapéus - na maioria das vezes no estilo fedora ou *tando hat* - aparecem como elementos ligados à imagem do artista. Para além dessa questão, outro signo bastante presente na obra de Frost e que, por sua vez, remete diretamente a parte da iconografia pachuca é a presença do automóvel.

5 RAMÍREZ, Axel. **Multiculturalismo, transculturalismo e identidad en los migrantes latinos**. 2019, p. 95.

Figura 1 - Capa do disco *Till The Wheels Fall Off* (2006)



Fonte: Discogs

Considerados os precursores da customização de carros e bicicletas nos Estados Unidos, os descendentes de mexicanos apresentam esses signos em produções musicais, onde o cantor ou cantora, na maioria das vezes, está acompanhado do seu automóvel nas representações. Por sua vez, Kid Frost também destaca esse elemento em sua produção.

No que se range às representações que dialogam diretamente com o movimento chicano, a obra de Frost não deixa a desejar quando se trata de explorar signos da identidade nacional mexicana. Fundamentado na ideia de “La raza” conforme defendido pelos militantes dos direitos chicanos, Frost lançou dois álbuns com esse mesmo título, conhecidos como *La Raza*, considerado sua produção mais emblemática; e *La Raza II*, onde evidencia na capa e na contracapa a busca por referências no orgulho e na luta dos descendentes de mexicanos em solo americano.

Em *La Raza II*, a foto de capa conta com a figura de Frost, mas dessa vez empunhando a bandeira do México que exibe o símbolo nacional da águia devorando uma serpente, iconografia diretamente ligada ao mito fundacional do povo asteca e, conseqüentemente, da identidade mexicana. Na contracapa deste mesmo disco, o artista continua utilizando referências da cultura asteca, incorporando a imagem da Pedra do sol como fundo das faixas do disco.

Figura 2 - Capa e contracapa do disco *La Raza II*

Fonte: Discogs

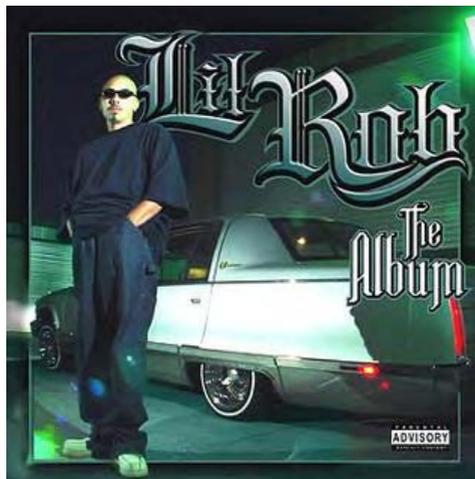
Saindo um pouco da produção de Kid Frost, vejamos como essas e outras marcadores de identidades fronteiriças se perpetuam ou não nas produções de Lil Rob. No caso das construções simbólicas propostas por Rob, temos a presença de uma outra identidade ligada ao hip-hop que encontrou destaque entre os descendentes de mexicanos, a chamada identidade chola.

Assim como a identidade pachuca, a identidade chola também tem como principal marca a indumentária que acompanha os representantes desse grupo. Nesse caso, os ternos *zoot* dão espaço a camisas quadriculadas e roupas largas, e no lugar dos sapatos bicolores temos a presença de tênis esportivos. Porém, o grande marcador da identidade chola é justamente a ausência de pelos faciais e cabelo entre seus integrantes, mantendo na maioria das vezes somente um cavanhaque ou bigode⁶.

Assim sendo, parte dos signos presentes nas imagens dos discos de Lil Rob têm como referencial essa estética proveniente da identidade chola, todavia é possível notar outros elementos da identidade pachuca em seu repertório imagético. Se pegarmos, por exemplo, a capa do disco *The Album* (2002) do artista, observamos como a presença da indumentária chola se faz presente, ademais há elementos que remontam ao pachuquismo como a presença da calça cintura alta vestida pelo artista, e a presença do automóvel, que também aparece no plano de fundo.

6 No caso, essa ausência de pelos também tem uma procedência nas cosmovisões de mundo mesoamericanas, uma vez que a própria palavra chola também pode ser grafada como xola fazendo referência à dois animais cultuados por povos mesoamericanos que não possuíam pelos - o cão da raça Xoloitzcuintle e a salamandra Axolote, ambos originários do México.

Figura 3 - Capa do disco *The Album* (2002)



Fonte: Discogs

Para além desses elementos nas capas de discos e clipes, outro fator que remete a estética pachuca na produção de Lil Rob e que encontra ressonância em outros artistas do gênero é a presença do *caló*⁷ como marcador linguístico. Se pegarmos o exemplo da música *Pachucos Night*, em diferentes momentos o artista se utiliza dessa língua transcultural que recorre tanto do léxico inglês como do espanhol para desenvolver uma oralidade fronteiriça. A presença de termos como “mija” ou “ruca” para se referir a sua parceira romântica ou mesmo o termo “vato” para se referir a si, são exemplos do uso dessa linguagem.

Portanto, é possível observar como as construções dessas identidades não permeiam somente questões visuais e musicais. Elementos linguísticos e, principalmente, de indumentária possuem um papel central na construção da performatividade desses artistas, no que se tange ao desenvolvimento dessas identidades contra-hegemônicas.

Parte 3 - Conclusões

Compreender as dinâmicas transculturais que permeiam as identidades minoritárias em solo americano sempre se mostra um exercício complexo. Assim como parte da musicalidade negra na diáspora, parte da identidade dos descen-

⁷ Caló inicialmente era o termo utilizado para se referir a língua romani que era falada na península Ibérica e que posteriormente fora utilizada para caracterizar um novo modo de linguagem dos descendentes de mexicanos. Eles se utilizavam de elementos do espanhol vernacular e do inglês para formar uma nova língua, marcada pela fala ritmada e, em alguns casos, cantada.

dentes de mexicanos nos Estados Unidos também perpassa por questões acerca das relações acústicas e culturais que esse novo ambiente proporciona a esses corpos. Como foi possível observar nos exemplos do presente artigo, determinadas construções ligadas a música e aos movimentos políticos do século passado permanecem como referenciais estéticos para os artistas do gênero chicano rap. Identidades fronteiriças, como os arquétipos do pachuquismo e o ideal de identidade chicana, são alguns dos exemplos que permanecem no repertório imagético desses artistas.

Para além dessas identidades é importante destacar que a própria ideia de fronteira já é uma marca que atravessa esses corpos, como pontua a escritora Gloria Anzaldúa. Dessa forma, é necessário entender que a ideia da fronteira física imposta, que separa os Estados Unidos da América do México, é um marco que atravessa essas identidades, independente da sua relação com algum gênero musical. Em momentos como o atual, onde se observou uma ascensão de movimentos supremacistas no Estados Unidos, a ideia de fronteira assume um caráter altamente reacionário.

Porém, nesse sentido, é importante saber reconhecer como essas identidades que atuam na fronteira, nas fissuras e dobras temporais, possuem um caráter transformador e que se colocam contra essas construções de fronteiras binárias e estanques, cujo o único objetivo é separar o que seria o hegemônico do “não hegemônico”. É nesse sentido que trago as contribuições de Thigresa Almeida Oliveira sobre a performatividade de corpos dissidentes, uma vez que a pesquisadora coloca que:

Entre esses fluxos de territórios, há ainda a proposição da apresentação da possibilidade desse corpo – as existências transvestigêneres – de acionar as suas existências políticas nos territórios do entre, ou seja, nos territórios fissurados, mas mais do que isso, como exprime a teórica e pesquisadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2010), a experiência de corpos dissidentes/dissonantes de viver nesse espaço entre os dois mundos, nesse espaço da fronteira, que é tanto a fronteira daqueles corpos e por conseguinte existências que habitam os territórios em disputa.

Por outro lado, há a fronteira espacial, a fronteira que divide e que produz a terceira possibilidade do território, o que não está em nenhum dos dois lugares, o que se dilata e se expande para todos os lados, e que ocupa, com esse terceiro fator, esses dois lugares. Esta fronteira se materializa quando há a produção e a dilatação dessas primeiras existências, que ocupadas desses ruídos estéticos aciona e materializa esse “território outro” (OLIVEIRA, 2019, p. 40).

É importante destacar que quando Thigresa coloca o debate em torno dos

corpos dissidentes/dissonantes, a pesquisadorie não se limita a pensar essa leitura somente em torno das existências travestigêneres. Segundo Thigresa, os corpos dissidentes ou dissonantes são aqueles corpos/corpas que atuam por meio da dissidência, colocados na maioria das vezes no espaço da exclusão, e que habitam espaços outros daqueles considerados hegemônicos⁸.

Assim sendo, a construção de identidades fronteiriças proporcionadas pelo hip-hop chicano nos Estados Unidos são mais do que propriamente motores de desenvolvimento de signos e imagens. Tanto pachucos quanto chicanos desenvolvem, cada um à sua maneira, novos espaços de pertencimento e territórios outros, onde esses signos e essas subjetividades possam ser ressignificados.

Em se tratando da questão musical, o hip-hop não se mostra somente como um plano de fundo onde esses novos territórios encontram espaço de ação. O hip-hop é em si mesmo, desde a sua origem, um novo local onde os discursos contra-hegemônicos no meio da música se encontram, e cujas ressonâncias são sentidas além-mar.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. Tradução de Édina de Marco. **Revista Estudos Feministas**, Trindade, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

CARVALHO, Fábio dos Passos; SCHIAVONI, Flávio Luiz; SIQUEIRA, Adilson Roberto. A música como epistemologia contrahegemônica e decolonial. In: **Arte além da arte** Anais do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020, p. 278-286.

DANIELS, Douglas Henry. **Los Angeles Zoot**: Race ‘Riot,’ the Pachuco, and Black Music Culture. **The Journal of African American History**, Chicago, v. 87, p. 98–118, 2002. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1562494>. Acesso em: 15 jul. 2023.

GOLDMAN, Shifra M. Arte Chicano : una iconografía de la autodeterminación. **Plástica, Revista de la Liga de Arte de San Juan**, San Juan., v. 1, n. 16, p. 69-74, 1987.

MCFARLAND, Pancho. Challenging the Contradictions of Chicanismo in Chi-

⁸ OLIVEIRA, Thigresa Almeida. **Guerrilhas, performance e territórios: vivendo nas fisuras**. 2019, p. 44.

cano Rap Music and Male Culture. **Race, Gender & Class**, v.10, n. 4, p. 92–107, 2003. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41675103>. Acesso em: 15 jul. 2023.

_____. **Chicano Rap: Gender and Violence in the Postindustrial Barrio**. University of Texas Press, 2008. <https://doi.org/10.7560/718029>.

_____. Chicano Rap Roots: Black-Brown Cultural Exchange and the Making of a Genre. **Callaloo**, Baltimore, v. 29, n. 3, p. 939–55, 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4488380>. Acesso em: 6 fev. 2023.

MONTOYA, José. I began the Pachuco series in 1969,..... In: MONTOYA'S, José. **Pachuco Art: A Historial Update**. Sacramento, CA USA: Royal Chicano Air Force/ RCAF, 1977.

RAMIREZ MORALES, Axel. **Multiculturalismo, transculturalismo e identidade en los migrantes**. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unam.mx/contenidos/5000960>, Acesso em: 15 jul. 2023.

TORRES, Sonia. Literatura Chicana: expandindo a margem e explodindo o centro. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro: Progr. PG-UFRJ, v. 2, p. 107-110, 1995.

OLIVEIRA (Thi.Gresa), J. P. A.. Guerrilhas, Performance e Territórios: vivendo nas fissuras. **Olhares**, v.7, n. 1 e 2, p. 39–44, 2020.

PAZ, Octavio. El Pachuco y otros extremos. In: _____. **El laberinto de la soledad**.. México: Fondo de cultura económica, 1973, p. 9- 25.

Armonías de inspiración: el legado sonoro de Beethoven en España

Gorka Rubiales Zabarte

Resumen: Cerca de doscientos años después de su muerte, el carácter icónico que la figura de Beethoven ejerce en el ámbito de la música clásica actual está fuera de toda duda. Sus composiciones ocupan un lugar prominente en la programación de las salas de conciertos de todo el mundo. Sin embargo, la imagen actual del compositor y su obra son el resultado de sucesivos procesos de recepción y transferencia cultural. Como explica Teresa Cascudo en su monografía sobre la recepción de Beethoven en España, cada uno de los contextos históricos posteriores ha realizado una propuesta de lectura de la obra del compositor alemán basados en los mediadores culturales y la tradición interpretativa subyacente. Tras su muerte, acaecida el 26 de marzo de 1827 en Viena, la figura del compositor comenzó rápidamente a adquirir un profundo simbolismo. Beethoven trascendió su papel como un mero músico y se convirtió en un símbolo del espíritu romántico. Su música resonaba con las emociones más profundas y apasionadas de la época, y su figura adquirió un significado que iba más allá de su genialidad artística. Esta visión simbólica del compositor, considerado una de las cumbres de la música sinfónica, dejó una huella profunda en la España del siglo XIX donde la interpretación de sus sinfonías adquirió un carácter simbólico. Del mismo modo, el carácter simbólico que envolvía la figura de Beethoven se refleja de manera palpable en la iconografía de algunas obras pictóricas españolas del siglo XIX y principios del XX. Los artistas plasmaron la presencia e influencia del genio musical en su representación visual. Las imágenes de Beethoven emergen como un símbolo de la creatividad desbordante, la pasión revolucionaria y la lucha por la libertad artística. Su rostro y su figura se convierten en un emblema que inspira a los artistas españoles de la época, transmitiendo un mensaje de resistencia, genialidad y exaltación del espíritu romántico. Obras de artistas españoles de principios del siglo XX, como Sonata 14 (II) de Fernando Labrada o el retrato que el pintor Valentín Zubiaurre realizó de su padre, incluyen referencias claras a Beethoven y su obra. El objetivo de este estudio es examinar las características asociadas a la imagen del compositor y su obra durante el siglo XIX y cómo éstas se desarrollan a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o evento recebeu o Prêmio RIIdM-Brasil 2023.

Casi doscientos años después de su muerte, la figura de Beethoven sigue resonando poderosamente en nuestra sociedad. Sus obras se encuentran entre las más programadas en las salas de conciertos y su figura, provista de un considerable poder simbólico, aparece representada en numerosas formas y manifestaciones. Su legado perdura a lo largo del tiempo, convirtiéndolo en un ícono indiscutible de la música clásica y en un símbolo perdurable de excelencia artística. Sin embargo, aún sabemos relativamente poco sobre la recepción de su obra y su figura en España. El estudio de la asimilación de la figura del compositor en el contexto musical español y la reinterpretación de su figura a lo largo del siglo XIX son tareas que aún están por hacer. Como señala Teresa Cascudo, sabemos relativamente poco acerca de cómo se construyó la celebridad de Beethoven en España¹. El presente estudio se adentra en las representaciones visuales de Beethoven plasmadas en las obras de destacados artistas como Fernando Labrada, Alfred Edward Emslie y Valentín Zubiaurre, y su papel en la configuración de la percepción pública de la genialidad y la pasión del compositor.

1. Beethoven en el arte español de comienzos del siglo XX

Durante el siglo XIX, la figura de Beethoven se convirtió en un símbolo icónico asociado al genio musical y a la creatividad visionaria. Podemos encontrar referencias directas al compositor y su obra en la producción de algunos pintores y grabadores españoles de principios del siglo XX, como Fernando Labrada o Valentín Zubiaurre, sobre las que centraremos el siguiente análisis.

1.1. Sonata 14 (II) de Fernando Labrada

La primera obra que tomaremos en consideración es un óleo del pintor y grabador Fernando Labrada Martín (1888-1977) que se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Posteriormente amplió sus estudios con una pensión en la Academia de España en Roma entre 1909 y 1913². Durante su estancia en Roma, viajó en repetidas ocasiones a España para asumir encargos. En una de esas visitas, en 1910, contrajo matrimonio con Antonia Chercolés, a la que podemos observar en este retrato realizado por Labrada en 1922 [Fig. 1].

El cuadro “Sonata 14 (II)” que Labrada pintó en 1914 es la segunda versión que realizó de este tema [Fig. 2]. Existía una pintura previa con el mismo título, “Sonata 14 (I)” realizada en 1910 que hoy se encuentra en paradero desconocido³.

La pintura muestra a la esposa del artista, Antonia Chercolés, de espaldas, sentada al piano mientras interpreta la icónica Sonata nº 14, en do sostenido

1 Teresa Cascudo García-Villaraco, “Introducción. Beethoven, recepción, discursos y prácticas canónicas”, en *Un Beethoven Ibérico: Dos siglos de transferencia cultural*, ed. Teresa Cascudo García-Villaraco (Alborote (Granada): Comares, 2021), 1-16.

2 Real Academia de la Historia, “Fernando Labrada Martín”, (<https://dbe.rah.es/biografias/19622/fernando-labrada-martin>)

3 Antonio Bonet Correa et al. *Real Academia de San Fernando, Madrid: Guía del Museo*, (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012), 326

menor, op. 27 nº 2, conocida como “Claro de Luna”, compuesta por Beethoven en 1801. Si bien Labrada dejó la obra inconclusa, su contenido ofrece una visión sugerente y cautivadora.

El ambiente del cuadro nos sumerge en una atmósfera tenebrista y oscura, envolviendo la escena con un aura misteriosa. La mujer, sentada ante el piano, luce un vestido de gasa con los hombros delicadamente descubiertos. Sus manos reposan sobre el teclado, mientras interpreta la partitura que se encuentra frente a ella. Aunque esta no es legible, basándonos en el título del cuadro, podemos inferir que se trata de la famosa sonata de Beethoven. Sobre el piano descansan dos libros, presumiblemente partituras. A la derecha, sobre una silla, se encuentran un chal de tono violáceo y una estola de piel, elementos que añaden un toque de sofisticación y elegancia a la escena. Los hombros descubiertos de la joven, junto con el recogido de su cabello en un moño, dejan al descubierto su delicado cuello, otorgando a la escena una cierta sensualidad sutil y cautivadora.

1.2. Alfred Edward Emslie – A Beethoven Sonata

La iconografía empleada por Labrada guarda sorprendentes similitudes con una obra del pintor inglés Alfred Edward Emslie (1848-1918). El cuadro, titulado “A Beethoven Sonata” [Fig. 3], fue pintado en 1868 empleando tonos claros y apagados. El tono sereno de la pintura, unido a la referencia musical del título, crean un cierto misterio, acentuado por la relación espacial entre las dos figuras.

En un amplio salón, se representa a una joven vestida con elegantes vestidos de gasa, mostrada de perfil mientras interpreta una pieza musical en el piano. Aunque la partitura no es legible, podemos inferir, a partir del título del cuadro, que, como en el caso anterior, se trata de una sonata de Beethoven. En la pared situada a la izquierda de la joven cuelgan tres espejos con vistosos marcos dorados, uno de gran tamaño, de forma rectangular, y dos más pequeños de forma ovalada, que añaden un toque de sofisticación y brillo al entorno, enfatizado por la piel de leopardo visible en el suelo.

Al fondo, tras un vano delimitado por columnas dóricas, se observa a un hombre absorto en la tarea de escribir, ubicado junto a un imponente ventanal que ilumina la estancia. Esta composición artística nos transporta a un ambiente refinado, donde la música y la creatividad se entrelazan. La joven pianista y el hombre concentrado en la escritura parecen invitarnos a contemplar la unión entre la expresión musical y la introspección intelectual. La tendencia a pintar temas intangibles, como la música que advertimos en esta obra, ganó popularidad a finales del siglo XIX. A modo de ejemplo, podemos advertir la importancia del componente musical en obras como “Escuchando a Schumann” de 1883, del pintor belga Fernand Khnopff [Fig. 4].

La escena representada por Emslie ha tenido diversas interpretaciones que van desde la consideración de la escena como un contexto doméstico que invita al espectador a sumergirse en la experiencia sonora a través de la pintura, hasta

lecturas más misteriosas de carácter simbólico⁴. Existen elementos que respaldan esta segunda teoría. Por un lado, la disparidad en la vestimenta entre el caballero del fondo y la dama resulta llamativa. El hombre no está vestido acorde a la época representada por la mujer. Esto suscita varias preguntas: ¿Podría tratarse de una representación del propio Beethoven? ¿Será el espíritu del compositor evocado por su interpretación? ¿Está ella tocando las notas que él escribe? O tal vez, ¿la imagen es una metáfora de la distancia dentro de una relación personal, con ambas figuras separadas por alguna razón, ya sea por la muerte o por una ruptura en la relación?

Por otro lado, la disposición de los espejos añade un componente enigmático adicional a la composición. Ninguno de ellos ofrece ningún reflejo, lo que nos lleva a pensar que se trata de un espacio imaginario de autorreflexión.

La similitud de las escenas representadas por Emslie y Labrada es innegable. Sin embargo, mientras el primero incluye al personaje masculino al fondo de la imagen, el segundo se concentra únicamente en la mujer, el piano y la obra, convirtiéndolos en los elementos centrales de la escena. Resulta significativo destacar el hecho de que sean mujeres las encargadas de interpretar las obras de Beethoven, especialmente en el caso del pintor español, lo que ofrece una perspectiva fascinante sobre la posición de las obras de Beethoven en la sociedad de su tiempo y el público que las apreciaba. Esta representación sugiere un cambio en la percepción de la música de Beethoven, que pasó de ser considerada una exclusividad masculina a un espacio donde las mujeres también desempeñaban un papel activo y destacado. Como explican Queipo, Ortega y Bertran, durante el siglo XIX, la música de Beethoven se restringía a un público elitista que se reunía en salones exclusivos conformados principalmente por hombres⁵. La actividad de estos salones, que a partir de la década de 1930 se anunciaba en la prensa, se caracterizaba por su exclusividad y por estar dirigidos a un público mayoritariamente masculino y de origen aristocrático⁶. Sin embargo, desde finales del siglo XIX, la música de Beethoven pasó de la actividad de estas élites aristocráticas a un público más amplio que accedía a la misma a través de arreglos o adaptaciones del repertorio. La actividad de los editores y los críticos musicales tuvo una gran importancia en el proceso de recepción de este repertorio y la consiguiente modernización que el contexto musical español experimentó durante esos años.

2. El retrato de su padre por Valentín Zubiaurre

Otra obra estrechamente ligada a la representación de Beethoven en el contexto artístico de principios del siglo XX es el retrato que el pintor Valentín Zu-

4 Véase, por ejemplo, Wener Telesko et al. *Beethoven visual: Der Komponist im Spiegel bildlicher Vorstellungswelten*, (Hollitzer, 2020), 123.

5 Queipo, Carolina, Judith Ortega y Lluís Bertran, “Beethoven en las bibliotecas de ls élite en España hasta 1827”, en *Un Beethoven Ibérico: Dos siglos de transferencia cultural*, ed. Teresa Cascudo García-Villaraco (Alborote (Granada): Comares, 2021), 53.

6 *Ibid.*

biaurre (1879-1969)⁷ realizó de su padre⁸ [Fig. 5]. El mismo muestra al padre del pintor, el compositor Valentín María Zubiaurre y Urinobarrenechea (1836-1914) de perfil sentado ante una mesa, portando una larga capa y vestidos negros, mientras escribe sobre una partitura ilegible. Sobre la mesa, se encuentran varios libros. El retratado desempeñó un papel destacado como académico a partir de 1873, año en que se fundó la Sección de Música en la Real Academia de San Fernando de Madrid (RABASF). Además de ser director de la Real Capilla, Zubiaurre padre fue prolífico en la composición de obras tanto profanas como religiosas⁹. Fue también uno de los principales artífices del intento de creación de la ópera española. Su incursión en este género le llevó a componer tres óperas *Luis Camoëns* (1864), *Don Fernando el Emplazado* (laureada con un premio nacional y representada en el Teatro Real en 1869) y *Ledia* (ópera de ambientación vasca, estrenada también en el Teatro Real en 1873)¹⁰.

A pesar de que la fecha de realización de la pintura no está clara, podríamos situarla cerca del año de fallecimiento del compositor en 1914. Se da la paradoja de que, a pesar de ser hijos de un insigne compositor, tanto Valentín, el pintor del cuadro, como su hermano Ramón, también pintor, eran sordomudos de nacimiento. Esta ironía añade una capa adicional de significado a la obra y a la relación de los hermanos con el mundo de la música. A pesar de su falta de audición, los hijos de Zubiaurre encontraron una forma única de expresión artística a través de la pintura, transmitiendo su visión del mundo y su conexión con el legado musical de su padre. Su hermana Pilar, desarrolló una modesta carrera pianística y se convirtió en marchante de ambos, será la responsable última de la difusión de dicho legado a través de las tertulias y conciertos que organizaba en la casa familiar de los Zubiaurre¹¹.

2.1. La máscara de Beethoven en el retrato

Pero sin duda si hay un elemento que captura nuestra atención de inmediato es la máscara de tono amarillento que ocupa el margen superior izquierdo de la pintura. El catálogo de las colecciones de la Real Academia de San Fernando elaborado por A. Bonet Correa, B. Barchino y M. López de Haro describe esta obra indicando que el rostro mostrado corresponde a una “máscara mortuoria”,

7 Una breve semblanza biográfica del pintor se puede encontrar en Real Academia de la Historia, “Valentín de Zubiaurre Aguirrezabal”, (<https://dbe.rah.es/biografias/6688/valentin-de-zubiaurre-aguirrezabal>)

8 Antonio Bonet Correa et al. *Real Academia de San Fernando, Madrid: Guía del Museo*, (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012), 307-308.

9 Gracias a la donación que realizó la familia del compositor, el grueso de composiciones de Valentín Zubiaurre y Urinobarrenechea, incluyendo numerosas partituras autógrafas, forman parte del fondo de compositores vascos de Eresbil, archivo vasco de la música.

10 Patricia Sojo, “El maravilloso mundo de los Zubiaurre: una familia de artistas”, en *El Boletín de la Sociedad Filarmónica de Bilbao* 11 (2009): 4.

11 Iker González-Allende, “Pilar de Zubiaurre: de la modernidad a la evocación”, en *Pilar de Zubiaurre, Evocaciones: Artículos y diario (1909-1958)*, (Donostia: Saturrarán, 2009), 15-35.

posiblemente la de Beethoven¹². Efectivamente, las similitudes entre el gesto sereno del retratado y la máscara, así como el hecho de que ambos tengan los ojos cerrados, podría sugerir la intención del pintor de establecer una analogía entre la muerte de su padre y el fallecimiento de uno de los compositores más reconocidos de la época, el gran Ludwig van Beethoven. Sin embargo, esta lectura de la imagen se ve invalidada por un detalle de gran relevancia. El rostro representado en el cuadro no corresponde a la máscara mortuoria de Beethoven, sino a una realizada cuando el compositor de Bonn aún estaba con vida.

2.2. Las máscaras de Beethoven

La tradición de elaborar moldes del rostro de reyes y príncipes con un carácter ceremonial tuvo un desarrollo significativo en Francia e Inglaterra desde el siglo XV, adquiriendo en Italia, por otra parte, un carácter más artístico¹³. La costumbre de realizar moldes de los rostros de personajes ilustres difuntos que se desarrolló en algunos países europeos durante los siglos XVII y XVIII, permitió que actualmente contemos con dos moldes del rostro de Beethoven. Uno de ellos fue realizado en 1812 por Franz Klein, mientras el compositor aún estaba con vida¹⁴ [Fig. 6]; mientras el otro fue creado poco después de su fallecimiento en 1827¹⁵ [Fig. 7]. Ambos se conservan en el Museo de Pompas Fúnebres de Viena¹⁶. La comparación de la máscara mortuoria con el orondo rostro reflejado en el molde previo evidencia la degradación y desgaste que Beethoven experimentó como resultado de su enfermedad durante los últimos meses de su vida¹⁷.

12 Antonio Bonet Correa et al. *Real Academia de San Fernando, Madrid: Guía del Museo*, (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012), 307.

13 Para un bosquejo histórico sobre el empleo de la máscara mortuoria, véase Ernst Bernkard, “Rostros inmortales: Una colección de máscaras mortuorias”, en *Rostros inmortales: una colección de máscaras mortuorias*, ed. Gorka López de Munain, (Barcelona: Sans Soleil, 2013), 33-71.

14 Sobre el proceso de creación de la máscara de Beethoven por Klein en 1812, véase Rita Steblin, “Beethoven’s Life Mask of 1812 Reconsidered”, en *The Beethoven Newsletter* 8, 3 & 9, 1 (1993/1994): 66-70.

15 Abigail Fine, “Beethoven’s Mask and the Physiognomy of Late Style”, en *19th Century Music* 43(3) (2020): 146.

16 Tras la muerte de Beethoven, el 26 de marzo de 1827, estas fueron las únicas fuentes fiables para la reconstrucción de la fisonomía del compositor, debido a que la autopsia practicada al día siguiente por el doctor Johann Wagner incluyeron la extirpación de fragmentos del cráneo con la consiguiente desfiguración irreversible del mismo. Véase William Meredith, “The History of Beethoven’s Skull Fragments. Part one”, en *The Beethoven Journal* 20, 1/2 (2005): 3-25.

17 En el testamento redactado en Heiligenstadte en 1802, Beethoven dio instrucciones claras a sus hermanos para que, tras su fallecimiento, hiciesen pública la enfermedad que padecía. William Meredith, “The History of Beethoven’s Skull Fragments. Part one”, en *The Beethoven Journal* 20, 1/2 (2005): 1.

2.2.1. La muerte de Beethoven y santificación de su cuerpo

Sabemos que la máscara mortuoria de Beethoven fue donada a la ciudad de Viena por los herederos de Franz Liszt en 1887¹⁸. La prensa española difundió la noticia enumerando los objetos que los herederos de Liszt entregaron a la ciudad, entre los que se contaban un piano que había pertenecido a Mozart; la máscara mortuoria de Beethoven; una acuarela que mostraba a Joseph Haydn y la batuta de director de dicho compositor.

La leyenda en torno a la genialidad y la trágica muerte de Beethoven se construyó desde el mismo momento de su fallecimiento en 1827¹⁹. De forma paulatina se desarrolló durante el siglo XIX una visión mistificada del compositor, considerado una figura casi divina, cuya muerte tormentosa no era sino un reflejo de los milagros narrados en las historias de la antigüedad y las sagradas escrituras. En su estudio acerca de la producción tardía de Beethoven y la popularidad de su máscara mortuoria, Abigail Fine describe cómo el discurso en torno a estas últimas creaciones del compositor se vio impregnado por una cautivante fascinación material hacia su cuerpo, alcanzando su punto álgido con la comercialización de su máscara mortuoria como un objeto conmemorativo del luto por el compositor en los últimos compases del siglo²⁰.

Entre los artistas españoles fascinados con la muerte de Beethoven, destaca Mariano Fortuny (1838-1874), cuya afición a coleccionar máscaras mortuorias es de sobra conocida y queda patente en algunos de los dibujos y reproducciones que realizó de las mismas²¹. En este dibujo [**Fig. 8**], conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, podemos observar los dibujos que el artista catalán realizó de la máscara mortuoria y la mano del cadáver de Beethoven.

2.2.2. La máscara tomada en vida como modelo de inspiración

Sin embargo, la fascinación con la fisonomía y el rictus del compositor alemán no era nueva. El vaciado del rostro del compositor realizado en 1812 por Franz Klein, al que ya nos hemos referido, gozó de una enorme popularidad²². Klein realizó el molde con la intención de disponer de un modelo para la fabricación de un busto del compositor, dada la conocida reticencia de Beethoven a posar para los retratos²³.

18 “Varias”, *El Siglo Futuro*, 1/6/1887. Hemeroteca digital: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=72a16aa2-37bb-4e63-8f5a-82521ba318f1&page=3> (Consultado 31/08/2023)

19 Abigail Fine, “Beethoven’s Mask and the Physiognomy of Late Style”, en *19th Century Music* 43(3) (2020): 143.

20 Fine, op. cit.

21 Como indica Azcue (2009-2010: 153), Fortuny fue un coleccionista de mascarillas funerarias y las tenía en su estudio, porque el pintor mantenía que estas transmitían la expresión humana. En ellas, como por ejemplo en la de Beethoven que Fortuny poseyó, el pintor creía captar la expresión de los grandes artistas.

22 Rita Steblin, “Beethoven’s Life Mask of 1812 Reconsidered”, en *The Beethoven Newsletter* 8, 3 & 9, 1 (1993/ 1994): 68.

23 El proceso de creación de la máscara en vida de Beethoven y su incomodidad ante el pro-

Esta máscara es considerada la representación más fidedigna de los rasgos faciales del compositor y sirvió de modelo para la realización de la mayoría de las representaciones posteriores de Beethoven²⁴. La fidelidad de la apariencia física del músico fue confirmada por el musicólogo e historiador del arte Theodor von Frimmel (1853-1928), reconocido especialista en la biografía del compositor alemán y curador del *Naturhistorisches Museum (Imperial Natural History Museum-Hofmuseum)* de Viena²⁵. La amplia circulación de copias e imitaciones de esta máscara sirvió para fomentar la popularidad de la figura de Beethoven en toda Europa, venerado como un genio creador.

Abigail Fine (2020:147) señala el modo en que la asociación de la figura de Beethoven con la genialidad creativa se evidencia en obras como *Beethoven's Kreutzer Sonata*, que el pintor y grabador Lionello Balestrieri (1872-1958) pintó para la Exposición Universal de París de 1900 [Fig. 9]. La escena muestra una evocadora experiencia musical en un salón, en el que un grupo de personas se encuentra absorto escuchando la ejecución de un violinista y un pianista. Prestando atención a los objetos dispuestos en la habitación, nos percatamos de que junto al piano cuelga un elemento directamente relacionado con el título del cuadro y el repertorio interpretado. Se trata de un molde en yeso de la máscara de Beethoven realizada por Klein. La presencia de réplicas de la máscara del compositor alemán era habitual en las salas de música de finales del siglo XIX y comienzos del XX. La misma se transformó así en la representación pública del compositor, una imagen reconocida y reverenciada por aquellos que valoraban su legado musical.

2.3. Un nuevo espíritu para una nueva música

La presencia de la máscara vaciada por Klein en el retrato de Valentín Zubiaurre también parece estar estrechamente ligada a esta imagen de Beethoven como símbolo de progreso y modernidad. La máscara adquiere así un significado trascendental, convirtiéndose en una representación tangible, un icono, una reliquia, que encarna la genialidad y el legado musical del compositor germano²⁶.

La actividad musical de Valentín Zubiaurre resultó determinante para el desarrollo artístico de sus hijos. Especialmente destacable es el legado dejado por Pilar, la más joven, quien siguió los pasos de su padre y cultivó una trayectoria multifacética. Pilar Zubiaurre no solo compaginó su papel como marchante de las obras de sus hermanos, sino que también se desempeñó como talentosa pianista y

ceso es comentado por Rita Steblin, "Beethoven's Life Mask of 1812 Reconsidered", en *The Beethoven Newsletter* 8, 3 & 9, 1 (1993/ 1994): 67.

24 Rita Steblin, "Beethoven's Life Mask of 1812 Reconsidered", en *The Beethoven Newsletter* 8, 3 & 9, 1 (1993/ 1994): 66.

25 Rita Steblin, "Beethoven's Life Mask of 1812 Reconsidered", en *The Beethoven Newsletter* 8, 3 & 9, 1 (1993/ 1994): 66.

26 Como señala Abigail Fine (2020: 151-152) hacia 1900, el rostro de Beethoven se convirtió en objeto de veneración, una apropiación secular del culto al rostro de Jesús.

organizadora de conciertos y tertulias musicales²⁷. Ella fue la creadora de “los sábados de los Zubiaurre”, tertulias que se llevaban a cabo en el estudio de los pintores, en la calle Villanueva 29 de Madrid, que se convirtieron en un punto de encuentro atractivo en Madrid. Personalidades como Ortega y Gasset, García Lorca y Manuel de Falla, quien interpretó algunas de sus canciones al piano, formaron parte de estas animadas reuniones²⁸.

El diario de Pilar Zubiaurre brinda una visión panorámica del desarrollo de esas tertulias, revelando en detalle el ambiente de cordialidad y cosmopolitismo que impregnaba sus reuniones²⁹. Estos encuentros, donde la música y el progreso ocupaban un lugar central, reflejan la participación activa de mujeres y la presencia de destacadas personalidades extranjeras que visitaban Madrid. Zubiaurre anhelaba recrear en España las vibrantes tertulias que había presenciado en París, impulsando así el avance cultural del país. No resulta, por lo tanto extraño que la figura elegida para presidir el salón sea la de Beethoven, considerado por críticos como Antonio Peña y Goñi (1871) “el más grande de los compositores modernos”, símbolo de la modernización de la música española, “el equivalente en música a los que el vapor y la electricidad eran para la industria”³⁰.

Esta foto, tomada del álbum de la familia de los Zubiaurre [Fig. 10], muestra a Pilar junto a su padre durante una de esas tertulias. Como no podía ser de otra manera, la máscara que adorna el espacio situado tras el piano, no es otra que la de Beethoven. La existencia de esta fotografía evidencia que en la residencia de los Zubiaurre, donde tenían lugar las conocidas tertulias musicales también se exhibía una réplica de la máscara de Beethoven realizada por Klein.

La máscara, cuidadosamente reproducida, se erige como un símbolo tangible de la admiración y el respeto por el genio musical de Beethoven, venerado como el único genio digno de presidir un contexto musical tan destacado. Su legado se erigió como un faro que iluminaba el camino hacia la innovación y el progreso en la música española, dejando una huella indeleble en la historia cultural del país.

Las imágenes que acabamos de analizar nos brindan una clara evidencia de la influencia de Beethoven en el ámbito musical y su papel fundamental en el desarrollo de un nuevo contexto artístico en el país. La figura de Beethoven se ha asociado de manera innegable al progreso musical, convirtiéndose en un referente

27 Iker González-Allende, “Pilar de Zubiaurre: Entre el cometa y la sombra”, en *Non zeuden emakumeak? La mujer vasca en el exilio de 1936*, ed. José Ramón Zabala. San Sebastián: Saturrarán, 2007.

28 Iker González-Allende, *Pilar de Zubiaurre, Evocaciones: Artículos y diario (1909-1958)*, (San Sebastián: Saturrarán, 2009): 22.

29 Iker González-Allende, *Pilar de Zubiaurre, Evocaciones: Artículos y diario (1909-1958)*, (San Sebastián: Saturrarán, 2009): 22 y ss.

30 Teresa Cascudo García-Villaraco, “Introducción. Beethoven, recepción, discursos y prácticas canónicas”, en *Un Beethoven Ibérico: Dos siglos de transferencia cultural*, ed. Teresa Cascudo García-Villaraco (Alborote (Granada): Comares, 2021), 11.

para generaciones futuras. Su genialidad y originalidad le otorgan el estatus de visionario, pues señala el camino por el cual el progreso debe avanzar. Beethoven trasciende su tiempo y se convierte en un faro de inspiración, inspirando a músicos y artistas a explorar nuevos horizontes y desafiar los límites establecidos.

3. Conclusiones

Las representaciones artísticas de Beethoven, en las manos de artistas como Labrada, Emslie y Zubiaurre, han perpetuado una visión romántica y mitificada del músico, encapsulando su profundidad emocional y su indomable pasión creativa. A través de estas obras, el genio del compositor se convierte en algo palpable, casi tangible, para el espectador contemporáneo, lo que refuerza su papel como una figura de relevancia perdurable en la historia de la música.

Un elemento recurrente en algunas de estas obras es la presencia de la máscara de Beethoven. Esta representación simbólica subraya el estatus del compositor como un ícono cultural y una figura venerada. La máscara no solo captura la fisonomía de Beethoven, sino que también se erige como un emblema de su legado y su influencia inextinguible en el mundo de la música clásica. La inclusión de la máscara en estas obras enfatiza su genialidad, honra su memoria y trasciende las barreras temporales, consolidando su presencia en la conciencia contemporánea.

En un giro audaz, las obras de Emslie y Labrada muestran mujeres interpretando las composiciones de Beethoven. Este enfoque desafía las normas sociales y culturales de la época en que Beethoven vivió, al presentar a las mujeres como protagonistas activas en el mundo de la música clásica. La representación de estas mujeres intérpretes sugiere una evolución en la percepción de la música de Beethoven, estableciendo una conexión más directa y accesible con un público más amplio y diverso.

En resumen, las representaciones visuales de Beethoven realizadas por artistas como Fernando Labrada, Alfred Edward Emslie y Valentín Zubiaurre ofrecen una ventana única hacia la influencia cultural y emocional del compositor en la sociedad. Estas obras encarnan una visión romántica y mitificada de Beethoven, transmitiendo su pasión y profundidad emocional, y a través de la máscara y la inclusión de mujeres intérpretes, reflejan su estatus como ícono y su capacidad para desafiar las normas establecidas. Asimismo, el estudio de la recepción de Beethoven en contextos específicos, como España, enriquece nuestra comprensión de su legado y su impacto duradero en la cultura musical.

Bibliografía

Azcue, Leticia. “De Gemito a Benlliure. Retratos escultóricos de Marià Fortuny i Marsal en España”, en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 23-24, 2009-2010, 153-172.

Boletín de la Sociedad Filarmónica de Bilbao. Nº 11, Diciembre 2009, Bilbao.

- Bonet Correa, Antonio; Beartz Barchino Cano y Marina López de Haro. *Real Academia de San Fernando, Madrid: Guía del Museo*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012.
- Carreras, Juan José (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 5: La música en España en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Cascudo, Teresa (coord.). *Un Beethoven ibérico. Dos siglos de transferencia cultural*. Alborote (Granada): Comares, 2021.
- Comini, Alessandra. *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mithmaking*. New York: Rizzoli International Publications, 1987.
- Fine, Abigail, “Beethoven’s Mask and the Physiognomy of Late Style”, en *19th Century Music* 43(3) (2020): 143-169.
- González-Allende, Iker, “Pilar de Zubiaurre: Entre el cometa y la sombra”, en *Non zeuden emakumeak? La mujer vasca en el exilio de 1936*, ed. José Ramón Zabala. San Sebastián: Saturrarán, 2007.
- González-Allende, Iker, *Pilar de Zubiaurre, Evocaciones: Artículos y diario (1909-1958)*, San Sebastián: Saturrarán, 2009.
- López de Munain, Gorka, ed., *Ernst Benkard: Rostros inmortales: una colección de máscaras mortuorias*, (trad. Marta Piñol Lloret), Barcelona: Sans Soleil, 2013.
- Meredith, William “The History of Beethoven’s Skull Fragments. Part one”, en *The Beethoven Journal* 20, 1/2 (2005): 3-25.
- Real Academia de la Historia, “Fernando Labrada Martín”. <https://dbe.rah.es/biografias/19622/fernando-labrada-martin> (Consultado el 31-08-2023).
- Real Academia de la Historia, “Valentín de Zubiaurre Aguirrezábal”, <https://dbe.rah.es/biografias/6688/valentin-de-zubiaurre-aguirrezabal> (Consultado el 31-08-2023).
- Sojo, Patricia, “El maravilloso mundo de los Zubiaurre: una familia de artistas”, en *El Boletín de la Sociedad Filarmónica de Bilbao* 11 (2009): 4-6.
- Steblin, Rita. “Beethoven’s Life Mask of 1812 Reconsidered”. *The Beethoven Newsletter*. vol. 8, no. 3 & vol. 9 no. 1, (1993/ 1994): 66-70.
- Telesko, Werner, Susana Zapke y Stefan Schmidl. *Beethoven visual: Der Komponist im Spiegel bildlicher Vorstellungswelten*. Viena: Hollitzer, 2020.

Imágenes

<p>Fig. 1</p> 	<p>Fernando Labrada</p> <p><i>Retrato Antonia Chercolés, esposa del pintor</i></p> <p>Óleo sobre tabla 1922 Museo Reina Sofía Nº Registro AS0056 Obra depositada en el Museo de Málaga</p>
<p>Fig. 2</p> 	<p>Fernando Labrada</p> <p><i>Sonata 14 (II)</i></p> <p>Óleo sobre lienzo 1912-1913 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Nº Inventario: 1471</p>
<p>Fig. 3</p> 	<p>Alfred Edward Emslie</p> <p><i>A Beethoven Sonata / A Sonata of Beethoven</i></p> <p>Óleo sobre lienzo 1901 Guildhall Art Gallery - City of London Corporation</p>

Fig. 4	
	<p>Ferdinand Khnopff</p> <p><i>En ecoutant du Schumann / Escuchando a Schumann</i></p> <p>Óleo sobre lienzo 1883 Royal Museum of Fine Arts Belgium Inv. 6366</p>

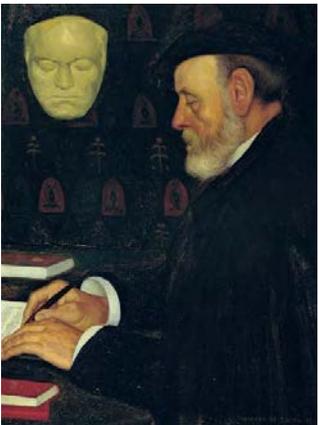
Fig. 5	
	<p>Valentín Zubiaurre</p> <p><i>Retrato de mi padre</i></p> <p>Óleo sobre lienzo Primer cuarto del siglo XX Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Nº Inventario: 0907</p>

Fig. 6	
	<p>Franz Klein</p> <p><i>Máscara de vida de Ludwig van Beethoven, 1812 - Fotografía de Carl Simon después de una réplica de la máscara tomada en 1812 por Franz Klein.</i></p> <p>Beethoven Haus Bonn B 438 K 3/13</p>

Fig. 7	
	<p>Franz Klein</p> <p><i>Totenmaske Ludwig van Beethovens - Gipsabguß nach der von Josef Danhauser angefertigten Maske, um 1890</i></p> <p>1890 Beethoven Haus Bonn B 438 K 3/13</p>

Fig. 8	
	<p>Mariano Fortuny</p> <p><i>Mano y copia de la máscara mortuoria de Beethoven</i></p> <p>Tinta a la pluma sobre papel Hacia 1874 Múseo Nacional de Arte de Cataluña Num. de catálogo: 105238-D</p>

Fig. 9	
	<p>Lionello Ballestreri</p> <p><i>Beethovens Kreuzer Sonata</i></p> <p>Museo Revoltella Trieste</p>

Fig. 10	
----------------	--



"Retrato de mi padre y de mi hermana"
Por Valentín de Zubiaurre circa 1909

Valentín Zubiaurre Aguirrezabal

Retrato de mi padre y mi hermana

Fotografía

Ca. 1909

Fotografía: Boletín de la Sociedad Filarmonica de Bilbao, Diciembre, 2009, Núm. 1. Bilbao (D.L.: 1278-07 · ISSN: 1886-5437), p. 6 – “Retrato de mi padre y mi hermana”, por Valentín Zubiaurre, ca. 1909.

A investigação musical em Manuscritos Antigos: uma abordagem iconográfica

Lilian Maria Pereira Silva

A música de câmara no século XVIII: uma abordagem da musicologia histórica e da performance por meio do estudo de um manuscrito musical. Esta proposta concentra-se no Manuscrito Musical 61 – M.M.61, da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. O M.M. 61 reúne 58 peças sem identificação de autor na referida fonte: 6 sonatas para dois violinos, 2 canções para soprano e tecla e 50 peças para tecla como: minuetos, allemanda, corrente e sonatas em 2 movimentos. Ao longo da pesquisa, ainda em curso, conseguimos identificar uma sonata de Domenico Scarlatti escrita de maneira facilitada. Este fato revela também outra face da música setecentista que é aquela diretamente relacionada com o ensino da música, ou seja, o modo como se praticava a música em voga e de como esta estava inserida na sociedade.

Este ensaio pretende abordar alguns dos aspectos do estudo iconográfico e codicológico de Manuscritos Musicais do século XVIII, com uma perspectiva que se intersecta, também, com a estética da música de câmara das primeiras décadas de setecentos. Ao analisarmos os caminhos de produção dos manuscritos musicais junto com o material usado para a composição dos mesmos, pretendemos clarificar a percepção desse tipo de livro pelas características dos elementos que o constituem. Ao tempo em que analisamos tais características, apontamos a estrutura destas miscelâneas manuscritas em relação à estrutura das obras impressas.

Aspectos históricos da investigação

O manuscrito objeto de nossa pesquisa é um produto do século XVIII e, portanto, traz em seu conteúdo a estética e a estilística setecentista com evocações artísticas das mais diversas fontes: peças para tecla, para voz, para violino. Dito isso, explicamos que o Manuscrito Musical 61 – M.M.61- reúne 58 peças sem identificação de autor na referida fonte, sendo destas: 6 sonatas para dois instrumentos, 2 canções para soprano e tecla, 9 peças escritas com clave de dó na primeira linha e 41 peças para tecla: minuetos, allemanda, corrente e sonatas.

Neste ensaio que é parte da nossa tese de doutoramento em curso, tratamos das características físicas e iconográficas que circundam este manuscrito que tem, em seu conteúdo, música de câmara do século XVIII do qual busco analisar os pontos confluentes da prática da música instrumental setecentista entre Portugal, Itália e Espanha.

Nessa perspectiva, adentremos no âmbito das observações das características físicas do manuscrito supracitado com o objetivo de revelar que, por meio de uma análise codicológica, aponta para a história das fábricas de papel, do uso de marcas d'água (nosso principal tema aqui), das diferentes escritas feitas por diferentes copistas, do tipo de encadernação, entre outros importantes aspectos.

Em linhas gerais, as características físicas do M.M.61/BGUC são estas: tamanho de 20 x 26 cm e capa dura com gravações douradas. As folhas, no geral, têm de 6 a 8 pentagramas. No final possui 4 folhas pautadas e sem escrita musical e ainda 2 folhas de guarda. Não parece tratar-se de vários livros encadernados em um só pois, ao examinar o manuscrito, não percebemos qualquer “costura” para a junção de partes de livros indicando, tratar-se de um só volume.

A dimensão daquilo que pode indicar tais abordagens, apontam para reflexões que norteiam muitos dos aspectos pensados pelos que formularam o manuscrito em seu conteúdo propriamente dito, ou seja, seu conteúdo musical. É importante lembrar que, a veiculação do material de música durante o século XVIII coexiste com o modo de circulação dessa mesma música e, olhar para esses aspectos, nos coloca em face de realidades diversas em que estão inseridas algumas abordagens para além do conteúdo estritamente musical, ou seja, para além da escrita musical que consta em um manuscrito setecentista, encontramos dados esclarecedores e reveladores sobre os modelos de comércio desse tipo de “livro”.

Uma das relevantes particularidades do comércio de partituras manuscritas durante o século XVIII foi o fato de existir a prática de encomendas de manuscritos musicais onde os copistas eram contratados para compor livros ao “gosto de cliente” e de onde podemos apontar a escrita facilitada de peças musicais para, dessa

forma, atenderem àqueles que mantinham uma prática doméstica e amadora da música instrumental.

Nesse sentido, podemos observar que a circulação de impressos em Portugal coexistia com a circulação de manuscritos e é nesse contexto que o acesso às mais diversas obras acontece, como aponta Sá (2008, p. 329):

A música manuscrita elaborada para venda comercial concorre fortemente com a música impressa pois oferece condições diferenciadas à medida e “gosto do cliente”, normalmente a preços mais acessíveis. O mercado de música manuscrita acompanha também o gosto pela novidade de repertório a par e passo com a oferta editorial.

A fim de aprofundar nosso entendimento quanto ao crescente comércio de música manuscrita e impressa vivido em Portugal durante o século XVII, podemos considerar que um dos fatores que contribuíram para o estreitamento da relação de Portugal com os outros centros de cultura europeus, nos mais diversos níveis, foi a descoberta e exploração do ouro no então Brasil colônia, como refere Augustin:

Com a estabilidade política e financeira (advinda da descoberta do ouro na então colônia brasileira), a coroa portuguesa pôde, então, intensificar a sua política cultural quebrando o isolacionismo em que o reino se encontrava, estreitando o relacionamento e as trocas culturais com o resto da Europa, principalmente com a Itália. (AUGUSTIN, 2013, p. 93)

Os manuscritos musicais também revelam a história sobre a circulação de obras que já tinham certa popularidade e, então, se tornavam repertório possível de ser praticado nas reuniões domésticas tão em voga em meados de setecentos por grande parte do território europeu, bem como, de suas colônias ao redor do mundo.

A marca d'água em manuscritos antigos como vetor iconográfico

Quando folheamos um manuscrito antigo, buscamos primeiramente seu conteúdo mais explícito como fonte de informação do mesmo. No entanto, é preciso apontar a necessidade de uma abordagem codicológica e, por conseguinte, iconográfica, para, enfim, podermos observar, histórica e esteticamente, o conteúdo do manuscrito de maneira mais profunda e, quiçá, mais completa.

A abordagem dos manuscritos históricos à luz da codicologia dá-se quando analisamos todas as características físicas do livro e, por meio desta dimensão, aplicamos o potencial deste ser um testemunho físico do patrimônio cultural material

da sociedade onde está inserido.

Ao passo que, ao abordarmos as marcas d'água sobre a importância de seu estudo em manuscritos musicais por meio de um olhar mais acurado e pelas lentes da iconografia, encontramos o caminho que legitima tal relevância. Segundo Carreira (2012, p. 1)

As marcas de água ou filigranas do papel são elementos identificadores deste que, para uns, nada mais são do que elementos mudos, que passam pelas suas mãos despercebidos, constituindo silêncio, enquanto que, para outros, esses elementos são um imenso e apaixonante campo de pesquisa.

Durante nossa pesquisa, tivemos contato com obras manuscritas e impressas que estão escritas em papel com a mesma marca d'água e que circulam por lugares e regiões distintas, por exemplo. Tal fato nos aponta para algumas diversas possibilidades que ainda estão sem respostas e que pretendemos, ao final da tese em curso, apontar possíveis entendimentos e conclusões.

Ao buscarmos analisar um manuscrito musical por meio da reflexão e apontamentos até aqui demonstrados, consideramos ser de grande valia saber o lugar para onde destinava-se esse manuscrito, por exemplo: mosteiros, teatros, coleção particular etc. Uma vez identificada essa informação, teremos mais um caminho para perceber as características iconográficas que circundam a obra em si, tais como: figuras usadas na marca d'água, tipos de escrita musical e figuras de identificação e ainda, verificar as referências pictóricas sobre música que possam existir no lugar onde esteve o manuscrito.

É importante dizer que os elementos que fazem do papel o mais versátil meio de comunicação e comércio em todo o mundo, teve na invenção da marca d'água sua validação no âmbito da autenticidade. Sobre isso, declara Carreira (2012, p. 16)

A filigrana ou marca de água é efectivamente uma invenção europeia. Tem origem, no final do século XIII, em Itália, na cidade de Fabriano. Os produtores de papel desta cidade começaram a usar uma marca que indicava o fabricante ou a proveniência do local onde havia sido produzido o papel. A mais antiga marca que se conhece, foi recolhida por Briquet, em Bolonha e, remonta a 1282.

A marca d'água que tomamos como objeto de pesquisa e que está no M.M.61, referido acima está nas Figuras 1 e 2.

Figuras 1 e 2. Marca d'água do Manuscrito M.M.61



Fonte: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Reprodução da autora, 2021.

Soma-se à busca do período de composição do M.M.61 uma semelhança que nos parece digna de salientar. Há no fundo musical da BGUC um impresso

das 12 Sonatas op.1 (1716) de Francesco Geminiani (1687-1762), que tem a mesma marca d'água do M.M.61, e que também é oriundo da Livraria do Mosteiro de Santa Cruz. (Figuras 3 e 4) Outra cópia idêntica a esse impresso está na Royal College of Music Library, também de 1716. Tais informações podem nos colocar em face da temporalidade do M.M.61 e também com o modo como a música impressa circulava pelos centros europeus, inserindo Coimbra nessa rota receptora da música de seu tempo como também da prática da mesma.

Figuras 3 e 4. Reprodução da marca d'água no impresso do op.1 de Geminiani



Fonte: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Cota J.E-74-6-6.

Tratemos, agora, dos elementos ou motivos que formam a referida marca d'água. Neste primeiro exemplo, tratamos de dar relevância às letras **LVG** que aparecem como a contramarca logo abaixo da marca principal e que são as iniciais do fabricante daquele papel. A fim de entender as características da marca d'água em questão buscamos saber o que determina cada traço da mesma. Doynov nos explica que, para diferenciar as variações de marcas d'água que apareciam sobre um mesmo tema,

Alguns fabricantes de papel começaram a copiar marcas d'água populares de outros fabricantes. Isto levou à introdução da "contramarca", colocada no lado oposto da marca principal, comumente de menor tamanho e representando as iniciais do nome do fabricante. Um exemplo poderia ser similar às iniciais LVG. (DOYNOV, 2017, p. 18)¹

1 No original: Some paper-makers started to copy popular watermarks from their original owners. This led to the introduction of the "countermark", located opposite to the main watermark, usually smaller and representing the initials of the papermaker's name. An example would be similar to the LVG initials.

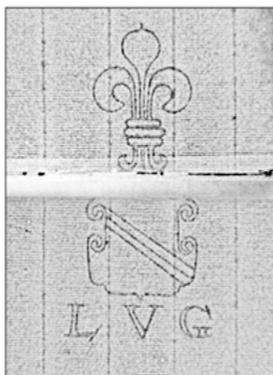
Na sequência, temos uma amostra dos elementos iconográficos que constituem esta marca d'água desde o século XVII e aqui temos exemplos da mesma marca com as letras LVG em períodos distintos: a primeira, catalogada como pertencente ao ano de 1685. A segunda, encontrada em manuscritos de obras de Johann Christian Bach datadas de 1768.

Figura 5. Marca de 1685: Escudo de armas com flor-de-lis e letras LVG



Fonte: Bernstein Project²

Figura 6. Brasão de armas de Estrasburgo com lírio e as letras LVG. 17684



Fonte: Wasserzeichen-Informationssystem³

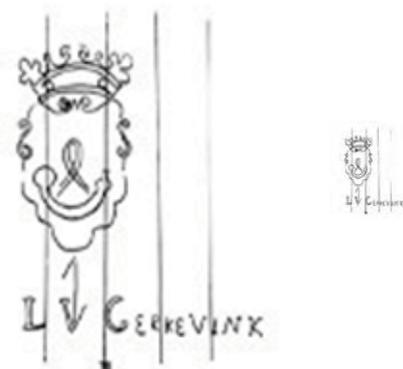
Falaremos, agora, dos motivos usados para compor a marca d'água em questão e que, pelo que indicam pesquisas sobre o tema, configuram nos motivos mais

2 Disponível em <https://www.memoryofpaper.eu/BernsteinPortal>

3 Disponível em <https://www.wasserzeichen-online.de>

usados na composição destas filigranas. São estes: a flor-de-lis, a trompa de caça, geralmente com uma coroa acima, sendo a flor-de-lis de uso predominante nas marcas de origem francesa. Iremos agora trazer os elementos constituintes da marca d'água que é nosso objeto de estudo neste ensaio, por meio da observação da figura aqui posta em diferentes períodos. (Figuras 7 e 8)

Figura 7. Escudo, contorno simples ornamentado, apresentando no campo corneta, com corda dupla e boca redonda; sob coroa de marquês com letras LVG (1737)



Fonte: Bernstein Project

Figura 8. Strasbourg Lily com letras LVG (1785)



Fonte: Bernstein Project

O frequente uso da trompa de caça como motivo iconográfico das marcas d'água traz à tona uma referência a este instrumento musical tão recorrente na cultura europeia até a chegada da trompa moderna no século XIX. No entanto,

entendemos que não configura como escolha de um motivo musical da marca d'água com o propósito de dar relevo à prática musical ou, ainda, para referendar manuscritos e impressos musicais.

Falaremos, agora, sobre algumas das referências pictóricas do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra que abrigava a Livraria do Mosteiro de Santa Cruz cujo acervo musical contava com este manuscrito aqui referido como M.M.61. O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra foi fundado no século XII pela Ordem dos Cônegos Regrantes de Santo Agostinho e teve, ao longo dos séculos seguintes, a adição de esculturas, capelas, um órgão e todo o conjunto de obras que fazem parte de sua história. A autoria dessas esculturas registradas neste estudo recai sob alguns nomes que estiveram presentes em Portugal do século XVI como Marcos Pires⁴, Diogo de Castilho⁵, João de Ruão⁶. (Figuras 9 e 10)

Figura 9. Túmulo de Don Afonso Henriques, Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (detalhes)



Fonte: Fotografia da autora, 2023

Figura 10. Capela lateral do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra



Fonte: Fotografia da autora, 2023

4 Arquiteto português dos mais importantes “*mestres de pedraria*” da época manuelina.

5 Arquiteto de origem castelhana com atividade em Portugal no século XVI.

6 Escultor e arquiteto de origem francesa, ativo em Portugal entre 1528 e 1580 aproximadamente.

O órgão em estilo barroco instalado no século XVIII, é obra do espanhol Manuel Gomes Herrera, autor do instrumento musical e Francisco Lorete, construtor da caixa em madeira entalhada. (Figura 11)

Figura 11. Órgão do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra



Fonte: Fotografia da autora, 2023

Por fim, fazemos aqui uma breve referência à abordagem iconográfica do Cadeiral do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra à luz da filosofia. Tal possibilidade nos chama bastante atenção pois propõe uma reflexão sobre aquilo que possa ter sido o pensamento estético sobre as artes e, mais especificamente, sobre a música em ambientes religiosos. Sobre isto, aponta Braga (2005)

Os cadeirais de coro medievais devem ser os locais em que a decoração melhor espelha o cariz estremado e contraditório da realidade religiosa e social da época. Na sua decoração conflui pacificamente o sagrado e o profano, erudito e popular, o quotidiano e a lenda, numa série de referências históricas ancestrais. [Figuras 12 a 14]

Figura 12. Cadeiral do Mosteiro de Santa Cruz. Séc. XVI



Fonte: Fotografia da autora, 2023

Figura 13. Porcos músicos no cadeiral de Santa Cruz de Coimbra



Fonte: Open Edition Journals⁷

Figura 14. Javali desafiando raposo ao som da gaita-de-foles no cadeiral de Santa Cruz de Coimbra



Fonte: Open Edition Journals⁸

Numa palavra conclusiva para este ensaio, queremos defender a importância de se considerar os manuscritos musicais como fontes de informação histórica, musical, social, estética, filosófica, pedagógica e artística. E, nesta múltipla abordagem, clarificar e contribuir para a história da música e colaborar para uma prática musical historicamente orientada.

7 Disponível em: <https://journals.openedition.org/medievalista/docannexe/image/923/img-4.png>

8 Disponível em: <https://journals.openedition.org/medievalista/docannexe/image/923/img-5.png>

Referências

AUGUSTIN, K. *Os castrati e a prática vocal no espaço luso-brasileiro (1752/1822)*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2013.

BRAGA, M.M. A marginalia satírica nos cadeirais do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e Sé do Funchal. *Medievalista* [Online], 1 | 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/medievalista.923>.

CARREIRA, M.S.L.S. *Marcas de água. Arquivo Histórico Parlamentar (Monarquia Constitucional 1821-1910)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012.

DOYNOV, P. *Framework for automatic identification of paper watermarks with chain codes*. Dissertation presented to the Faculty of the University of Missouri. Kansas (MI), 2017.

GEMINIANI, F. *Sonate a violino, violone e cembalo: opera prima*. 1ª ed. Londres: Thomas Cross, 1716.

SÁ, V. *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. Dissertação de Doutoramento. Departamento de Música. Universidade de Évora, 2008. 550 p. Disponível em: <http://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/2812>.

Música entre pinturas: a base de dados de iconografia musical na pintura do largo tempo do Barroco em Portugal (1600-1750)

Sónia Silva Duarte

Resumo: No âmbito da tese doutoral «Imagens de música na pintura do tempo do Barroco em Portugal (1600-1750)», projecto individual financiado pela FCT – Fundação para Ciência e a Tecnologia, IP (SFRH/BD/118103/2016), acabamos de concluir o seu levantamento exaustivo, em colecções públicas e privadas, e o seu estudo, tendo agora em vista a larga e intensa disseminação. O facto de ser genericamente ignorada nas análises iconográficas-iconológicas devido aos planos secundários em que se representa ou referida sem rigor de designação, justifica a apresentação deste ‘corpus’ pictórico, resultante da observação directa e da descrição científica desses aspectos, não só na pintura em museus e casas-museu mas também na que se encontra em igrejas, capelas públicas e privadas, santuários, colecções particulares ou misericórdias. O projecto que levámos a cabo visa, assim, o levantamento exaustivo das representações musicais da época barroca, desde os instrumentos às notações musicais, passando pela retratística ou cenas de dança. As balizas cronológicas compreendem os anos da dinastia Filipina, Restauração e o apogeu Pedrino-Joanino, sendo objectivos o inventário, catalogação, identificação e disseminação dos espécimes, quer em texto científico, quer na customização de uma base de dados. E é sobre o processo metodológico da construção deste banco de dados e da selecção minuciosa do conhecimento a disseminar que nos deteremos, para responder às seguintes questões: Como é que os artistas e as oficinas de pintura portuguesa representam a música nos séculos XVII e na primeira metade da centúria seguinte? Como é que os artistas e oficinas de pintura a trabalhar em Portugal representam a música nos séculos XVII e a primeira metade da centúria seguinte? Que instrumentos musicais estão representados? Trata-se de uma prática musical verista ou simbólica? O que se encontra escrito nos livros ou fólios pintados com notação musical? As notações são passíveis de transcrição? Que intérpretes estão representados? O que significa um retrato musical? Que fontes e modelos são utilizados nas representações musicais? Por fim, deixaremos algumas considerações gerais sobre a construção da base de dados de iconografia na pintura do largo tempo do Barroco em Portugal (1600-1750), alocada, entretanto, no site iconografiamusicalemportugal.com.

Fig. 1 – *Coroação da Virgem*, 1604, Vasco Pereira Lusitano (ca. 1536-1609); óleo s/ madeira de carvalho; prov. Igreja de Todos-os-Santos do antigo Colégio dos Jesuítas de Ponta Delgada; Museu Carlos Machado. «[V]asco úbia lusitano pin /tava en Sevilla, año 1604, en / el mes de Febrero».



Fotografia: ADF/DGPC, 2020

1. Nota introdutória¹

Em 2011, concluímos aquele que foi o primeiro *corpus* de iconografia musical na pintura portuguesa e que organizamos em dois tomos, sob o título de *O contributo da iconografia musical na pintura quincentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento das práticas musicais da época: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura* (DUARTE, 2012).

A pintura mais anacrónica levantada era a de Alvaro Pírez d'Evora, o primeiro pintor de berço português mas de formação italiana, estando documentado na região italiana da Toscana, onde laborou entre 1410 e 1434. A pintura em questão *A Virgem, o Menino e Anjos Músicos* assinada, datada e exposta no retábulo da Igreja de Santa Croce de Fossabanda, nas imediações de Pisa, foi, assim, o ponto de partida para o elenco de pinturas com imagens de música a estudar. As pinturas maneiristas de Francisco João para Évora, constituíram o ponto de chegada. Pelo meio, integravam o *corpus*, proveniente de colecções públicas e privadas, com temas marianos, cristológicos, hagiográficos, escatológicos e profanos, perfazendo um total de uma centena de pinturas sobre madeira, um universo de mais de mil inventariadas, incluindo casos de cripto-história da arte². Este momento serviria de tubo de ensaio para a organização do presente *corpus* de trabalho, do tempo do Barroco, num trabalho doutoral que intitulamos de *Imagens de música na pintura do tempo do Barroco em Portugal (1600-1750)*, financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, IP. As pinturas agora levantadas em museus e casas-museu, igrejas, capelas públicas e privadas, santuários, colecções particulares ou misericórdias, em colecções públicas e particulares, ascendiam ao milhar de exemplos, e quase cinco mil exemplos de pequenos motivos musicais.

Dito de outra forma, se para o largo tempo do Renascimento os dezasseis campos foram úteis, pioneiros e davam respostas a todas as problemáticas elencadas, agora, para o largo tempo do Barroco, já não seriam suficientes. E porquê? Se no tempo do Renascimento, o *corpus* era de uma centena de objectos artístico, agora de mais de um milhar. Se no Renascimento tínhamos suportes pictóricos como madeira, cobre e parede, agora, no Barroco, os suportes são mais variegados – madeira, tela, parede, cobre, papel, sarga, tecido, etc. – alterando-se profundamente o debuxo e a aplicação das tintas e resultando num tratamento de detalhes musicais completamente distintos das centúrias anteriores. Novos temas iconográficos apareceram: se no tempo do Renascimento a iconografia era essencialmente sacra,

1 **Agradecimentos:** Vítor Serrão, FLUL; Manuel Pedro Ferreira, FCSH/UNL; Clara Moura Soares, FLUL; Joaquim António Silva (Quitó) e Orlando Trindade dos *Jogralasca*; Tânia Olim e Cláudia Pereira, DGPC; Eduardo Magalhães; CESEM/NOVA – Centro de Estudos de Sociologia Estética e Musical da Universidade NOVA de Lisboa (IN2PAST – LA/P/0132/2020; UIDP/00693/2020); FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, IP (SFRH/BD/118103/2016); DGPC – Direcção-Geral do Património Cultural; Arquivo LJF – Laboratório José de Figueiredo; Museu da Ciência da Universidade de Coimbra.

2 *Vide* os exemplos apresentados na comunicação disponíveis em: www.youtube.com/watch?v=oYOMmpKRtSY&t=217s [consulta: 30.08.2023]

agora, para além da iconografia sacra expectável, aparecem os primeiros retratos e efígies, *bambochatas*, *trompe-l'œil*, *vanitas*, temas cinegéticos, bélicos ou históricos com imagens de música. Acrescem, ainda, novos instrumentos musicais e notações. E é sobre o processo metodológico da construção deste banco de dados nacional e da selecção minuciosa do conhecimento a disseminar que nos iremos deter. A base de dados construída de raiz está alocada, no momento, no *site* iconografiamusical-lemportugal.com.

2. **O corpus das imagens de música pintadas no tempo do barroco**

Ao longo do levantamento exaustivo *in situ* e do estudo iconográfico-icnológico das imagens de música pintadas no tempo do Barroco, escolhemos abordar seis (das muitas) questões que se levantaram para redesenharmos e ampliarmos a base de dados de 2011, com vista a um diálogo mais aberto e frutífero com outras áreas do saber. Vejamos melhor.

Questão 1. Fontes manuscritas e impressas para um *thesaurus*

«A suprema dificuldade com que tem a defrontar-se o investigador, em matéria de organografia musical está na incoerência, na pobreza e na arbitrária aplicação de uma nomenclatura imprecisa e úbia [...]»

Michel'Angelo LAMBERTINI, «A charamela (notas)».

In *A Arte Musical*, XV, 341, 1913, p. 37.

A dissecação de fontes manuscritas relativas a *registos de óbitos*, *registo de casamento*, inventários *post mortem*, processos inquisitoriais ou folhas de pagamento revelaram-se importantes fontes secundárias para o levantamento da terminologia musical usada no tempo do Barroco, em Portugal, problema que, em 1913, continuava por resolver como apontava já Michel'Angelo Lambertini (LAMBERTINI, 1913), pleno de actualidade. Partindo de trabalhos importante de Sousa Viterbo, Ernesto Vieira, Joaquim de Vasconcelos, Adriana Latino, entre outros, pudemos encontrar mais fontes inéditas como o violeiro Bernardo de Almeida, da Sé da Guarda (2.^a metade do séc. XVIII) num *registo de óbito* guardense, tangedores, excertos de missas pintadas em murais (identificando o compositor ou compositora) ou elementos inerentes a dançadores. Um, entre as centenas de documentos que estava por dissecar, diz respeito ao *mestre de dançar* e *dançador* portuense Lourenço Pereira (ANTT, 1660-64). Foi preciso desenhar, então, uma base de dados com novos campos de trabalho para receber este tipo de informação. Partindo das fontes de arquivo construímos um *thesaurus* com termos como rabeção pequeno, rabeção grande, rabeça, dançador, viola de mão, violeiro, entre outros, terminologia que repetidamente se afigura nas fontes documentais portuguesas.

Questão 2. Fontes e modelos



Fig. 2 – *Menina tangedora de flauta*, séc. XVIII (meados), autor desconhecido; papel colorido; Gabinete de Física. Museu da Ciência da Universidade de Coimbra.



Fig. 3 (esq.) – *Menina tangedora de flauta*, ca. 1630, Jan Miense Molenaer; col. privada.
Fig. 4 (dir.) – *Jovem rapariga tangendo uma flauta de bisel*, século XVIII (1.º metade), gravura de James McArdell [1729-65] (a partir de um original de Jan Molenaer); colecção privada. (fot. Sotheby's, Londres, 2017)

As fontes e os modelos usados pelo/a pintor/pintora foram, desde sempre, uma das nossas grande preocupações. Vários desenhos, gravuras, papéis, serviram de fonte e modelo às representações dos motivos musicais. Por vezes, na mesma fonte, deparamo-nos com a citação ou cópia de mais do que uma gravura (DUARTE, 2022^a; DUARTE, 2022^b; DUARTE, 2023). É o caso de uma *pintura de observar* obliquamente do Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, copiado certamente de gravura a partir de um original que se encontra hoje numa colecção privada no Canadá. As gravuras a partir do original, essas, aparecem em várias colecções públicas e privadas. O ignoto autor dessa pintura de observar obliquamente baseou-se numa dessas gravuras. Existem outros casos já estudados por nós, como é o da imagem de Santa Cecília, copiada muitas vezes por gravura holandesa, flamenca ou italiana, com recurso a técnicas como o estreizado³. Esta tema hagiográfico tem-nos ocupado nos últimos dois anos (DUARTE, 2022a; DUARTE, 2022b) e integra-se, também, no *Proyecto de Investigación en Iconografía Musical y Organología* (HAR-PGC2018-099669-B-I00)/Ministerio de Economía y Competitividad de España (2019-21), e que ficamos responsáveis pelo estudo das imagens de Santa Cecília na pintura em Portugal.

Questão 3. Novas funções



Fig. 5 – *Adoração dos Pastores*, séc. XVII, autor desconhecido; Mosteiro de Santa Maria de Semide / Mosteiro de Nossa Senhora da Assunção, Miranda do Corvo. (fot. Sónia Duarte, 2018; inédita)

3 Ou *poncif*.



Fig. 6 – *Adoração dos Pastores* (pormenor do pegureiro com pandeireta), séc. XVII, autor desconhecido; Mosteiro de Santa Maria de Semide / Mosteiro de Nossa Senhora da Assunção, Miranda do Corvo. Inédita. (fot. Sónia Duarte, 2018; inédita)

Como pudemos observar, algumas pinturas foram encurtadas de forma a caber noutros espaços, isto é, correspondendo a expectativas do comitente e a novas funções. É o caso de uma das duas pinturas sobreviventes de um conjunto do Mosteiro de Nossa Senhora da Assunção Santa Maria de Semide, no concelho de Miranda do Corvo, exposta numa das salas dependentes do cenóbio. A tábua em questão apresenta motivos marianos (*Anunciação*, *Visitação*) e cristológicos (*Adoração dos Pastores*), estando na fiada inferior representados sete temas hagiográficos. No lado direito, pode ver-se o antebraço de um pegureiro agitando um idiophone, uma pandeireta com duas fiadas de soalhas, não se vendo o resto do corpo. A pintura foi recortada e encontra-se em sofrível estado de conservação, podendo tratar-se de uma doação ou dote de uma das freiras/monjas. Este tipo de informação sobre um dado percurso do objecto artístico é de extrema importância e será, igualmente, considerado numa base de dados.

Questão 4. Notação musical epigráfica

Na maioria das pinturas com notação musical pudemos observar, com maior minúcia, que se trata de notação pseudo-epigráfica. Aparecem em iconografias variegadas como as marianas associadas ao momentos da *Assunção*; ou escatológicas, como a *Exaltação da Eucaristia*; ou em retratos de música no feminino e no masculino, que importa transcrever para notação moderna e associar à personagem que sustenta o livro ou a folha. Um dos casos mais evidentes da importância dessa análise está no retrato do chamado *Rebelinho*, um dos músicos ao serviço de D. João IV, da colecção do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo/Museu de Évora mas em depósito, desde 1947, no Paço Ducal, em Vila Viçosa (espaço para onde, aliás, deve ter sido produzido). Trata-se do *Salmo 88*, num cânone a três vozes que está perdido mas que contribui para o elenco do compositor.



Fig. 7 – *Misericordias Domini in aeternum cantabo*, Salmo 88 (pormenor Retrato de João Lourenço Rebelo, ca. 1646, José do Avelar Rebelo (at.); MNFMC-ME; em dep. Paço Ducal de Vila Viçosa). (fot. Sónia Duarte, 2017)



Fig. 8 – Transcrição da notação visível, por Sónia Duarte

Questão 5. Conservação e restauro de pintura



Fig. 9 – João Lourenço Rebelo. Durante o restauro, no caso, a integração cromática para a Europália 1991. (fot. cortesia do LJF/DGPC, 2020)

O ponto anterior, relativo à notação musical leva-nos a um outro tópico, o da pintura antes e depois do restauro. Por tal, dissecamos, sempre que possível, os processos com imagens do antes e depois para aferir se houve uma modificação na notação musical, nos elementos que constituem os instrumentos (cravelhas, cordas, cavaletes, etc.), e até nas carnações dos representados, e que, por vezes, parecem não concordar. Nesses casos, estamos perante repintes fantasiosos que importa aferir; noutros casos, até, de cripto-história da arte, isto é, de pinturas que foram removidas para dar lugar a outras. Ou de azulejos que cobrem pinturas murais. Ou de campanhas de pintura mural, que cobrem campanhas anteriores, etc. Ou de talha dourada seiscentista que cobre iconografia anacrônica, situações que importa muito averiguar e abrir campo de trabalho. Veja-se o interessante caso de uma pintura mariana em tela (*ca.* 1730) de ignota autoria, que cobria a homónima de Vasco Pereira Lusitano (1604), da colecção de pintura do Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada. A sobreposição só foi descoberta em 1973, no âmbito de uma campanha de restauro pelo Laboratório José de Figueiredo.



Fig. 10 – Sobreposição das duas pinturas: ignoto autor (ca. 1730) e Vasco Pereira Lusitano (1604). Estado de conservação, em 1973. (fot. cortesia do Arquivo Laboratório José de Figueiredo/DGPC, 2016)



Fig. 11 – Vista das duas pinturas homónimas *Virgem, o Menino e Anjos Músicos*, no MCM – Museu Carlos Machado, Ponta Delgada, Açores. (fot. Sónia Duarte, 2017)

Questão 6. A construção de instrumentos musicais através da pintura

Uma última questão por hoje, deve-se ao interesse cada vez maior de profissionais de outras áreas do saber pela iconografia musical na pintura portuguesa: capas de discos; textos sobre repertório tocado mas tendo a imagem de música como fonte de explicação; ou a construção de instrumentos musicais. Dito de outra forma, estamos a dar passos cada vez mais apurados no sentido de se tornar a pintura audível. Veja-se a iniciativa de Joaquim António Silva (Quitó) e Orlando Trindade que desenvolvem, actualmente, a construção de uma *viola da gamba baixo* a partir da figuração mariana de Vasco Pereira Lusitano, pintada em Sevilha para os jesuítas de Ponta Delgada, datada de 1604.



Fig. 12 – *Coroação da Virgem pelo Padre Eterno* (pormenor), 1604, Vasco Pereira Lusitano (assinada); Museu Carlos Machado. (fot. cortesia do Museu Carlos Machado, Ponta Delgada, 2020)



Fig. 13 – Aspecto da construção da viola da gamba baixo, por Joaquim António Silva e Orlando Trindade, Caldas da Rainha, 2023. (fot. Orlando Trindade, 2023)

A ideia da construção desta viola nasceu da necessidade de dotar o grupo de música antiga *Jogralesca*, que António José da Silva e Orlando Trindade integram, de uma viola de gamba baixo para a execução do repertório dos séculos XV e XVI. A escolha, depois de analisadas várias hipóteses, foi ditada pela origem portuguesa do instrumento e pelo facto de ele ser representativo dos modelos de viola mais primitivos. Esta opção implicava, à partida, vários desafios. Atente-se, por exemplo, ao facto de Vasco Pereira Lusitano ter representado o cordofone friccionado com uma distribuição das cordas muito diferente da habitual — 3 ordens duplas de cordas em vez das habituais 5 ou 6 cordas simples, e um número de cravelhas que não corresponde às cordas do instrumento —, e porque não nos dá, naturalmente, informações sobre um aspecto muito importante que é sua a estrutura interior — espessuras do tampo, fundo e ilhargas, elementos estruturais interiores (barras, existência ou não de alma), etc.. Por isso, a abordagem dos construtores consistiu em manter, na medida do possível, o aspecto do instrumento representado na pintura de Lusitano, de modo a que a sua origem seja imediatamente reconhecível, mas adaptando o número e a disposição das cordas àquilo que é habitual (6 cordas simples), por forma a corresponder à necessidade do grupo.

Quanto aos aspectos estruturais, os dois construtores decidiram seguir os modelos e moldes dos instrumentos sobreviventes da época, principalmente a viola baixo de Gasparo da Salò, construída no final do século XVI, que faz actualmente parte da colecção do Ashmolean Museum de Oxford. Foram escolhidas madeiras locais com boas características para as diferentes partes do instrumento, destacando-se, no tempo harmónico, o uso de madeira de uma viga com cerca de 150 anos de corte.

3. A base de dados para a iconografia musical do largo tempo do barroco

Para a pintura do largo tempo do Barroco, considerámos, como acima referimos, vinte e quatro campo de trabalho crescendo, naturalmente o campo para a imagem (geral e de pormenor): 1. Instituição/Proprietário; 2. Número (Nº) de inventário do objecto; 3. Autoria; 4. País; 5. Distrito; 6. Concelho; 7. Legenda/Inscrição; 8. Datação; 9. Produção/Centro de fabrico; 10. Suporte; 11. Técnica; 12. Dimensões; 13. Estado de conservação/Data; 14. Proveniência; 15. Descritores; 16. Fotografia/Data; 17. Tema; 18. Motivo musical; 19. Descrição iconográfica; 20. Edição/Transcrição musical; 21. Elenco documental; 22. Bibliografia seleccionada; 23. Objectos relacionados; e 24. Midi. Para cada objecto artístico levantado em campo, associou-se uma ficha de inventário própria proporcionando, assim, a cada um deles até porque e parafraseando Vítor Serrão: «Seja qual for a circunstância histórica de concepção, de produção ou de fruição, as imagens artísticas são sempre um testemunho estético dotado de muitos sentidos [...] [e] de novos níveis de leitura» (SERRÃO, 2007).

Considerações finais

As imagens de música na pintura barroca portuguesa e em Portugal comprovaram ser fontes primárias inesgotáveis de informação. Assim, foi possível elencar instrumentos musicais coetâneos e anacrônicos (organologia); conjuntos vocais e instrumentais; notação musical (paleografia musical e repertório); novos ambientes musicais ou espaços onde se fazia música, para além das procissões na rua, o interior das igrejas e cenóbios ou os varandins; retratos e cripto-retratos de intérpretes; ou cenas de dança. Mas importava ver não apenas o visível mas, com recurso a outros meios como processos de conservação e restauro, diálogos abertos com construtores de instrumentos, dissecação de fontes de arquivo, de *software* para transcrição de notação, *ver melhor*.

Bibliografia

ANTT, «Processo de Lourenço Pereira, solteiro, cristão-novo, filho de João Pereira defunto e de Simoa Rodrigues Pereira, natural e morador da cidade do Porto, preso nos cárceres da Inquisição de Coimbra», in *Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Coimbra*, proc. 4408, 1660-64.

DUARTE, S. *O contributo da iconografia musical na pintura quincentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento das práticas musicais da época: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura*. 2 vols. Tese de mestrado em Ciências Musicais – Musicologia Histórica apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.

DUARTE, S. *Saint Cecilia in Baroque Painting in Portugal*. In: *8th EIMAD - International Meeting Meeting of Research in Music, Arts and Design*, pp. 625-42. [Castelo Branco: Instituto Politécnico de Castelo Branco, 2022a].

DUARTE, S. *Imagens de Santa Cecília na pintura portuguesa dos séculos XVII e XVIII: devoção, usos e funções, fontes e modelos*. In: *Revista CEM – Cultura, Espaço e Memória*, CITCEM, 14, pp. 201-26. [Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2022b].

DUARTE, S. *Imagens de música na pintura do tempo do Barroco em Portugal (1600-1750)*. Tese de doutoramento em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2023 (financiada pela FCT).

LAMBERTINI, Michel'Angelo. «A charamela (notas)», in *A Arte Musical*, XV, 341, 1913, p. 37.

SERRÃO, S. *A trans-memória das imagens. Estudos iconológicos de pintura portuguesa (sécs. XVI-XVIII)*. Chamusca: Edições Cosmos, 2007.

Caminhos do resgate e descrição de instrumentos musicais de percussão tradicionais da cultura brasileira usados por Villa-Lobos em sua obra: uma parceria MVIM-MVL

Adriana Olinto Ballesté
Ana Cristina Valentino

Resumo: O Museu Virtual de Instrumentos Musicais (MVIM) foi concebido em 2011 com uma proposta inovadora focada na agregação de acervos de instrumentos musicais que não poderiam ser reunidos no mundo concreto. No entanto, a atuação do MVIM envolve também ações no mundo físico: os acervos, se necessário, são restaurados, organizados, documentados e daí divulgados no espaço virtual. Fazem parte do acervo do MVIM os instrumentos do Museu Instrumental Delgado de Carvalho, do Instituto Moreira Salles e do Museu Villa-Lobos. O acervo de instrumentos do Museu Villa-Lobos (MVL), que será o foco desse artigo, é interessante pois lá estão presentes os instrumentos de Heitor Villa-Lobos: violoncelo, violão e piano, e instrumentos de percussão que o compositor usou em suas obras. Entretanto, a coleção de instrumentos de percussão do MVL, segundo os estudos do percussionista D’Anuniação (2006), não estava completa. Quando a parceria MVIM-MVL teve início, em 2019, estavam presentes no MVL um camisão, um chocalho natural, uma cuíca, dois ganzás, quatro pios, e dois reco-recos. Para completar a coleção o MVIM resolveu adquirir os instrumentos faltantes: tamborim, surdo, tambor curimbó (ou caxambú) e prato de louça. E foram confeccionados pelo luthier Thiago Calderano, a partir da descrição de D’Anuniação (2006), cinco instrumentos de percussão pouco usuais na música de concerto, que fazem parte da cultura popular brasileira: caracaxá, caraxá, matraca selvagem, puíta, tambu-tambi, instrumentos provenientes de várias regiões do nosso país, mergulhados em interações e fusões revelando a multiplicidade do nosso cenário cultural ligado às variadas tradições e manifestações que se entrecruzam pelos caminhos desse vasto território que é o Brasil, que encantou e levou Villa-Lobos a demonstrar essa diversidade nas composições que ganharam o mundo. Como existem poucas fontes que deem pistas conclusivas sobre as origens e desdobramentos desses instrumentos, propomos, neste artigo, descrever os desafios encontrados para a confecção, identificação e descrição desses instrumentos, essenciais para a história da tradicional cultura brasileira presentes na obra de Villa-Lobos.

Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o evento recebeu Menção Honrosa por parte do Júri do Prêmio RIDIM-Brasil 2023.

Introdução

O Museu Virtual de Instrumentos Musicais – MVIM foi concebido em 2011 com uma proposta inovadora, focada na agregação de acervos de instrumentos musicais que não poderiam ser reunidos no mundo concreto. O primeiro passo se deu com o projeto *Museu Virtual de Instrumentos Musicais Delgado de Carvalho*, iniciado em 2011, que visava à criação do primeiro museu virtual de instrumentos musicais no Brasil, tendo como acervo fundamental os instrumentos e itens documentais do Museu Delgado de Carvalho, sediado na Escola de Música da UFRJ, que estava desativado desde 2008. O acervo foi restaurado, catalogado, fotografado e acondicionado segundo normas e padrões internacionais. Em 2019, iniciamos um novo projeto intitulado “Museu Virtual de Instrumentos Musicais: espaço de convergência de acervos e conhecimento”, com a finalidade de ampliar e consolidar o MVIM como um espaço virtual inovador, educativo e agregador de acervos de instrumentos musicais. Para atingir esses objetivos, foram traçadas duas linhas de ação: (1) a ampliação do acervo com o acréscimo de instrumentos musicais em parceria com o Museu Villa-Lobos e o Instituto Moreira Salles, cujos acervos foram fotografados, registrados em áudio, catalogados e inseridos no catálogo online do MVIM; (2) a elaboração de materiais audiovisuais educativos sobre os instrumentos musicais: vídeos com especialistas; entrevistas; concertos; artigos; e a seção *Em Pauta*, um espaço do MVIM para novidades e curiosidades.

Neste artigo, nosso foco é a coleção de instrumentos de percussão do Museu Villa-Lobos – MVL, que segundo o pesquisador e percussionista Luiz D’Anunciação em seu livro *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*¹, não estava completa. Em 2019, quando iniciamos a parceria entre o MVIM e o MVL, estavam presentes no acervo do MVL os instrumentos que pertenceram ao compositor Heitor Villa-Lobos – o violoncelo, o violão e o piano – e alguns instrumentos de percussão que o compositor utilizou em suas obras – um camisão, um chocalho natural, uma cuíca, dois ganzás, quatro pios e dois reco-recos.

Com o objetivo de organizar, catalogar e completar o acervo de percussão do MVL, iniciamos uma pesquisa tendo como base principal o livro de D’Anunciação (2006), percussionista e estudioso do assunto, que, através de uma extensa pesquisa – que envolveu viagens por quase todo o Brasil –, chegou à conclusão de que vários instrumentos de percussão não estavam presentes na coleção do MVL, e que deveriam ser incorporados ao seu acervo.

Seria muito valioso que toda essa percussão típica brasileira, por sua peculiar importância, pudesse ser encontrada no Museu Villa-Lobos, para evitar as injustificáveis e constantes substituições de instrumentos originais em apresentações de determinadas obras. Tal providência muito ajudaria nos tra-

1 ANUNCIACÃO, Luiz D’. *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos*. Ed. Bilingue. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

balhos de pesquisa, podendo trazer maior seriedade ao uso dos instrumentos para os quais ele escreveu, e comprovaria que não foi uma percussão imaginária [...] (ANUNCIACÃO, 2006, p. 25-26).

Diante da importância de tal apelo, decidimos completar a coleção de instrumentos do Museu Villa-Lobos, de forma que estes também pudessem ser utilizados por músicos, conjuntos e orquestras, além de servir a propósitos de pesquisa. Para concretizar essa ideia, o MVIM adquiriu um tamborim, um surdo, um tambor curimbó (ou caxambu) e um prato de louça, e convidou o luthier Tiago Calderano para confeccionar – a partir da descrição de D’Anuniação (2006) – cinco instrumentos de percussão pouco usuais na música de concerto, que têm referências na cultura popular brasileira – o caracaxá, o caraxá, a matraca selvagem, a puíta e o tambu-tambi.

Os instrumentos de percussão, com origens provenientes de várias regiões do nosso país, estão mergulhados em interações e fusões que revelam a multiplicidade do nosso cenário cultural – ligado às mais variadas tradições e manifestações que se entrecruzam pelos caminhos desse vasto território que é o Brasil –, que encantou e levou Villa-Lobos a demonstrar toda essa diversidade em suas composições, que ganharam o mundo. Como existem poucas fontes que deem pistas conclusivas sobre estas origens e sobre suas ramificações e desdobramentos, vamos descrever os desafios encontrados para a identificação, descrição e confecção desses instrumentos típicos, essenciais para contar a história da tradicional cultura brasileira presente na obra do grande compositor, maestro e músico. Escolhemos alguns exemplos que ilustram bem a trajetória de descobertas que empreendemos para este trabalho de recuperação e manutenção dessa memória fundamental para a música brasileira, que serão desvendados na seção a seguir.

Desafios da pesquisa e catalogação dos instrumentos em viagem pelo Brasil

O planejamento da viagem de pesquisa e catalogação dos instrumentos que foram adicionados ao acervo do Museu Villa-Lobos e ao catálogo do Museu Virtual de Instrumentos Musicais – com o nosso guia em mãos, o livro *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos* de Luiz D’Anuniação² – dava-nos as direções que deveríamos seguir e os pontos que precisaríamos explorar. Porém, como quando viajamos para um lugar desconhecido, a nossa noção real só vem depois que reconhecemos os caminhos por nossa conta. A variedade de nomes atribuídos aos instrumentos, aos seus tipos de toques e às expressões culturais das quais fazem parte, exigiu olhares mais demorados e a busca por aprofundamentos

2 ANUNCIACÃO, Luiz D’. *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos*. Ed. Bilingue. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

e, por conseguinte, esclarecimentos e diferenciações fundamentais para a definição de cada um desses instrumentos, de seus lugares nas tradições e na memória de cada grupo aos quais pertencem. Este trabalho desafiador revelou nuances que vamos esmiuçar na descrição das trajetórias que percorremos ao longo dessa estrada pelo Brasil afora, e sobre o que encontramos nela.

Caracaxá e Caraxá – Nomenclaturas entrecruzadas

Começamos a nossa viagem pelos caminhos da pesquisa para a catalogação nos deparando com instrumentos com nomes muito semelhantes: o caracaxá e o caraxá. Heitor Villa-Lobos, em sua inventividade na busca dos sons perfeitos para a sua percussão característica, desenvolveu o instrumento que batizou de “caracaxá”, uma espécie de chocalho feito de madeira em formato de paralelepípedo, medindo 18x11x11cm x 3mm de espessura, contendo em seu interior contas ou sementes, a ser tocado em par com outra peça de iguais dimensões (Figura 1). A concepção deste instrumento original surgiu da busca do compositor por uma sonoridade diferenciada para o início do *Choros n. 8* (1926). Na partitura desta obra, Villa refere-se ao instrumento com um nome diferente: “xucalho *en bois*” (chocalho de madeira). De outro lado, o instrumento caraxá (segundo Villa-Lobos) é um tipo de reco-reco, caracterizado por uma cabaça na qual é aberta uma fenda na direção do seu comprimento, onde é afixada uma peça estreita e dentada a ser friccionada com uma pequena vareta roliça de aproximadamente 30 cm de comprimento, a fim de produzir o som desejado (Figura 2). O corpo do instrumento, formado pela cabaça, funciona como caixa de ressonância. O compositor também utilizou o seu caraxá no *Choros n. 8*, em dobramento com o chocalho caracaxá e mais outros dois, feitos de metal.

Figura 1: Caracaxá criado e batizado por Villa-Lobos



Fonte: https://www.mvim.com.br/instrumento/caracaxa-mvim_mvl_id_012/?c=6

Figura 2: Caraxá segundo Villa-Lobos



Fonte: https://www.mvim.com.br/instrumento/caraxa-mvim_mvl_id_016/?c=6

Para além da semelhança, essas nomenclaturas se entrecruzam na cultura brasileira, visto que pudemos verificar que Villa usou de uma licença poética para batizar os instrumentos musicais que incorporou à sua música, inspirado por diversos com os quais teve contato, supostamente durante suas viagens pelo Brasil³. O nome caraxá é encontrado em pelo menos duas ocorrências verificadas por D’Anunciação (2006). Uma delas é a manifestação cultural do Caboclinho, tradição centenária que apresenta música e dança características e se estende pelos estados de Pernambuco, Alagoas, Paraíba e Rio Grande do Norte, reconhecida como *Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil* pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Nesta tradição, o caraxá é um instrumento feito de metal composto por uma haste cilíndrica onde estão afixados seis chocalhos em formato de dois cones unidos por suas bases, tocados aos pares pelo mesmo executante, como pode ser visto na Figura 3.

Figura 3: Detalhe do instrumento caraxá, exclusivo do Caboclinho



Fonte: <https://patativadoassare.wordpress.com/2017/01/25/caboclinho-agora-patrimonio-cultural-nacional/>

3 Existem controvérsias em torno das supostas viagens de Villa-Lobos pelo Brasil, as quais não iremos esmiuçar aqui. A hipótese é a de que algumas evidências e/ou registros parecem se ater aos relatos do próprio Villa, os quais alguns pesquisadores dizem provir de sua grande imaginação, que acabava por se misturar com a realidade. Porém, segundo Guérios (2003), a partir da biografia sobre o compositor escrita pelo musicólogo Vasco Mariz na década de 1940, que se tornou uma obra de referência, “[...] essas viagens de Villa-Lobos foram se tornando concretas, à medida que iam sendo reproduzidas em vários estudos” (GUÉRIOS, 2003, p. 23). Ver mais em: GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

A outra ocorrência é o reco-reco caracaxá típico da Dança de Santa Cruz, manifestação tradicional dos festejos católicos do Dia de Santa Cruz, comemorado anualmente no dia 3 de maio na Grande São Paulo, Vale do Paraíba e Comunidades da Mantiqueira, no estado de São Paulo (Figura 4).

Figura 4: O reco-reco caracaxá na Dança de Santa Cruz



Fonte: https://www.facebook.com/MuseuDaMusicaDeMariana/posts/902374419820915/?locale=pt_BR

A matraca selvagem de Villa-Lobos e as matracas na cultura brasileira

Continuando a nossa viagem, pegamos carona com a matraca selvagem de Villa-Lobos, que nos levará a diversos caminhos pelo Brasil afora. Villa desenvolveu este instrumento com o objetivo de incluir em sua obra uma sonoridade semelhante à produzida por instrumentos de origem indígena, que tem o bambu como matéria-prima frequente tanto para instrumentos musicais quanto para outros artefatos. Segundo as descrições de D’Anuniação (2006), o instrumento é composto por dois bastões rítmicos, com diâmetro aproximado de 3 a 4 centímetros e com comprimento em torno de 55 a 75 centímetros, que devem ser percutidos um contra o outro a fim de produzir o som característico. A matraca de Villa está presente em sua obra *Três Poemas Indígenas*, na versão para coro misto e orquestra (*Poema II, Teiru*, solo em pianíssimo nos compassos 24,25 e 26).

Figura 5: Matraca selvagem, criação de Villa-Lobos



Fonte: https://www.mvim.com.br/instrumento/matraca-selvagem-mvim_mvl_id_013/?c=6

Em seu livro, D’Anunciação faz questão de frisar a diferença entre a matraca selvagem e outros instrumentos chamados de matracas na cultura brasileira, e destaca a importância dessa distinção a fim de evitar substituições equivocadas na execução das obras de Villa-Lobos por orquestras contemporâneas. Outra distinção ressaltada pelo autor é a que se refere à clave, instrumento que integra a tradição afro-cubana do estilo musical chamado de “salsa”, composto por dois pequenos bastões de madeira com no máximo 5 cm de diâmetro e 20 cm de comprimento, que também devem ser percutidos um contra o outro, mas que produzem um som alto e agudo, diferente do som “rouco” dos bastões de bambu.

Apesar da diferenciação, podemos pensar nas matracas citadas por D’Anunciação (2006) como possíveis inspirações de Villa-Lobos para a criação de seu instrumento. Vamos então, conhecer um pouco sobre cada uma delas, sob a perspectiva do autor.

A *matraca de boi* é um instrumento que consiste em duas lâminas de madeira estreitas e retangulares que possuem tamanhos diversos – podendo chegar a medir um metro – que são percutidas uma contra a outra em movimentos característicos do estilo chamado “sotaque boi-de-matraca”, que alternam um leve “arrastar”, quando as peças de madeira são friccionadas, com batidas repetitivas. O instrumento faz parte da tradição dos folguedos do *Bumba-meu-boi de São Luiz do Maranhão*, encontrados também no interior deste estado, que foi registrado como *Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade* pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2019.

Figura 6: Caboclo de lança, matraca de boi



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/482307441333545318/>

A *matraca de procissão* é construída com uma pequena prancha de madeira retangular onde são fixadas argolas – ou peças similares – de ferro em ambos os lados. A forma de tocar se dá com o movimento contínuo de vaivém produzido pela torção da mão de um lado para o outro, que faz com que as peças de metal se choquem contra as superfícies, gerando o som característico deste instrumento que integra as celebrações católicas apostólicas romanas da Semana Santa. A simbologia

deste tipo de matraca está ligada ao sofrimento, ao flagelo e ao sacrifício de Jesus Cristo. Em contraposição a esta simbologia está a popularização do uso do instrumento nas praias cariocas pelos vendedores ambulantes de casquinha de biscoito e pirulitos, como chamariz de venda.

Figura 7: Exemplos de matracas usados em procissões



Fonte: https://www.salvemaliturgia.com/2010/04/semana-santa-no-brasil-com-dignidade_9236.html

Figura 8: Matraca usada por vendedores de praia



Fonte: <https://brasildelonge.com/2022/07/09/a-matraca/>

A *matraca do Tambor de Crioula* se constitui de dois bastões de madeira que são tocados com a função de baquetas no fuste (corpo) do tambor grande ou “rufador”, que faz parte da parelha do batuque do *Tambor de Crioula*, tradição típica do Maranhão, uma forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular feminina, canto e percussão de tambores, considerada referência de identidade e resistência cultural dos negros maranhenses⁴. Por sua relevância, esta

⁴ Ver mais em: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê IPHAN 15 – Tambor de Crioula do Maranhão*. Brasília, DF: IPHAN, 2016, 104 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie15_tambor.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2023.

manifestação cultural foi registrada pelo IPHAN como *Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro*, no ano de 2007.

Figura 9: O modo de tocar da matraca do Tambor de Crioula.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=L6o0MKY4SS4>

Figura 10: Cenas da tradição cultural do Tambor de Crioula.



Fonte: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie15_tambor.pdf

A tradição do prato de louça (ou prato-e-faca)

Saindo do Maranhão e rumando para a Bahia, vamos de encontro à tradição do prato de louça (ou prato-e-faca). O instrumento atrelado à esta tradição é composto por um conjunto que inclui um prato de refeição – que, segundo D’Anunciação (2006), deve ser de cerâmica ou porcelana e ter uma espessura consistente para a emissão da sonoridade que o caracteriza – e um talher de mesa feito de metal, que pode ser uma faca ou garfo. Outro objeto de metal equivalente também pode ser utilizado, mas qualquer um dos formatos funcionará como uma espécie de baqueta, a ser arrastada ou friccionada sobre a superfície do prato.

Figura 11: O Prato de Louça acompanhado de sua “baqueta” (garfo ou faca)



Fonte: <https://www.mvim.com.br/instrumento/prato-de-louca/?c=6>

D’Anunciação (2006) conta que Villa-Lobos incluiu o prato de louça em seu *Noneto* (1923), acrescentando ao modo de tocar tradicional a articulação percutida, com o objetivo de valorizar o modo de frasear a execução rítmica, como repetiu com o reco-reco em *Momoprecoce* (1929). O instrumento também pode ser encontrado na partitura de *Mandu-çarárá* (1940), a partir do compasso n. 26.

Vidili (2020) descreve o prato-e-faca como um instrumento advindo de experiências do cotidiano, diferentemente dos instrumentos fabricados “[...] com a finalidade primordial de produzir sons entendidos como música” (VIDILI, 2020, p.2). Segundo o *Dossiê IPHAN 4 – Samba de Roda do Recôncavo Baiano*, é considerado o idiofone mais característico desta manifestação cultural, que por sua vez é reconhecido como uma das matrizes do samba – nosso “notório símbolo nacional” –, e inscrito no *Livro de Registro das Formas de Expressão* do IPHAN, em 2004, como *Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade*⁵. Segundo a pesquisadora, instrumentista e cantora Rafaela Mustafa – em entrevista ao blog “Tropicália Viva”⁶ – seu surgimento está ligado à relação das mulheres escravizadas com o mundo da

5 Ver mais em: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê IPHAN 4 – Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília, DF: IPHAN, 2006, 216 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Samba_Roda_Reconcavo_Baiano.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2023.

6 A importância do prato-e-faca na música e uma lista de artistas que o utiliza em seu ofício. Blog Tropicália Viva [Site da Internet]. 12 ago. 2020. Disponível em: <<https://www.tropicaliaviva.com/post/a-import%C3%A2ncia-do-prato-e-faca-na-m%C3%BAica-e-uma-lista-de-artistas-que-o-utilizam-em-seu-of%C3%ADcio>>. Acesso em: 4 ago. 2023.

cozinha, sua atividade de labor, que utilizavam utensílios para tirar algum som em seu dia a dia, já que os batusques eram proibidos para mulheres pelos escravizadores e capatazes. A tradição passou para suas descendentes, ao longo de gerações, e por esse motivo até hoje o prato-e-faca é tocado predominantemente por mulheres no âmbito da manifestação musical, coreográfica e poética que constitui o *samba de roda*, presente em todo o estado da Bahia, mas muito particularmente na região do Recôncavo Baiano⁷. Duas mulheres referência nesse tipo de percussão são: Dona Zélia do Prato, nascida e criada em São Brás, distrito de Santo Amaro, BA, e Dona Edith do Prato, nascida em na cidade de Santo Amaro da Purificação em 1916 e falecida em Salvador em 2009. Podemos destacar também a forte presença de Dona Aurinda do Prato, natural da Ilha de Itaparica, também na Bahia.

Figura 12: Dona Zélia do Prato, à esquerda, e Dona Edith do Prato, à direita



Fonte: <https://www.tropicaliaviva.com/post/a-import%C3%A2ncia-do-prato-e-faca-na-m%C3%BAica-e-uma-lista-de-artistas-que-o-utilizam-em-seu-of%C3%ADcio> &

Figura 13: Dona Aurinda do Prato, tocadora de prato-e-faca da Ilha de Itaparica, BA



Fonte: <https://www.revistafraude.ufba.br/novafraude/vovo-me-ensinou-a-sambar/>

⁷ Ver mais em: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê IPHAN 4 – Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília, DF: IPHAN, 2006, 216 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Samba_Roda_Reconcao_Baiano.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2023.

A puíta é diferente da cuíca

Sobrevoando o Brasil, vamos observar uma distinção que D’Anuniação (2006) fez questão de ressaltar em sua pesquisa, entre o instrumento chamado de puíta e a conhecida cuíca. Segundo o autor, geralmente se encontra a denominação “puíta ou cuíca”, porém há uma diferença entre os dois instrumentos, particularmente quando se trata da rítmica brasileira. Em sua concepção, D’Anuniação (2006) afirmava que se pode dizer que são opostos no que tange às características sonoras e funções musicais, sendo basicamente semelhantes em seus aspectos físicos. O instrumento é denominado, também, roncador, tambor onça, onça e fungador, de acordo com a região do Brasil onde é encontrado. Em São Luiz do Maranhão, por exemplo, é conhecido como “onça” e faz parte da formação instrumental dos grupos do sotaque boi de matraca, integrante dos tradicionais folguedos de bumba-meu-boi, típicos da cidade.

D’Anuniação (2006) frisa que Villa-Lobos, no *Choros n. 6*, destacou as diferentes funções musicais dos dois instrumentos: a cuíca, com sua entonação tímbrica aguda, e a puíta, com sua entonação tímbrica grave.

Figura 14: A puíta (maior) e a cuíca



Fonte: <https://www.mvim.com.br/categoria-instrumento/membranofones/>

Tambor curimbó = tambu ou caxambu

Em uma conexão direta entre a região norte e a região sudeste do nosso país, chega a vez de falarmos sobre o tambor curimbó que faz parte do acervo do MVIM. Este tambor específico integra a manifestação cultural do carimbó, típica do Pará, incluída no *Livro de Registro das Formas de Expressão* do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2014, como *Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil*. Duas das hipóteses sobre suas possíveis vertentes originárias são as populações de negros escravizados provenientes do continente africano e a presença indígena na região. Além de envolver dança e música compreende amplos

aspectos da vida social e simbólica das pessoas responsáveis pela manutenção e transferência desta tradição de geração em geração. A etimologia do nome “curimbó” alude à junção dos termos tupinambás *curi* (madeira) e *mbó* (oco) e à confecção artesanal do instrumento, que é feito a partir de um tronco de árvore escavado, popularmente chamado de “pau ocado”, que pode ter dimensões variáveis. Em sua parte superior, é recoberto por uma membrana de pele natural⁸. O exemplar do museu é um tambor curimbó que pode ser considerado de tamanho médio, com um som mais agudo, que, segundo o mestre Ronaldo Guedes⁹, artesão responsável pela confecção do instrumento, costuma ser utilizado com a função de repique, responsável pelas chamadas ou viradas dos batuques. O instrumental do carimbó costuma incluir dois ou três curimbós, com timbres diferentes. É importante frisar que este exemplar possui um diferencial que o relaciona intimamente com o carimbó, que são os entalhes característicos da Arte Marajoara¹⁰ da Ilha de Marajó, no Pará.

Figura 15: O tambor curimbó do MVIM, com seus entalhes marajoaras



Fonte: https://www.mvim.com.br/instrumento/tambor-curimbo_mvim_mv1_me_006/?c=7

8 Ver mais em: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. Dossiê INRC do Carimbó. Belém, PA: IPHAN, 2014, 204 p. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3(1).pdf)>. Acesso em: 30 jul. 2023.

9 O mestre Ronaldo Guedes – entrevistado pelas autoras –, nativo da região do Soure, na Ilha de Marajó, é um artista plástico, ceramista, escultor, ativista social e tocador de tambor no tradicional conjunto marajoara *Tambores do Pacoval*, que promove rodas de carimbó há mais de dez anos. Atua em seu *Ateliê Arte Manguê Marajó*, localizado na mesma região onde nasceu, em conjunto com um coletivo de ceramistas e escultores, onde ajuda a manter viva a memória, as tradições artísticas, a cultura e a identidade marajoara.

10 Ver mais em: ARTE Marajoara. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5353/arte-marajoara>>. Acesso em: 30 de julho de 2023. Verbete da Enciclopédia, 2015. ISBN: 978-85-7979-060-7

Figura 16: A dança do carimbó

Fonte: <https://sme.goiania.go.gov.br/conexaoescola/eaja/carimbo/>

O *Dossiê IPHAN 5 – Jongo no Sudeste* (IPHAN, 2007) revela que o mesmo tipo de tambor, sem o diferencial descrito na seção anterior, assume outras denominações quando vinculado à tradição do jongo, podendo ser chamado de *tambu* ou *caxambu* de acordo com a região onde se manifesta. Esta forma de expressão afro-brasileira, que foi trazida do continente africano ao Brasil por pessoas escravizadas de origem bantu que trabalhavam nas fazendas de café e cana-de-açúcar da região sudeste do país, realiza-se através da dança de roda, da música ritmada por tambores, dos versos metafóricos e das práticas rituais. É uma forma de louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades, praticada nos quintais das periferias urbanas de algumas comunidades rurais do Sudeste brasileiro. Acontece nas festas dos santos católicos e divindades afro-brasileiras, nas festas juninas, na festa do Divino e no 13 de maio da abolição da escravidão. Em novembro de 2005, o jongo do Sudeste foi proclamado *Patrimônio Imaterial Brasileiro* pelo IPHAN, registrado no *Livro das Formas de Expressão*¹¹.

Figura 17: Dança e ritualística do jongo

Fonte: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_jongo_m.pdf

11 Ver mais em: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê IPHAN 5 – Jongo no Sudeste*. Brasília, DF: IPHAN, 2007, 92 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_jongo_m.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2023.

Segundo D’Anunção (2006), Heitor Villa-Lobos, em suas obras, adotou a denominação *caxambu* para o instrumento, que pode ser encontrado na partitura do *Choros n. 9* (1929).

O tambu-tambi e suas ligações culturais

Partimos agora para o destino final dessa viagem por caminhos de pesquisa através do Brasil e chegamos a São Luís do Maranhão, para encontrar com o instrumento tambu-tambi e suas ligações culturais. De acordo com a intensa pesquisa empreendida por D’Anunção (2006), seu nome surgiu do hábito de cegos que pediam esmola batendo duas tabocas no chão da porta da Igreja do Carmo na Praça João Lisboa, na referida cidade, e deriva do som obtido por estas batidas. Porém, o instrumento faz parte da tradição do agrupamento rítmico típico da Ilha de São Luís e do interior do Maranhão denominado *Tambor de Taboca*. O som do instrumento é produzido pela batida de duas tabocas (peças de bambu), em conjunto, sobre um pedaço de madeira. Dentro desta tradição, o conjunto nomeado como tambu-tambi imita a função do tambor “crivador” ou “pererenga”, o mais agudo da parrelha do batuque do *Tambor de Crioula*, outra tradição típica do Maranhão, já citada anteriormente.

Figura 18: O tambu-tambi



Fonte: https://www.mvim.com.br/instrumento/tambu-tambi-mvim_mvl_id_011/?c=6

O Tambor de Taboca destaca-se entre as variantes das formas e linguagens relacionadas ao Tambor de Crioula. Porém, conforme o *Dossiê IPHAN 15 – Tambor de Crioula do Maranhão* (IPHAN, 2016), onde é descrito o processo de registro e patrimonialização desta forma de expressão, não se deve classificar o Tambor de Taboca como mera variação ou derivação, visto que “[...] ele enriquece a diversidade de toques de tambores da Ilha de São Luís e do interior do Maranhão, exibindo

histórias, estilos e performances próprias” (IPHAN, 2016, p. 37)¹².

D’Anunciação (2006) descreve que o agrupamento rítmico Tambor de Taboca é composto por quatro ou cinco bastões de bambu de até 70 centímetros; os dois menores são tocados por um só instrumentista e os demais de forma individual. Na formação rítmica com tabocas, os executantes imitam os tambores de acompanhamento dos cânticos do Tambor de Crioula. Desta forma, as tabocas recebem os mesmos nomes e funções do agrupamento rítmico que simula, que são os seguintes: tambor grande (de som grave), socador (também chamado de meia) e crivador (de som mais agudo).

A prática de bater taboca no chão imitando tambores com membrana – chamados de membranofones – é muito conhecida no Maranhão e também faz parte dos Terreiros Mina/Cura – tradicionais locais de cultos de religião afro-brasileira no estado – na região de Codó, Cururupu, Guimarães e litoral norte¹³.

A diversidade do Brasil contada através dos instrumentos musicais

Os desafios enfrentados neste trabalho de pesquisa, como a questão das fontes escassas e da necessidade de um mergulho mais profundo no sentido de conhecer e compreender as múltiplas expressões da cultura do Brasil, tornaram-se pequenos diante da grandiosidade das descobertas empreendidas. Ao nos embrenharmos por essas terras – mesmo que à distância – e descobrirmos as diferenças e semelhanças que existem entre as regiões e as pessoas, tivemos mais clareza acerca das nuances existentes na formação das manifestações e expressões do nosso povo, o que nos levou à compreensão dos caminhos a seguir no intuito de descrever, catalogar e construir os instrumentos que viriam a completar a coleção que forma o conjunto percussivo presente na obra de Heitor Villa-Lobos. Estamos cientes de que não vimos tudo neste percurso, e que, com certeza, há muito mais a ser revelado. Mas também sabemos que isso faz parte do ofício do pesquisador: o de abrir caminhos para que outros possam continuar a desvendar novas possibilidades.

Pudemos compreender o quão importante foi para a música brasileira a iniciativa de Villa-Lobos ao transportar para as suas composições elementos do povo brasileiro e de sua cultura, que se tornaram indissociáveis de sua obra e mostraram ao mundo a riqueza de um país através de sua diversidade ímpar. Segundo D’Anunciação (2006), Villa, em um movimento ousado, rompeu com “[...] a hege-

12 Ver mais em: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê IPHAN 15 – Tambor de Crioula do Maranhão*. Brasília, DF: IPHAN, 2016, 104 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie15_tambor.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2023.

13 Ver mais em: FERRETTI, Muncicarmo. Tambor de Mina e Umbanda: o culto aos caboclos no Maranhão. Publicado no Jornal do CEUCAB-RS: *O Triângulo Sagrado*, Ano III, n. 39 (1996), 40 e 41 (1997). Disponível em: <<https://repositorio.ufma.br/jspui/bitstream/1/205/1/Mina%20e%20Umbanda.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2023.

monia da ‘percussão ortodoxa’, introduzindo em sua obra instrumentos típicos brasileiros, com a personalidade que lhe era característica” (D’ANUNCIAÇÃO, 2006, p.23). Não podemos deixar de citar que o compositor atuou em alinhamento com o Modernismo e seus ideais de expressão de um novo Brasil, fundindo elementos da tradição erudita europeia e do folclore popular do país em uma mistura com os ideais de construção de uma identidade nacional, sem perder de vista uma linguagem que pudesse ser apreciada pelo “mundo exterior”¹⁴. No entanto, é inegável que sua genialidade produziu uma obra que também deve ser considerada “uma grande manifestação cultural brasileira” (CREPALDE, 2012, p. 240).

Terminamos a nossa viagem com a reflexão de que esta trajetória de pesquisa evidencia o quanto os instrumentos musicais têm o poder de contar histórias, manter tradições e salvaguardar a memória através da música que produzem. Os entrecruzamentos culturais em que estão mergulhados revelam tradições e modos de vida, afetos e maneiras de estar no mundo, identidade e sociabilidade. A transmissão de conhecimento que proporcionam transpõe fronteiras e liga pontos entre pessoas e culturas. A manutenção da funcionalidade dos instrumentos musicais como produtores de música, história e memória é um dos focos principais do MVIM, na direção de manter viva esta função primordial no universo musical e humano.

14 ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil: A questão da identidade da arte brasileira*. 2a Ed. RJ: Relume Dumará, 1997.

Referências

ANUNCIACÃO, Luiz D'. *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos*. Ed. Bilíngue. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

A importância do prato-e-faca na música e uma lista de artistas que o utiliza em seu ofício. Blog Tropicália Viva [Site da Internet]. 12 ago. 2020. Disponível em: <<https://www.tropicaliaviva.com/post/a-import%C3%A2ncia-do-prato-e-faca-na-m%C3%BAfica-e-uma-lista-de-artistas-que-o-utilizam-em-seu-of%C3%ADcio>>. Acesso em: 4 ago. 2023.

ARTE Marajoara. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5353/arte-marajoara>>. Acesso em: 30 de julho de 2023. Verbete da Enciclopédia, 2015. ISBN: 978-85-7979-060-7

BALLESTÉ, Adriana & ALMEIDA, Álea de. Organização e representação da informação no Museu Virtual de Instrumentos Musicais – MVIM. *Anais XV ENANCIB, Além das nuvens: Expandindo as fronteiras da Ciência da Informação*. Belo Horizonte: ECI/UFMG, 2014, p. 848-868.

CREPALDE, N. J. B. F. Villa-Lobos: uma manifestação cultural nacional. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.12 - n.1, 2012, p. 232-241.

FERRETTI, Mundicarmo. Tambor de Mina e Umbanda: o culto aos caboclos no Maranhão. Publicado no Jornal do CEUCAB-RS: *O Triângulo Sagrado*, Ano III, n. 39 (1996), 40 e 41 (1997). Disponível em: <<https://repositorio.ufma.br/jspui/bitstream/1/205/1/Mina%20e%20Umbanda.pdf>> Acesso em: 20 jul. 2023.

GARCIA, Ricardo. *Clave, a “alma” da salsa*. Dança em Pauta [Site da Internet]. Disponível em: <<https://www.dancaempauta.com.br/clave-a-alma-da-salsa/>>. Acesso em: 19 jul. 2023.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. Dossiê INRC do Caboclinho. Recife, PE: IPHAN, 2016, 135 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_INRC_caboclinho.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. Dossiê INRC do Carimbó. Belém, PA: IPHAN, 2014, 204 p. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3(1).pdf)>. Acesso em: 30 jul. 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê IPHAN 4 – Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília, DF: IPHAN, 2006, 216 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Samba_Roda_Reconcavo_Baiano.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê IPHAN 5 – Jongo no Sudeste*. Brasília, DF: IPHAN, 2007, 92 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_jongo_m.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê IPHAN 15 – Tambor de Crioula do Maranhão*. Brasília, DF: IPHAN, 2016, 104 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie15_tambor.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2023.

VIDILI, Eduardo Marcel. “Momentos inusitados e cômicos”: o prato-e-faca e outros objetos do cotidiano como instrumentos na música popular brasileira. Anais do 6º *Nas Nuvens... Congresso de Música* – de 01 a 08 de dezembro de 2020 – Universidade Federal do Estado de Minas Gerais – UFMG. Disponível em: <<https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/2020/11/2020-VIDILI-Eduardo-Marcel.pdf>>. Acesso em: 3 jul. 2023.

ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil: A questão da identidade da arte brasileira*. 2ª Ed. RJ: Relume Dumará, 1997.

Documentos de arquivo audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais: ensino especializado

Ana Patricia Neves Rojas

Resumo: Partindo da experiência vivenciada pela pesquisadora, através da realização do bacharelado em Arquivologia no Instituto de Ciência da Informação da Universidade Federal da Bahia, observou-se a tímida discussão no âmbito acadêmico, na esfera da graduação, sobre temáticas direcionadas aos documentos arquivísticos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais (para documentos arquivísticos entende-se como documentos produzidos ou recebidos no decorrer das atividades orgânicas de um produtor - pessoa ou instituição) independente do gênero documental ou natureza da linguagem. Essa inquietação provocou entre alguns questionamentos esta pesquisa, que tem como objetivo identificar o espectro do ensino, quantitativamente e qualitativamente, para tratamento técnico e formação de competências que contribuam com a crítica e atuação adequada sobre, especificamente, este assunto. Buscou-se analisar e estabelecer um comparativo sobre o ensino e enfoque desta temática nos cursos de graduação em Arquivologia brasileiros através de pesquisa bibliográfica e pesquisa documental, a partir da recuperação das grades curriculares obrigatórias e optativas/eletivas dos cursos de ensino superior em atividade até o final do ano de 2022 – modalidade presencial e a distância, em instituições públicas e privada. Para fins de realização da pesquisa utilizaram-se os termos de busca “audiovisual”, “iconográfico”, “sonoro” e “musical” utilizados no nome ou título de disciplinas ofertadas. Foram analisadas 17 grades curriculares disponibilizadas em sites institucionais ou encaminhadas via correio eletrônico após contato e solicitação. Os resultados apontam para uma carência na oferta de disciplinas que abordem o assunto em todo o território nacional. Outro importante dado verificado foi a ausência de componente curricular que aborde exclusivamente documentos musicais e relativos à música. Conclui-se que, há demanda para o tratamento especializado de uma massa documental relativa aos temas explorados já existente e em contínua e significativa produção, enquanto a formação acadêmica de futuros profissionais negligencia a amplitude do escopo deste gênero documental e as singularidades deste tipo de documento de arquivo.

Introdução

A implantação do Arquivo Nacional data da primeira metade do século XIX, em 1838, então denominado Arquivo Público do Império, criação prevista na Constituição de 1824. Pode-se determinar este fato, segundo Tanus e Araújo (2013), como o início da trajetória das práticas e do saber arquivístico no Brasil. Em 1911, o Arquivo Nacional concebe o Curso Permanente de Arquivos (CPA), que, já na década de 1970 se torna o primeiro curso de nível superior em Arquivologia, sendo transferido para a Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro (FEFIERJ), atualmente Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Outros dois cursos de ensino superior em Arquivologia surgiram nos anos 70: Universidade Federal de Santa Maria (1976) e Universidade Federal Fluminense (1978). Assiste-se, então, uma mudança no ensino da arquivologia: discussões conceituais, projetos de pesquisa, tratamento técnico especializado. Atualmente há 17 cursos em atividade no Brasil.

Com a promulgação da Constituição Federal de 1988 é atribuída a competência de proteger e legislar “[...] os documentos, as obras e outros bens de valor histórico e cultural, os monumentos, as paisagens naturais notáveis e os sítios arqueológicos [...]” (Brasil, 1988, Arts. 23-24) à União, Estados, Distrito Federal e Municípios. A necessidade de tratamento específico e adequado aos documentos de arquivo fica evidente com demandas institucionais e legais de produtores e custodiadores de documentos. Para Vieira (2016, p. 49) a crescente produção e utilização de documentos em linguagem audiovisual, iconográfica e sonora ocorre com o desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação, “impactando” as atividades arquivísticas. Preocupados com essa questão, representantes do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) recomendam a criação de uma câmara técnica para cuidar com exclusividade de documentos de arquivo deste segmento - a Câmara Técnica de Documento Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros (CTDAIS).

Este artigo é fruto de investigação a respeito da oferta de disciplinas especializadas no ensino sobre documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais, com o objetivo identificar o espectro deste ensino, quantitativamente e qualitativamente, para tratamento técnico e formação de competências que contribuam com a crítica e atuação adequada sobre a temática em destaque. Esta pesquisa se deu através da análise das grades curriculares dos cursos de graduação em Arquivologia no Brasil em atividade até o final do ano de 2022.

Trata-se aqui de uma pesquisa de natureza aplicada e quanto aos objetivos exploratória; bibliográfica e documental, sob a ótica dos procedimentos técnicos. A revisão de literatura procura delimitar a discussão e contextualizar o período por

meio da breve narrativa histórica da Arquivologia no Brasil. A recuperação das grades curriculares dos 17 cursos superiores em Arquivologia por meio de consultas nas páginas eletrônicas das respectivas Universidades / Instituições, e/ou consulta via correio eletrônico, observando-se a presença/ausência de alguma componente curricular que abordasse especificamente os assuntos deste interesse, visa contemplar os procedimentos técnicos. Determinou-se os descritores “audiovisual”, “iconográfico”, “sonoro” e “musical” (considerando as variações quanto ao número), enquanto objetos de interesse da pesquisa para demarcar a investigação. A seguir, será apresentada uma breve descrição histórica sobre equipamentos de pesquisa, ensino e tratamento técnico e um conjunto de termos pertinentes a esse estudo.

Do “Arquivo Público do Império” à sala de aula

A Constituição Política do Império do Brasil, Carta de Lei de 25 de março de 1824, outorgada pelo Imperador D. Pedro I, prevê em seu Artigo 70 que os documentos oficiais sejam custodiados pelo Arquivo Público: “Assignada a Lei pelo Imperador, referendada pelo Secretario de Estado competente, e sellada com o Sello do Imperio, se guardará o original no Archivo Publico [...]”¹ (Art.70, Brasil, 1824). Sobre estes documentos e sobre as instalações físicas do Arquivo, o Regulamento nº2, de 2 de janeiro de 1838, instrui a respeito do arranjo, da gestão e do endereço provisório. Junta-se ao Arquivo Público a bagagem trazida na transferência da corte portuguesa em 1808, no Rio de Janeiro, “documentos, mapas, moedas, estampas, manuscritos, livros, objetos de arte [...]”, lembrado por Tanus e Araújo (2013, p.84). Em 1889, por meio de decreto, o nome da instituição é alterado para Arquivo Público Nacional, sofrendo alterações até chegar ao que conhecemos hoje por Arquivo Nacional.

No período entre 1838 e 1958, o Arquivo passa por mudanças de endereço, gestão e arranjo. A partir do ano de 1911, dirige-se uma maior preocupação no fazer técnico e especialização de mão de obra. É criado neste ano o Curso Permanente de Arquivos (CPA), que será incorporado posteriormente à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) como curso superior. Destaca-se, na gestão do diretor José Honório Rodrigues nos anos de 1960, as presenças de Henri Baullier de Branche (Arquivos de Sarthee, França) e Theodore Roosevelt Schellenberg (American University, Estados Unidos da América), que colaboraram em melhorias institucionais, aperfeiçoamento e treinamento dos funcionários.

1 Grafia original preservada na transcrição da Constituição Política do Império do Brasil, de 25 de março de 1824 (Brasil, 1824).

Sob a direção de Raul Lima, na década seguinte, a interlocução com instituições e profissionais estrangeiros fica mais evidente, principalmente com a contribuição de Michel Duchein.

A década de 1970 é caracterizada pela consolidação da área. Em 1971, é criada a Associação dos Arquivistas Brasileiros (extinta em 2015), que contribuiu para o desenvolvimento profissional e da arquivologia no Brasil. Em 1974, com apoio da Associação, é fixado pelo Conselho Federal da Educação o primeiro currículo mínimo da Arquivologia. Em 1978, é regulamentada a profissão de Arquivista (Decreto nº 6.546, de 4 de julho de 1978). Nesse período, são criados os cursos de graduação em Arquivologia na Universidade Federal de Santa Maria (1976) e na Universidade Federal Fluminense (1978).

Na década seguinte, novos cursos de graduação em Arquivologia não foram criados. No entanto, surgiram cursos de pós-graduação em Ciência da Informação e alguns periódicos da área. Ocorreu, nesse período, o Fórum de Diretores de Arquivos Estaduais, importante evento para discussão do campo. A Constituição Cidadã, como é chamada a Constituição Federal de 1988, fortalece o compromisso do Estado com os Arquivos e o patrimônio histórico e cultural da nação. A Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, chamada “Lei de Arquivos”, dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e define o termo “arquivos”.

Art. 1º - É dever do Poder Público a gestão documental e a proteção especial a documentos de arquivos, como instrumento de apoio à administração, à cultura, ao desenvolvimento científico e como elementos de prova e informação. Art. 2º - Consideram-se arquivos, para os fins desta Lei, os conjuntos de documentos produzidos e recebidos por órgãos públicos, instituições de caráter público e entidades privadas, em decorrência do exercício de atividades específicas, bem como por pessoa física, qualquer que seja o suporte da informação ou a natureza dos documentos (Brasil, 1991).

O Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) de 1994, oriundo do artigo 26 da Lei de Arquivos, foi criado para definir a política nacional de arquivos, estabelecer diretrizes para o funcionamento do Sistema Nacional de Arquivos (Sinar), implantar sistemas de arquivo público, orientar programas de gestão e preservação de documentos, constituir câmaras técnicas e comissões especiais para aprofundar estudos e normas necessárias ao emprego da política nacional de arquivos e constituir câmaras setoriais que identifiquem, discutam e propõem soluções para questões temáticas que tangem a área. A partir destes eventos, cinco novos cursos de graduação são criados, de 1990 até 1999, todos, até então, em

instituições públicas federais ou estaduais: Universidade de Brasília, Universidade Federal da Bahia, Universidade Estadual de Londrina, Universidade Federal do Espírito Santo e Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Entre os anos de 2003 e 2011, são criados oito cursos, igualmente em universidades públicas, sendo, como descrevem Oliveira e Sousa (2015, p.61) seis desses “criados após a implantação do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI) instituído pelo Governo Federal” em 2007. Em 2019, é criado um curso com modalidade à distância (EaD) em uma instituição privada. A criação de cursos acompanha demandas institucionais e o cumprimento de deveres legais que surgem ou são aprimorados.

Documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros, musicais e as câmaras técnicas

Em 27 de maio de 2010, através da Portaria nº90, conforme aprovação do Plenário do Conselho Nacional de Arquivos realizada em 15 de dezembro de 2009, o presidente do CONARQ, no uso de suas atribuições, resolve criar a Câmara Técnica de Documento Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros (CTDAIS). Alguns anos depois, incorporou o termo “Musicais” ao seu nome, assumindo a sigla CTDAISM, para dar conta de documentos musicais e musicográficos.

A CTDAISM surgiu a partir de uma demanda para tratamento técnico especializado dirigido aos documentos de arquivo audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais. Esses documentos possuem características peculiares que necessitam de procedimentos específicos em sua abordagem, a inexistência de terminologia e normalização própria dificultava a pesquisa, organização, guarda, preservação, destinação e acesso. A CTDAISM visava também “orientar as instituições na elaboração de projetos que pudessem resultar em financiamentos para a organização, preservação e acesso de seus acervos, e para a constituição e/ou modernização de instituições voltadas para esse fim” (Brasil, 2010).

A ideia de documento de arquivo como sendo, exclusivamente, documento registrado em papel e vinculado às práticas administrativas vem prescrever quando ampliada a interpretação da terminologia “arquivo” conforme a Lei de Arquivos e consoante à explanação sobre documento de arquivo por Bellotto.

A forma/função pela qual o documento é criado é o que determina seu uso e seu destino de armazenamento futuro. É a razão de sua origem e de seu emprego, e não o suporte sobre o qual está constituído, que vai determinar sua condição de documento de arquivo, de biblioteca, de centro de documentação ou de museu (Bellotto, 2006, p.36).

Diante da ausência de terminologia própria, o debate em torno da necessidade de normalizar um glossário para a área antecede os trabalhos da Câmara Técnica. Para Siqueira (2016, p. 22), a terminologia “arquivo especial” já entrou em desuso, embora ainda conste em livros e dicionários utilizados por algumas instituições, e comumente referenciado, tal como Paes (2004, p.147) descreve “são aqueles que têm sob sua guarda documentos em diferentes tipos de suportes e que, por esta razão merecem tratamento especial” referindo-se para logo após sua produção até sua preservação. Em 2014, a CTDAISM publicou o primeiro glossário de termos essenciais e padronizados referente aos documentos arquivísticos de natureza audiovisual, iconográfica, sonora e musical. Em 2018, após discussões, reuniões e apresentações públicas, a câmara técnica realizou ampla pesquisa em bibliografia e legislação específica e elaborou uma terceira versão do glossário. A partir daí podemos compreender os termos “Documento audiovisual”, “Documento iconográfico”, “Documento musical”, “Documento musicográfico” e “Documento sonoro” e balizar o objetivo deste artigo.

Documento audiovisual - Gênero documental integrado por documentos que contém imagens, com finalidade de criar a impressão de movimento, associadas ou não a registros sonoros.

Documento iconográfico - Gênero documental integrado por documentos constituídos de imagens fixas.

Documento musical- Documento que se caracteriza por conter informação musical, isto é, aquela que emana tanto da dimensão fenomenológica da música (fixada em registros sonoros e audiovisuais) quanto da sua dimensão linguística e semiológica (materializada nos registros em notação musical ou musicográficos). Instantâneas da dimensão fenomenológica e reprodução (total ou parcial) da dimensão linguística e semiológica podem se materializar em registros iconográficos.

Documento musicográfico - Gênero documental integrado por documentos que contém informação codificada através de notação musical (ou equivalente). Exemplos de documentos musicográficos são as partituras, partes (vocais e/ou instrumentais), coletâneas, livros de coro, rolos, lições, e cartinas.

Documento sonoro - Gênero documental integrado por documentos que contém registros sonoros (CONARQ, 2016, p.13).

Mesmo com relevantes contribuições para o avanço no campo da arquivologia, profícuas discussões fomentadas e diferentes produções técnicas desenvolvidas, a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos,

Sonoros e Musicais foi extinta por meio do Decreto nº 10.148, de 2 de dezembro de 2019, que estabelece novas diretrizes para a instituição de câmaras técnicas no âmbito do CONARQ.

Análise e discussão dos resultados

Atualmente, segundo registro no Ministério da Educação e Cultura (MEC)², existem 17 cursos de graduação em Arquivologia cadastrados em atividade. Apenas 1 curso registrado está categorizado na esfera administrativa privada com fins lucrativos, os demais estão em âmbito da administração pública federal ou estadual, assim organizados a partir da data do ato de criação:

Quadro 1 – Cursos de graduação em arquivologia

Ano do ato de criação	Instituição de ensino superior - IES	Categoria administrativa	Modalidade
1911	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO	Pública Federal	Presencial
1976	Universidade Federal de Santa Maria – UFSM	Pública Federal	Presencial
1978	Universidade Federal Fluminense - UFF	Pública Federal	Presencial
1990	Universidade de Brasília - UNB	Pública Federal	Presencial
1997	Universidade Federal da Bahia - UFBA	Pública Federal	Presencial
1997	Universidade Estadual de Londrina - UEL	Pública Estadual	Presencial
1999	Universidade Federal do Espírito Santo - UFES	Pública Federal	Presencial
1999	Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS	Pública Federal	Presencial
2003	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP	Pública Estadual	Presencial
2006	Universidade Estadual da Paraíba - UEPB	Pública Estadual	Presencial

2 Base de dados do Ministério da Educação e Cultura, Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior - Cadastro e-MEC. Disponível em: <https://emec.mec.gov.br/>. Acesso em 8 de agosto de 2023.

2008	Universidade Federal do Amazonas - UFAM	Pública Federal	Presencial
2008	Universidade Federal do Rio Grande - FURG	Pública Federal	Presencial
2008	Universidade Federal da Paraíba - UFPB	Pública Federal	Presencial
2008	Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG	Pública Federal	Presencial
2009	Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC	Pública Federal	Presencial
2011	Universidade Federal do Pará - UFPA	Pública Federal	Presencial
2019	Centro Universitário Leonardo Da Vinci - UNIASSSELVI	Privada com fins lucrativos	Ensino a distância

Fonte: adaptado de Cadastro e-MEC, consulta avançada (Brasil, 2023)

Para análise das grades curriculares obrigatórias e optativas/eletivas procurou-se, dentro de seus títulos (nomes das componentes curriculares), a presença de algum dos descritores predeterminados, “audiovisual”, “iconográfico”, “sonoro” e “musical”, respeitando variações singular/plural. Foi possível classificar quantitativamente esses cursos com relação a presença e ausência de disciplina que abordasse algum destes temas.

Quadro 2 – Componentes curriculares dedicadas

	Componente curricular	IES	Tipo
1	Documentação audiovisual e digital	UNIRIO	Optativa
2	Documentos arquivísticos audiovisuais	UFSM	Optativa
3	Acervos audiovisuais	UNB	Optativa
4	Organização e preservação de acervos sonoros e audiovisuais	UFBA	Optativa
5	Documentação audiovisual	UEL	Obrigatória
6	Documentação audiovisual e iconográfica	UNESP	Obrigatória
7	Documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros em arquivos	UFAM	Obrigatória

Fonte: elaborado pela autora (2023, grifo nosso)

Para fins de identificar o espectro do ensino, quantitativamente e qualitativamente, para tratamento técnico e formação de competências, buscou-se considerar, amparado em Paes (2004) e referindo-se aos arquivos fotográficos, fitas magnéticas, filmes, discos, recortes de jornais e catálogos impressos, disciplinas que fitam “arquivos especiais” e suas respectivas ementas.

Quadro 3 – Componentes curriculares para arquivos especiais

	Componente curricular	IES	Ementa
1	Arquivos especiais e especializados	UEPB	Conceito de arquivos especiais e especializados; estudo das diferenciações tipológicas; metodologias na organização, descrição e guarda em suportes não convencionais.
2	Descrição e organização de documentos especiais	UFMG	Documentos especiais: audiovisuais, iconográficos (opacos e transparentes), cartográficos, tridimensionais e outros. Documentos tradicionais e digitais. Metodologias específicas para representação, preservação, conservação e projetos de migração para novas mídias.
3	Arquivos Especiais	FURG	Produção de documentos especiais. Tipos de suporte. Tipos de arquivamento, acondicionamento e manuseio. Preservação e conservação de suportes especiais. Durabilidade de suportes.

Fonte: elaborado pela autora, 2023

A partir da análise dos resultados obtidos, pode-se inferir que o número de componentes curriculares que atendem aos descritores utilizados na pesquisa não acompanha o total de cursos, somando 41% do total de instituições contempladas. Se considerar a adição das componentes que tratam de Arquivos Especiais, aproxima-se de 59% dos cursos. Observa-se que as ofertas são menores nas regiões Nordeste e Norte.

A pesquisa não contabilizou disciplina dedicada aos arquivos musicais, na dimensão fenomenológica da música e/ou quanto da sua dimensão linguística e semiológica.

A pesquisa corrobora com a concepção trazida por Siqueira (2016), a qual destaca que, mesmo com o aumento de estudos que colaboram para a consolidação das práticas arquivísticas e normalização de ações de tratamento, ainda existem lacunas correspondentes aos anseios da área.

A única instituição privada em território nacional com curso de Arquivologia, a UNIASSELVI, não possui oferta de disciplina que atenda a busca respeitando os descritores utilizados ou que aborde Arquivos Especiais. O Centro Universitário Leonardo Da Vinci, mantenedora de polos educacionais com ensino à distância, possui sua matriz no estado de Santa Catarina, o que caracteriza a região Sul como sendo a região que possui o maior número de cursos de graduação em Arquivologia.

Tabela 1 – Distribuição geográfica dos cursos

Região Centro-Oeste	Região Norte	Região Nordeste	Região Sudeste	Região Sul
UNB	UFAM	UEPB	UNESP	UEL
	UFPA	UFPB	UFF	FURG
		UFBA	UNIRIO	UFRGS
			UFES	UFSM
			UFMG	UFSC
				UNIASSELVI

Fonte: elaborada pela autora, 2023

Considerações finais

Esta pesquisa evidencia que a Arquivologia é um campo consolidado e em contínuo crescimento. As tecnologias emergentes, as demandas legais e institucionais traçam as mudanças necessárias para as novas formações dos profissionais na área. Alargar a discussão acerca desse assunto pode ter um impacto positivo na capacitação de especialistas e na preservação tanto do patrimônio público quanto do privado.

A complexidade de formatos dos documentos de arquivo audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais enuncia a indispensabilidade de uma câmara técnica ou de alguma apreciação por parte dos órgãos imbuídos de responsabilidades sobre o patrimônio documental e a gestão dos arquivos públicos ou privados deste teor. A CTDASISM contribuiu competentemente à produção de materiais técnicos.

A escassez na disponibilidade de componentes curriculares e de debates que se aproximem da temática musical reverbera na lacuna existente no mercado profissional. Por exemplo, os arquivos musicais de bandas e orquestras que não recebem tratamento adequado fragilizando, assim, sua conservação e recuperação. No que tange a documentos musicais, visto que seu tratamento poderá envolver

notação musical, é importante acentuar a necessidade de relações interdisciplinares entre a Arquivologia e outras áreas que contemplem este conhecimento.

Após análise dos resultados obtidos por meio deste estudo, fica notório que os cursos de Arquivologia no Brasil ainda não se adequaram para atender a uma demanda que urge com relação à qualificação do Arquivista com conhecimento no tratamento de documentos de arquivo audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais. O estabelecimento de uma terminologia normalizada servirá para nortear o trato arquivístico teórico e prático.

Durante a realização deste estudo, percebeu-se a reduzida produção literária sobre o tema, além do tímido campo em produções acadêmicas, artigos, eventos, monografias, teses. A insuficiência do debate em torno da existência deste tipo documental no meio acadêmico poderá prejudicar a formação profissional em arquivos.

Conclui-se que há demanda para o tratamento especializado de uma massa documental relativa aos temas explorados já existente e em contínua e significativa produção, enquanto a formação acadêmica de futuros profissionais negligencia a amplitude do escopo deste gênero documental e as singularidades deste tipo de documento de arquivo.

Por se tratar de uma pesquisa de natureza aplicada, acredita-se que poderá contribuir para a formação de novos currículos de graduação e cursos técnicos, além da ampliação de debates.

Referências

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos Permanentes: tratamento documental**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BRASIL. Constituição (1824). **Constituição Política do Império do Brasil**. Rio de Janeiro, 1824. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm . Acesso em: 8 de agosto de 2023.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm . Acesso em: 19 agosto de 2023.

BRASIL. **LEI Nº 8.159, DE 8 DE JANEIRO DE 1991**. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8159.htm . Acesso em 8 de agosto de 2023.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior** - Cadastro e-MEC. Disponível em: <https://emec.mec.gov.br/> . Acesso em 3 de maio de 2023.

BRASIL. PORTARIA Nº90, DE 27 DE MAIO DE 2010. **Diário Oficial da União**. Brasília, 31 de maio de 2010. Disponível em https://www.gov.br/conarq/pt-br/aceso-a-informacao/portarias-conarq-1/Portaria_n_90_de_27_de_maiode_2010_05_31.pdf . Acesso em 19 de agosto de 2023.

CONARQ. **Glossário**. Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais – CTDAISM. Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/composicao/copy_of_camaras-tecnicas-setoriais-inativas/Glossario-ctdaism_v3_2018.pdf . Acesso em 19 de agosto de 2023.

OLIVEIRA, Flávia Helena; SOUSA, Renato Tarciso de. Uma proposta de formação mínima para os cursos de Arquivologia das universidades brasileiras. **Perfil, evolução e perspectivas do ensino e da pesquisa em Arquivologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2015.

PAES, Marilena Leite. **Arquivo: teoria e prática**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de. Reflexões sobre o fazer e o pensar arquivístico relativos aos documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros. **Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais**. Salvador: EDUFBA, 2016.

TANUS, Gabrielle Francinne de Souza Carvalho; ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. O ensino da arquivologia no Brasil: fases e influências. **Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação**. v.18, n.37, mai./ago., 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/issue/view/2019> . Acesso em 3 de maio de 2023.

VIEIRA, Thiago de Oliveira. Os documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros: uma análise dos atores e suas produções acadêmicas. **Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais**. Salvador: EDUFBA, 2016.

Talha dourada em Sol Maior: os anjos músicos da Braga Barroca

Elisa Maria Lessa

O compositor português Eurico Carrapatoso referindo-se à sua obra *Magnificat em talha dourada* (1998) escreveu: “É uma obra iluminada por sol maior, a tonalidade que sinto nas talhas douradas e nos espaços reverberantes de Deus. É uma homenagem ao Barroco, o estilo onde triunfa o movimento, a espiral inebriante, o concerto dos sentidos” (Carrapatoso, 2015). Este estudo detém o seu olhar na talha dos altares das principais capelas e igrejas da cidade de Braga, designadamente nos seus anjos-músicos e fundamenta-se em múltiplas leituras no contexto histórico-artístico de um vasto e rico património iconográfico musical.

Como criar um bom cidadão? A iconografia de músicos mitológicos e sua função educativa na Atenas do Período Clássico

Lidiane Carolina Carderaro

Não é à toa que, já na década de 1980, a Atenas da Antiguidade ficou conhecida como “A cidade das imagens”, graças a uma importante publicação estruturalista organizada, entre outros, por Jean-Pierre Vernant. Para além de uma pólis decorada e colorida, é evidente, a partir do estudo dessas imagens, criadas sobre diversos tipos de materiais, que as imagens na Grécia Antiga assumiam importantes papéis sociais. Uma dessas funções é a de educar os seus habitantes, expondo como agir adequadamente, atender aos eventos públicos e privados, e mesmo as consequências de ações inadequadas. É a partir dessa premissa que analisaremos aqui como a iconografia sobre vasos cerâmicos produzida no Período Clássico, em que se representa figuras mitológicas com atributos musicais, servem a esse propósito de expor à população formas adequadas de atuar em situações públicas e privadas, educando principalmente os jovens para tornarem-se bons cidadãos e mulheres no que concerne a execução musical nos diversos ambientes da pólis.

A música no programa de poder de Nero: a evidência das moedas

Caroline Melo Armesto

A condenação da memória do imperador Nero está ligada, em partes, à interpretação de suas atividades como músico. Há uma tradição negativa estabelecida desde a Antiguidade que forjou a imagem de um soberano que se preocupava muito mais com os afazeres musicais do que com as questões imperiais. A construção da narrativa em torno da “reputação monstruosa” tem obscurecido a compreensão precisa de seu reinado e de suas contribuições artísticas. Portanto, a presente comunicação tem como objetivo analisar a relação entre a música e o poder imperial de Nero, explorando, em particular, a representação do imperador como Apolo citaredo nas moedas cunhadas durante sua turnê pela Grécia entre 66 a 67 d.C. Por meio da iconografia dessas moedas, busca-se compreender as intenções políticas e culturais subjacentes à imagem de Nero como a divindade da música e dos conhecimentos ocultos. A análise proposta neste estudo sugere que o filelismo neroniano deve ser entendido como um projeto político e cultural que envolve a experiência estética, e não como uma simples manifestação da afeição pessoal do princeps pela cultura grega.

Iconografia musical nas necrópoles: passos metodológicos enquanto iniciante na catalogação

Tatiani Alves Rodrigues de Abreu
Fábio Vergara Cerqueira

Resumo: Do ponto de vista da Conservação e Restauração, registrar a presença de elementos iconográficos nas necrópoles é de fundamental importância quando se pensa em manter vivas as memórias impressas nas sepulturas de diversas formas ao longo do tempo. Entre elas encontram-se, além de elementos religiosos, outros signos associados ao morto de alguma forma, como a iconografia musical. Em ida a campo para investigar a presença desses elementos, verificou-se que são registrados em menor quantidade em detrimento de outros bastante presentes. Enquanto catalogadora iniciante na BD RiDIM-Brasil, bolsista de Iniciação Científica do projeto “Iconografia da música nos vasos italiotas e outros suportes (coroplástica, numismática, pintura mural e glíptica), estudo do ambiente intercultural greco-indígena da Magna Grécia no contexto dos processos de colonização e descolonização grega”, me compete registrar na BD, os elementos de iconografia musical captados durante a execução do projeto sob forma de registro fotográfico, com ênfase na recepção de instrumentos musicais greco-romanos antigos em meio à imagética cimiterial. As imagens são captadas em campo, através de caminhada pelas alamedas dos cemitérios, com olhar atento. Por vezes são de pequenos tamanhos ou estão discretamente dispostos. Uma vez captada a imagem, esta recebe um código com as letras que identificam a cidade em sequência numérica, antes de ser feita a inserção na BD. As imagens feitas na cidade de Rio Grande foram identificadas como RG1, RG2, RG3, etc. Em seguida, é realizada a pesquisa sobre a obra (autor e título, e informações sobre o sepultado). Após isso, as informações obtidas são sistematizadas em uma planilha Excel. Assim, por meio desses passos metodológicos o código dado às imagens permite facilmente localizar nos arquivos, considerando que o Excel não as comporta e as informações passam a ser facilmente acessadas no momento da catalogação na plataforma. Exemplificaremos evidenciando o processo de catalogação de túmulos com iconografia musical identificados em atividade de campo em 2022 e 2023, com a participação desta pesquisadora, em cemitérios das cidades de Rio Grande e de Pelotas, no Rio Grande do Sul.

Introdução

Do ponto de vista da Conservação e Restauração, registrar a presença de elementos iconográficos presentes nas necrópoles é de fundamental importância quando se pensa na necessidade de manter vivas as memórias dos entes ao longo do tempo. Tais memórias estão impressas nas sepulturas de diversas formas. Entre elas encontram-se, além de elementos religiosos, outros signos associados ao morto de alguma forma, como elementos de iconografia musical. De acordo com Vergara Cerqueira (2020, p. 105): "A presença da música na iconografia funerária é um tema que já se faz presente na Grécia antiga, onde é um aspecto representativo para compreensão quer de sentidos da música na Antiguidade, quer de sentidos da morte."

A partir do levantamento coordenado pelo pesquisador Fábio Vergara Cerqueira procura-se "[...] interpretar os variados usos e possíveis sentidos de instrumentos musicais na iconografia cemiterial, seja de instrumentos modernos ou de instrumentos antigos, com interesse especial pela reflexão sobre a presença destes últimos" (VERGARA CERQUEIRA, 2020, p. 108). Neste sentido, esta comunicação visa a demonstrar como é o processo de catalogação de túmulos com iconografia musical na base de dados RIDIM-Brasil, identificados em atividade de campo, realizada em 2022 e 2023 em cemitérios das cidades de Rio Grande e de Pelotas, no Rio Grande do Sul.

Metodologia desenvolvida para a catalogação

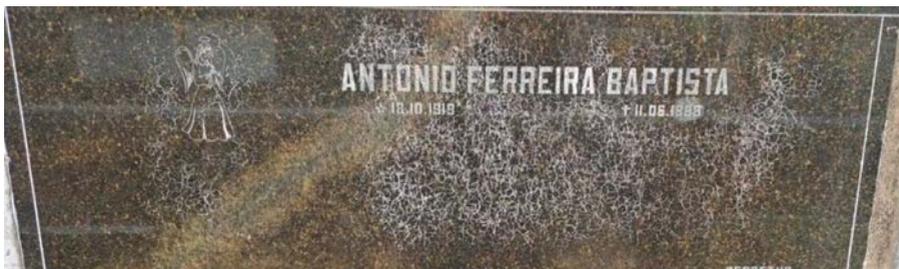
Em ida a campo para investigar a presença desses elementos, verificou-se que são registrados em menor quantidade nos cemitérios visitados nesta etapa da pesquisa, em detrimento de outros bastante presentes, tais como aqueles de cunho religioso.

Enquanto catalogadora iniciante na plataforma RIDIM Brasil, como bolsista de Iniciação Científica pelo projeto "Iconografia da música nos vasos itálicos e outros suportes (coroplástica, numismática, pintura mural e glíptica). Estudo do ambiente intercultural greco-indígena da Magna Grécia no contexto dos processos de colonização e descolonização grega", compete à autora deste trabalho registrar na base de dados RIDIM Brasil, os elementos de iconografia musical captados durante a execução do projeto sob forma de registro fotográfico, com ênfase, dado o propósito maior do projeto, na recepção de instrumentos musicais greco-romanos antigos em meio à imagética cemiterial.

Para que seja efetivada a catalogação, antes se faz necessário o registro fo-

tográfico. Para tanto, são captadas *in loco*, através de caminhada pelas alamedas dos cemitérios, com o olhar atento para encontrar esses registros, que, por vezes, são de pequenos tamanhos ou estão discretamente dispostos (Figuras 1 e 2). Uma vez captada a imagem, esta recebe um código com as letras que identificam a cidade em sequência numérica, antes de ser feita a inserção na base de dados. Por exemplo, as imagens feitas na cidade de Rio Grande foram identificadas como RG1, RG2, RG3, etc.

Figura 1: Monumento funerário com elemento iconográfico disposto discretamente



Fonte: Tatiani Abreu, 2023.

Figura 2: Detalhe do elemento iconográfico



Fonte: Tatiani Abreu, 2023.

Em seguida, é realizada a pesquisa sobre a obra, buscando-se dados tais como autor e título, bem como informações sobre o sepultado. Após isso, as informações obtidas são sistematizadas em uma planilha do *Excel*[®] que contém, basicamente, os mesmos campos a serem preenchidos na plataforma como ilustra a Figura 3.

Figura 3: Parte da tabela utilizada para sistematização das informações

Colégio no nome de origem	Data	Atividade	Tipo de obra (em caso de monumento)	Localização (em caso de monumento)	Nome de instituição (monumentos, obras, instalações)	Tipo de tom	Técnica e meio	Módulo (se disponível)	Ano de criação	Local de criação	Categorias de estilo
MBL1	30/12/2023	Monumento funerário a Cândida Soares Dias e Antônio Soares Dias	Monumento	Ar. Duque de Caxias 415 (Praça Rio Branco do Sul, Brasil)	Cemitério São Francisco de Paula	Escultura	Material pedras esculpidas		2. de 1900	Brasil	Alta renascença no Brasil
MBL2	17/01/2023	Monumento funerário a Francisco Leonardo Falcão Junior	Monumento	Ar. Duque de Caxias 415 (Praça Rio Branco do Sul, Brasil)	Cemitério São Francisco de Paula	Escultura	Material pedras esculpidas		2. de 1900	Brasil	Alta renascença no Brasil
MBL3	24/01/2023	Monumento funerário a Cândida Soares Dias	Monumento	Ar. Duque de Caxias 415 (Praça Rio Branco do Sul, Brasil)	Cemitério São Francisco de Paula	Escultura	Material pedras esculpidas		2. de 1979	Brasil	Alta renascença no Brasil
MB4	16/03/2023	Monumento funerário a Nelson Thomaz Aguiar	Monumento	R. Das Palmeiras 827 (Rio Branco, Rio Branco do Sul, Brasil)	Cemitério Católico	Escultura	Material pedras esculpidas		2. de 1900	Brasil	Alta renascença no Brasil

Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Esse processo facilita a etapa seguinte, que consiste em inserir os dados na plataforma do RIdIM-Brasil. Como exemplo de catalogação, utilizaremos o monumento funerário a Francisco Leonardo Falcão Junior (Figura 4).

Figura 4: Monumento funerário a Francisco Leonardo Falcão Junior

Fonte: Acervo pessoal, 2023.

A opção por este exemplo se dá pela representatividade do instrumento musical carregado por um dos anjos em que temos dois anjos. O anjo da direita da obra segura uma trombeta (Figura 5), enquanto o outro anjo carrega uma cruz. Note-se que se trata de uma trombeta que não está sob toque. Vergara Cerqueira (2020, p. 110) nos diz que “a forma mais comum e mais conhecida de inserção de instrumentos musicais em túmulos se dá pela representação da trombeta”.

Figura 5: Detalhe do anjo com trombeta no monumento funerário



Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Vergara Cerqueira (2020, p. 111) afirma, ainda que “por via de regra, nas mãos de um anjo, a trombeta está emborcada, valendo como alegoria da morte, visto que sua música não se faz mais ouvir. Não há aqui remissão a um sentido da música que se relacione à vida do falecido, nem tampouco a algum sentido da música na concepção do pós-morte”.

Nos cemitérios de Pelotas e Rio Grande encontramos diversos outros exemplos de anjos trombeteiros. No entanto não seria possível que todos fossem mostrados neste trabalho.

A partir da imagem do monumento funerário e assim que se reúne o máximo de informações possíveis, passa-se para a catalogação na base de dados, conforme as Figura 5, 6 e 7, que mostram parte de cada um dos blocos de conteúdos.

Figura 6: Parte do Bloco I

Menu registros Catalogação Termos Controlados Avaliação

Módulo catalogação - Edição de registro

Autor não indicado [ANÔNIMO]

Monumento funerário a Francisco Leonardo Falção Junior

Bloco I - Responsabilidade

A autoria está identificada? [OBRIGATORIO]

sim não

Autor não indicado [ANÔNIMO]

Caso deseje incluir informações complementares à autoria clique aqui.

Título [OBRIGATORIO] Tipo de título [OBRIGATORIO]

Monumento funerário a Francisco Leão criado/atribuído

Informe o título original (se souber)

O item catalogado pertence a uma unidade maior? (dúplico, triplicado, série, etc.)

sim não não sei

Fonte: RIIM-Brasil, 2023.

Figura 7: Parte do Bloco II

Menu registros Catalogação Termos Controlados Avaliação

Módulo catalogação - Edição de registro

Autor não indicado [ANÔNIMO]

Monumento funerário a Francisco Leonardo Falção Junior

Bloco II - descrição física

Natureza do item [OBRIGATORIO]

Tangível

Número de dimensões predominantes

4 - tridimensional

Tipo de item

Escultura

O tipo de item não encontra-se na lista acima? Clique aqui e cadastre-o.

Técnica e meio

Material pétreo esculpido

Fonte: RIIM-Brasil, 2023.

Figura 8: Parte do Bloco III

Menu registros Catalogação Termos Controlados Avaliação

Módulo catalogação - Edição de registro

Autor não indicado [ANÔNIMO]

Monumento funerário a Francisco Leonardo Falção Junior

Bloco III - conteúdo

Escola/tendência estilística

Arte cerimonial no Brasil

Descrição iconográfica [OBRIGATORIO]

Dois anjos em sítio segurando um pedaço de tecido pelas pontas. Os anjos possuem cabelos e faces sugeridas, vestem túnica longa amarrada na altura da cintura e estão representados de asas abertas. O anjo da direita da obra tem, na mão direita, uma trombeta virada para baixo e segura o tecido com a mão esquerda com os dedos voltados para cima.

Instrumento(s)

Trombeta

Salvar Cancelar

Fonte: RIIM-Brasil, 2023.

O resultado final consiste na ficha catalográfica mostrada a seguir (Figura 8). Esta reúne as informações inseridas na base de dados, bem como a imagem do item catalogado e recebe um código gerado automaticamente.

Figura 9: Ficha catalográfica preenchida

Autor não indicado [ANÔNIMO]		ID: RIdIM-Brasil-2752
Monumento funerário a Francisco Leonardo Falcão Junior		
[Título criado/atribuído. Título original: desconhecido]		
Natureza e categoria:	Tangível - tridimensional	
Tipo de item:	Escultura	
Técnica/meio/suporte:	Material pétreo esculpido	
Escola/Tendência estética:	Arte cemiterial no Brasil	
Ano de criação:	s.d.	
Local de criação:	s.l.	
Localização:	R. Dois de Novembro 627 (Rio Grande, Rio Grande do Sul, Brasil) [Cemitério Católico]	
Descrição iconográfica:	Dois anjos em voos segurando um pedaço de tecido pelas pontas. Os anjos possuem cabelos e faces sugeridas, vestem túnica longa amarrada na altura da cintura e estão representados de asas abertas. O anjo da direita da obra tem, na mão direita, uma trombeta virada para baixo e segura o tecido com a mão esquerda com os dedos voltados para cima, enquanto o outro anjo carrega uma cruz na mão esquerda e segura tecido com os dedos da mão esquerda virados para baixo.	
Instrumentos:	Trombeta [423.121]	
Pessoa como assunto:	Falcão Junior, Francisco Leonardo, s.d. - s.d. (outro)	
Tipo de fonte catalogada:	Reprodução	
Origem do item:	Projeto iconografia da música nos vasos itálicos e outros suportes (coroplástica, numismática, pintura mural e gíptica). Estudo do ambiente intercultural greco-indígena da Magna Grécia no contexto dos processos de colonização e descolonização grega.	
Imagens:	 <p>[Foto: Tatiani Alves Rodrigues de Abreu, 2023.]</p>	
Observações:	A memória de Francisco Leonardo Falcão Junior Recordação de sua Esposa e Filhos.	
Inserido por	Validado por	Publicado por
Tatiani Alves Rodrigues de Abreu 2023-03-19 16:13:28	--	--
Editores:		
Tatiani Alves Rodrigues de Abreu 2023-04-27 19:29:33		

Fonte: RIdIM-Brasil, 2023.

Considerações finais

Por meio desses passos metodológicos, o código dado às imagens permite que sejam localizadas nos arquivos sem maiores dificuldades. A sistematização em planilha com os mesmos campos que a base de dados permite determinado critério quanto à busca pelas informações que devem compor a pesquisa. Além disso, passam a ser facilmente acessadas no momento da catalogação na plataforma RIDIM-Brasil.

Referências

RIDIM Brasil - Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil. Disponível em: <<http://www.ridim-br.mus.ufba.br/>>. Acesso em 17 jul. 2023.

VERGARA CERQUEIRA, Fábio. **Música ao túmulo: iconografia de instrumentos musicais em cemitérios dos tempos modernos (Séculos XIX – XX)**. Morte, arte fúnebre e patrimônio: lugares de memória, simbolismo e documentos post mortem. Andrade, Rubens de; Figueiredo, Guilherme Araujo de; Dillmann, Mauro (Orgs.). Rio de Janeiro: Paisagens Híbridas. Escola de Belas Artes: UFRJ. 2020.

A milonga no contexto platino em Vitor Ramil: justapondo a estética do frio ao Tropicalismo

Luan Augusto Langaro Teixeira

Introdução

A milonga, enquanto gênero musical, configura-se por si só como representante de um lugar geográfico, o qual definimos como América Platina¹. Dentro da concepção estética de Vitor Ramil, a imagética pertencente ao contexto cultural platino age como um filtro criativo por onde o compositor passa suas composições, especialmente as citadas milongas, gênero o qual define como representante dos gêneros platinos. De forma a especificar esse filtro criativo, Ramil define o *frio* como elemento de comparação do Rio Grande do Sul com o resto do Brasil. Em um país marcado pela tropicalidade, temperaturas médias anuais acima dos 20 graus, cores quentes e paisagens marcadas pela sinuosidade de curvas e praias, o extremo sul do país convive com o contrário de quase todas essas formas. Mesmo com o calor do verão, a geografia é marcada por planícies e pampas, os quais propiciam uma estética definida pelo frio e por formas retilíneas e rígidas, contrastando quase na sua totalidade com a imagem atrelada ao Brasil como um todo, através de uma dualidade *frio x quente*.

1 Segundo Panitz (2010, p. 20), o espaço correspondente ao Pampa, região de planícies que se situa entre Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai, encontra-se também num contexto em que se convencionou chamar historicamente de Região Platina, ou América Platina, devido à influência do Rio da Prata na região. Em outros países de língua hispânica, pode haver também a utilização do termo *Cuenca de la Plata*, usado para definir a bacia hidrográfica formada pelo Rio da Prata e afluentes, ou a inclusão do Paraguai no que se conhece como território platino. Todavia, aqui utilizo o termo para definir o espaço de pampa, apoiado em Panitz (2010) e na historiografia da região apontada por Heloisa Reichel e Ieda Gutfreind, em *As raízes históricas do Mercosul: a Região Platina colonial* (1996), onde apontam o início do uso do termo na era colonial e afirmam que é pertinente o uso do termo mesmo em períodos posteriores.

Dentro do outro lado desse espectro, em uma premissa tipicamente brasileira que representa o *quente*, o movimento conhecido como *Tropicália* reproduz um contexto estético mais amplo que a própria música, abarcando representações imagéticas em sua concepção e em complemento à sua produção musical, enquanto Ramiel utiliza atributos retirados da imagem fria do pampa gaúcho de forma a definir sua criação musical. Em um contexto iconográfico, o contraste entre formas e cores a serem utilizadas como base de uma criação artística é evidenciado nas imagens do documentário *A Linha fria do Horizonte*, de Luciano Coelho, no qual a milonga e seus processos de criação de uma imagem *fria* contrasta com imagens do documentário *Tropicália*, de Marcelo Machado, na sua representação por meio de uma iconografia com imagens *quentes*. Nessa dualidade, objetiva-se evidenciar, através do contraste, o caráter da milonga como representação de um conceito geográfico e imagético em uma parte específica do Brasil.

Essa dicotomia de conceitos representados através das artes reforça o que Renato Ortiz, em *Cultura brasileira e identidade nacional* (1985), pondera sobre a essência de uma dita essência brasileira. Ele critica as tentativas de associação da identidade nacional a práticas como o futebol ou o carnaval, e não concorda com o que aponta como uma tradição na história intelectual brasileira, referindo-se a correntes que procuram definir a brasilidade a partir de uma essência, de algo que seja constante, perene, ao brasileiro. Para o autor, quem rege o campo da identidade nacional é a ideologia, e consequentemente o poder. Ao contrário da tradição, que se conecta com experiências e vivências de grupos específicos, mesmo que atualizando-se ao longo do tempo, a identidade nacional é uma construção de segunda ordem, em que “um conjunto de experiências heterogêneas, como as diversas tradições de diferentes grupos sociais, é organizado como unidade a partir do ponto de vista de grupos dominantes” (COELHO; SERAFIM, 2020, p. 4).

Assim, a partir das reflexões de Ortiz (1985) a pergunta a ser feita para entendermos a construção de uma identidade nacional seria: “quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem?” (ORTIZ, 1985, p. 139), em vez de buscar o quanto essa identidade representa os supostos ‘verdadeiros’ valores brasileiros. Dessa maneira, conclui-se que a identidade nacional é um campo de disputas no qual artistas, entre outros, atuam como mediadores simbólicos, construindo a ligação entre a cultura ou identidade de um grupo específico e a sua transmissão para o país como um todo, a partir de uma posição de dominância em algum aspecto, nem sempre no campo político, mas muitas vezes no campo midiático ou artístico. Dessa maneira, manifestos estéticos como a *Tropicália*, quando expresso por

um grupo com apelo artístico e suficientemente midiático, podem se incorporar à cultura de um país e passarem a fazer parte do que é conhecido como identidade nacional.

O conceito de identidade nacional também é endereçado por Hall (2006). O autor esboça sobre a evolução do ser e sua relação com o social até uma eventual descentralização de um todo social, ou seja, a reinterpretção de um contexto cultural a partir de uma perspectiva individualista, representando novas facetas culturais que não obedecem necessariamente a uma ordem social maioritária e mesclando-se em novas expressões. Dessa forma, introduz a questão no campo das identidades nacionais e suas representações e pertencimentos, onde a partir dessa descentralização de um todo advinda do indivíduo em si, acontece uma descentralização do que também é entendido por identidade cultural de uma nação, gerando novas expressões culturais distintas do que é entendido como original, reforçando a ideia de que a identidade nacional não é algo permanente.

A respeito do contraste entre entendimentos pessoais e consequentes construções culturais distintas, Kathryn Woodward salienta que as identidades pessoais se afirmam sobre um entendimento do outro, que assim, posições identitárias distintas são o que são em contrapartida ao outro, reiterando que a identidade é marcada pela diferença. Essas posições solidificam-se graças aos sistemas simbólicos de representação que ordenam a vida em sociedade, produzindo os lugares a partir dos quais os indivíduos posicionam-se. Dessa maneira, Woodward afirma que “Esses sistemas partilhados de significação são, na verdade, o que se entende por cultura” (SILVA, 2003, p. 41). A partir dessas reflexões, procuramos entender os movimentos estéticos da Estética do Frio e da Tropicália e suas relações dialógicas em música e imagem.

1. A Estética do Frio e conceitos complementares: *délibàb e templadismo*

A Estética do Frio é um ensaio escrito em 1992, reformulado com os anos e apresentado pelo próprio compositor/autor Vitor Ramil, através de sua editora Satolep Livros, em 2004. Ramil propõe um exercício comparativo, de maneira que consiga definir uma característica para distinguir o Rio Grande do Sul do resto do país, chegando assim ao frio como resposta. Ele explica que, sentindo-se deslocado enquanto morava no Rio de Janeiro e em junho, mês de inverno, vendo cenas de carnaval fora de época em um telejornal, estranhou a naturalidade com que isso era noticiado e isso o levou ao início do processo de concepção da estética do frio:

Se minha identidade, de repente, era uma incerteza, por outro lado, ao presenciar as imagens do frio serem transmitidas

como algo verdadeiramente estranho àquele contexto tropical (atenção: o telejornal era transmitido para todo o país) uma obviedade se impunha como certeza significativa: o frio é um grande diferencial entre nós e os ‘brasileiros’. E o tamanho da diferença que ele representa vai além do fato de que em nenhum lugar do Brasil sente-se tanto frio como no Sul. Por ser emblema de um clima de estações bem definidas – e de nossas próprias, íntimas estações; por determinar nossa cultura, nossos hábitos, ou movimentar nossa economia; por estar identificado com a nossa paisagem; por ambientar tanto o gaúcho existência-quase-romanesca, como também o rio-grandense e tudo o que não lhe é estranho; por isso tudo é que o frio, independente de não ser exclusivamente nosso, nos distingue das outras regiões do Brasil. O frio, fenômeno natural sempre presente na pauta da mídia nacional e, ao mesmo tempo, metáfora capaz de falar de nós de forma abrangente e definidora, simboliza o Rio Grande do Sul e é simbolizado por ele. (RAMIL, 2004, p. 13-14)

Apesar disso, a definição de um elemento que a princípio é de exclusão, acaba sendo elemento agregador de influências, com Ramil tratando o frio como parte *integrante* do Brasil, *somando-se* ao calor, ao sol e a toda paisagem tropical. Isso fica nítido não só no ensaio escrito como um todo, mas em manifestos pessoais e através de sua obra como músico, com parcerias com nomes como Marcos Suzano, Chico César, Milton Nascimento, entre muitos outros artistas representantes de uma forma de brasilidade, que mesmo distinta da proposta de Ramil para representar o sul do Brasil, permanecem tão brasileiras quanto. Para concretizar essa definição de um Brasil através de cores não-tropicais, Ramil busca em imagens da própria geografia uma inspiração, uma procura que é notável em explicações do autor sobre a sua ideia estética. Ainda no ensaio *A Estética do Frio*, conta que:

um amigo me fez conhecer uma frase do escritor cubano Alejo Carpentier perfeitamente adequada às minhas idéias: o frio geometriza as coisas. Anos antes, como se essa frase já fizesse parte do meu repertório, ao me perguntar por onde começa a busca de uma estética do frio, minha imaginação respondeu com uma imagem invernal: o céu claro sobre uma extensa e verde planície sulista, onde um gaúcho solitário, abrigado por um poncho de lã, tomava seu chimarrão, pensativo, os olhos postos no horizonte. Pampa, gaúcho...” (RAMIL, 2004, p. 19).

Ainda corroborando com uma proposta baseada em imagens, Ramil lança em 2010 um álbum chamado *Délibáb*, que é um conceito retirado da língua húngara, relativo a um fenômeno visual que significa *miragem*. Para Vitor, esse fenômeno se parece com os do sul do continente americano, observado nas planícies em dias de céu limpo. Dessa maneira, ficam claras as variadas referências ao clima e as imagens naturais desse espaço geográfico na forma como os artistas dessa região, principalmente Vitor Ramil, fazem música.

Do outro lado da fronteira sul do Brasil, corroborando com a Estética do Frio e procurando mais uma expressão que possa definir o espaço platino como um todo através de seu imaginário cultural, e considerando fatores geográficos - principalmente o clima - cria-se o termo *templadismo*, que corresponde, em suma, à versão platina do tropicalismo. De acordo com Panitz (2017) os músicos uruguaios Daniel e Jorge Drexler cunharam o termo para evidenciar as características gêmeas presentes no território platino fronteiriço. O termo criado pelos irmãos Drexler pressupõe uma estética em uníssono, proveniente dos países temperados do sul da América do sul. Em entrevista ao Diarío Hoy (2006), Daniel Drexler, irmão de Jorge, afirma que: “El templadismo forma una especie de corriente musical del sur latinoamericano, que se caracteriza por el no exceso, donde reinan colores, sonidos y climas calmos. En esa corriente se puede incluir por ejemplo a Kevin Johansen; o, por supuesto, a Jorge Drexler (DREXLER, 2006).

Sobre a denominação explica que:

(...) surgió de una de esas largas y frecuentes charlas que tenemos con Jorge. Estábamos hablando sobre el tropicalismo, la antropofagia y el libro ‘La estética del frío’ de Vitor Ramil y a mí se me ocurrió un tanto en broma plantear un ‘tropicalismo de las pampas’ de los climas templados. Y bueno, se me ocurrió la palabra ‘templadismo’. Creo que Jorge se lo tomó un poco más en serio que yo y empezó a mencionarlo en entrevistas. Si tuviera que definir el templadismo en pocas palabras, te diría que es una especie de marco teórico para la creación (en mi caso de canciones) desde la cuenca del Río de la Plata. (ibid.)

Tanto a Estética do Frio quanto o Templadismo são temas citados no documentário *A Linha Fria do Horizonte*. Esses conceitos tornam clara a influência da paisagem e de referências advindas do campo visual na forma desses artistas de entender a cultura e compor música. A geometrização das coisas e a planificação da paisagem invernal a que Ramil se refere servem como ponto de partida para

uma ideia estética ampla, que engloba principalmente a produção de música e mais especificamente, de milonga, vinda da região Platina.

2. Manifestações visuais: *A Linha Fria do Horizonte e Tropicália*

A partir da definição da Estética do Frio, Tropicalismo é utilizado como elemento de *contraste*, da mesma forma que Drexler utilizou para a criação do termo *Templadismo*, por isso e pela otimização do espaço desse artigo, não utilizo uma seção inteira para falar sobre o mesmo de forma mais minuciosa.

Nesse âmbito, a escolha por ambos os documentários passa pela necessidade de retratar essas dinâmicas dualistas em dois cantos distintos do mesmo país e justifica-se pela quantidade de material que as produções apresentam, fazendo assim possível uma análise iconográfica dos mesmos. *A Linha Fria do Horizonte* é um documentário que estreou em 2014. Dirigido por Luciano Coelho em coprodução com o Canal Brasil, o filme procura retratar as questões geográficas do sul da América Latina, principalmente através do Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, procurando mostrar como essas relações unem um conjunto de cancionistas argentinas, uruguaios e brasileiros e efetivam a representação de uma identidade regional pampeana. O trabalho constrói-se teoricamente através do conceito de identidade, articulado à noção de região e à proposição de uma identidade regional de natureza intercultural, que transpõe a fronteira entre as três nações do pampa, e ainda reflete sobre o processo de representação, sobretudo aquele efetivado no gênero audiovisual do documentário. (LISBOA FILHO et al, 2015, p. 55)

Figura 1 - Capa do documentário A Linha Fria do Horizonte

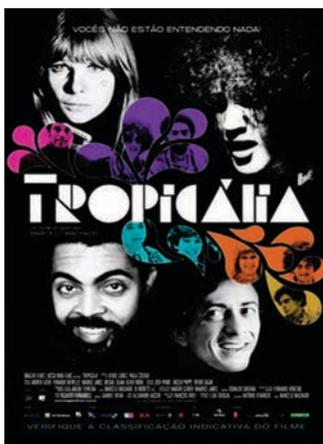


Fonte: Filmow²

² Disponível em [https://media.fstatic.com/_YCboRCnQ=-AVoRltXeMjwE2MzMY/322x478/smart/filters:format\(webp\)/media/movies/covers/2015/03/a-linha-fria-do-horizonte_t66028.jpg](https://media.fstatic.com/_YCboRCnQ=-AVoRltXeMjwE2MzMY/322x478/smart/filters:format(webp)/media/movies/covers/2015/03/a-linha-fria-do-horizonte_t66028.jpg). Acesso em 28 jun. 2023

Já *Tropicália* busca representar um dos movimentos mais férteis e pulsantes que a música brasileira já conheceu. Baseado em técnicas de colagem definidas como cinema de vanguarda (MARTINS, 2008), em que utiliza recortes de filmes importantes da cinematografia brasileira, que englobam ficção, documentários e musicais, desde o que é conhecido como Cinema Novo até o Cinema Marginal³, o trabalho realizado por Marcelo Machado e Oswaldo Santana, responsável pela montagem, busca retratar o início e a intensa e curta vida do movimento através de entrevistas e imagens feitas na época, entre 1967 e 1968. Partindo da técnica de colagem, algo comum às vanguardas do início do século XX, o filme remonta à ideia de *antropofagia* aos moldes de Oswald de Andrade, conceito presente no movimento tropicalista, porém aqui com uso de diversos filmes e outros recortes impressos, buscando também no próprio documentário uma característica estética que se conecte com o movimento tropicalista. Dessa maneira, a conexão entre as partes em confluência em novo roteiro fílmico permite o surgimento de novos significados (BERNARDET, 2000, p. 31). Isso quer dizer que ao criar um diálogo entre partes, esse encontro de imagens gera outras possibilidades semiológicas, dando ao filme uma autonomia no tocante às partes que foram incorporadas em sua estrutura. (PIMENTEL; SANTOS JÚNIOR, 2016, p. 3)

Figura 2 - Capa do documentário *Tropicália*



Fonte: Filmow⁴

3 Conceitos baseados em: XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

4 Disponível em [https://media.fstatic.com/diZZrIPKgpRj-7EciSYNKDdRNlg=/322x478/smart/filters:format\(webp\)/media/movies/covers/2011/12/61f15bae304673accf7addc02931cbec.jpg](https://media.fstatic.com/diZZrIPKgpRj-7EciSYNKDdRNlg=/322x478/smart/filters:format(webp)/media/movies/covers/2011/12/61f15bae304673accf7addc02931cbec.jpg). Acesso em 28 jun. 2023

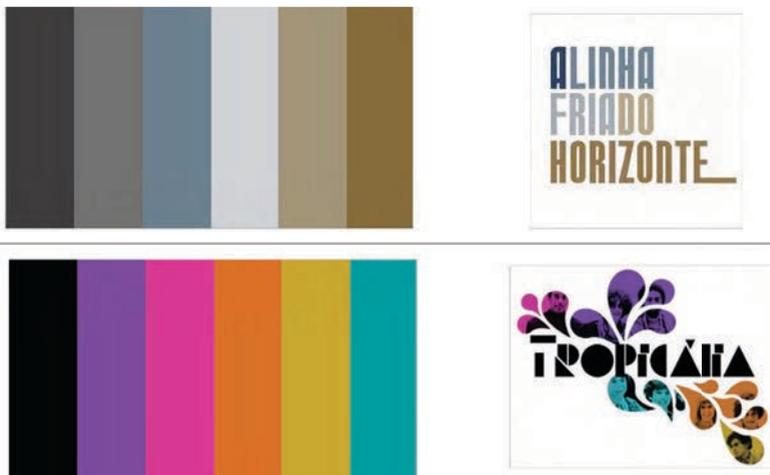
3. Análise: quente x frio

Nessa análise, consideramos cenas do documentário e a paleta de cores utilizada para a construção da identidade visual de cada um. Nota-se que as cores podem parecer quentes ou frias a depender da gama cromática, ou esquema de cores e a relação estabelecida entre elas. A princípio, consideram-se quentes o vermelho, o amarelo e as suas cores derivadas, e consideram-se frias o azul, o verde e as demais predominadas por elas (PEDROSA, 2010, p. 18). Baseado nessa teoria, falamos antes sobre a paleta de cores utilizada em cada uma das artes de capa das produções. É importante notar que, pelo fato de o documentário possuir várias cenas em preto e branco, a capa de *Tropicália* contém uma porção significativa de preto, além dos rostos de Rita Lee, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé estarem descoloridos. Sendo assim, analisamos a parte que expressa outras cores, não buscando no preto e nas limitações de filmagem e fotografia dos produtores à época material comparativo.

Na análise de *A Linha Fria do Horizonte*, percebe-se uma utilização em larga escala das denominadas cores frias, além de cores que podemos definir como pastéis⁵. Essas cores, também encontradas nas paisagens em que o documentário se passa, reforçam a utilização da *paisagem* como ponto central da criação de uma estética como a Estética do Frio. Essa utilização delas como paleta de cores principais no documentário pode parecer, à primeira vista, algo corriqueiro, mas buscando no próprio *Tropicália* não encontramos reverberação da mesma premissa. A utilização de cores em *Tropicália* é advinda da necessidade de reforçar as afirmações identitárias e culturais propostas pelo movimento, utilizando-as como um complemento semântico, mas escolhido de maneira consciente a partir do que o movimento propõe. Já em *A Linha Fria do Horizonte*, as cores advêm de uma paisagem natural, sem terem sido pensadas exclusivamente para esse fim, elas estão lá porque sempre estiveram na natureza e no espaço geográfico ao qual o documentário se refere. Ou seja, a estética do frio utiliza as cores já presentes na geografia em que se baseia a estética, enquanto a *tropicália*, por ser um movimento que não se baseia exclusivamente no território para suportar suas ideias, não busca nele uma representação imagética, pelo menos no campo das cores.

5 Segundo Stamato et al (2013), são quaisquer cores misturadas com branco. Assim, perde-se saturação e a cor adquire uma característica mais 'fria'.

Figura 3 - Paleta de cores das capas dos dois documentários



Fonte: do autor

É importante essa diferenciação de referências para que se entenda que a dicotomia entre as duas propostas estéticas analisadas não existe de maneira completa, inclusive se completam em vários momentos. Essa ideia dualista reproduz-se unicamente no campo *quente x frio* e em como os autores e participantes desse movimento entendem essas dinâmicas no campo artístico. Para esses efeitos de comparação, é importante ir além da própria capa das produções. As cenas utilizadas em *Tropicalia* são cenas em que o documentário já não está mais em preto e branco. Inclusive esse jogo de cores entre preto e branco e colorido possui uma ideia semântica, sendo utilizado na montagem do documentário de maneira proposital para representar momentos como a censura e as dificuldades do movimento à época, mostrando que o jogo de cores possui um efeito para além da mera estética⁶.

6 Uma leitura interessante sobre o uso do preto e branco é o artigo de Luciana Martha Silveira (2005), *A percepção cromática na imagem fotográfica em preto-e branco: uma análise em nove 'eventos de cor'*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/silveira-luciana-martha-percepcao-cromatica-imagem-fotografica-preto-branco.pdf>.

Figura 4 - Imagens de *A Linha Fria do Horizonte*



Fonte: do autor

Figura 5 - Imagens de *Tropicália*



Fonte: do autor

4. Considerações

Percebe-se que a relação entre os dois movimentos estéticos é constante, tanto através de contrastes quanto através de semelhanças. Assim, nota-se que as ferramentas para expressão da ideia cultural/estética pertencente a cada movimento são semelhantes, enquanto os procedimentos utilizados são distintos.

Sobre as ferramentas utilizadas em paralelo, destacam-se a utilização da cultura popular como base - mesmo que na Estética do Frio essa cultura se traduza

através de um gênero musical, a milonga -, a hibridação e a busca de referências em culturas pertencentes a lugares geográficos não condizentes com o do próprio movimento, a ideia cultural que perpassa outras manifestações artísticas que não só a música, como o teatro e as artes visuais no caso da Tropicália e a poesia no caso da Estética do Frio e claro, a busca por expressar uma identidade cultural específica através de um movimento estético, servindo de base para toda a criação artística pertencente a tal movimento. Dessa maneira, percebe-se também a importância da imagem, que serve como um *reforço* visual na representação de um movimento, tornando-o objeto identificável e palpável não só no campo subjetivo.

Sobre os procedimentos, é notável a maneira em que são díspares. A Estética do Frio renuncia maneiras de criar sentido, e o motivo é de que talvez realmente não precise desses procedimentos para se fazer completa. Não há a utilização do *pastiche*, que conseqüentemente leva ao cômico, a crítica corrosiva e não se produz a alegoria, com seus elementos distintos permanecendo separados. Assim, Vitor Ramil trabalha com um símbolo definido, pelo frio e pela milonga, e somente por eles mesmos, aceitando influências de fora, mas em uma ideia de *soma* e não de crítica. Esse trânsito criativo se beneficia dos caminhos abertos pelo tempo, “um passado -atual da ousadia tropicalista, e é capaz de ampliá-los, trazendo para o cenário da música popular brasileira um material que ainda não tinha sido experimentado/devorado em profundidade” (COELHO; SERAFIM, 2020, p. 15). Essas diferenças se resumem nos discursos iconográficos de cada documentário, utilizando-se dos procedimentos e ferramentas como base para a criação de sentido através das cores, então reforçando a semiótica atrelada ao movimento sobre cada produção se refere.

Assim, esse percurso poético e musical torna o sul de Ramil e da *linha fria do horizonte* um lugar não só de passagem ou alheio aos movimentos que se produzem no resto do Brasil, mas pertencente e que congrega com quaisquer movimentos populares, mesmo que partindo de uma perspectiva mais solitária. Buscando, como diz Ramil em *A Linha Fria do Horizonte*, não mais estar à margem, mas ser o centro de uma outra história.

Referências

A LINHA fria do horizonte. Direção de Luciano Coelho. DVD, 98 minutos. Linha Fria Filmes: 2014.

BERNADET, Jean-Claude. A subjetividade e as imagens alheias: resignificação. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

COELHO, Arine Pfeifer; DE SOUSA SERAFIM, Lucas. A “estética do frio” no país da tropicália: brasilidade e regionalismo em ramilonga, de Vitor Ramil. *Cadernos de Comunicação*, v. 24, n. 3, 2020.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 104p.

LISBÔA FILHO, F. F.; POZZA, D. F. D.; MACHIAVELLI, M. Música além fronteira: identidade representada no documentário “A Linha Fria do Horizonte”. In: ENCONTRO MISSIONEIRO DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES EM CULTURA EMICULT, 1., 2015, São Borja/RS. *Anais [...]*. São Borja/RS: Universidade Federal do Pampa, 2015.

MARTINS, Índia Mara. Documentário animado: tecnologia e Experimentação. In: *Doc On-line*, n. 4, 2008. Disponível em: <https://www.doc.ubi.pt/04/doc04.pdf>. Acesso em 27 jul 2023.

ORTIZ, R. 1985. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 148p.

PANITZ, Lucas Manassi. *Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina*. Dissertação de Mestrado. UFRGS/PPGEA, 2010. Porto Alegre, 2010. 201p.

_____. *Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata: por uma geografia da música em contextos multilocalizados*. Tese de doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2010.

PIMENTEL, Danieli. SANTOS JÚNIOR, Luiz G. Tropicália, ditadura militar e vanguarda: Dimensões políticas e experimentais do documentário contemporâneo brasileiro. *ARTEFACTUM-Revista de estudos em Linguagens e Tecnologia*, v. 12, n. 1, 2016.

RAMIL, Vitor. *A estética do frio*: conferência de Genebra. Porto Alegre: Satolep, 2004. 56p.

REICHEL, Heloisa Jochims; GUTFREIND, Ieda. *As raízes históricas do Mercosul: a Região Platina colonial*. São Leopoldo: UNISINOS, 1996.

SILVEIRA, Luciana Martha. A percepção cromática na imagem fotográfica em preto e branco: uma análise em nove “eventos de cor”. In: *Actas do III Sopcom, VI Lusocom e III Congresso Ibérico das Ciências da Comunicação – Informação, Identidades e Cidadania*. Covilhã - Portugal: Universidade da Beira Interior, 2005. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/silveira-luciana-martha-percepcao-cromatica-imagem-fotografica-preto-branco.pdf>. Acesso em: 15 ago 2023.

STAMATO, Ana Beatriz T; STAFFA, Gabriela; VON ZEIDLER, Júlia P. A influência das cores na construção audiovisual. *XVIII Congresso de Ciências da Comunicação*. Bauru, 2013.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In Silva, T. T. (Org) *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, Brasil: Vozes. 2003.

**A revista *O Violão*:
uma observação dos seus componentes iconográficos**

Caio Vitor Priori dos Santos

Resumo: Na atualidade, pesquisadores que se dedicam a investigar o cordofone denominado violão, sobretudo os que abordam o instrumento em diferentes contextos, tendem a contemplar questões de identidade cultural, musical e social, ao perceberem que somos o resultado condensado de manifestações de povos que estão ligados por um passado comum, a depender da realidade de cada país ou região (Vizcaíno, 2007). Ademais, deve-se considerar que uma parcela dessa composição identitária é promovida pelos veículos de comunicação, que compreendem a imprensa periódica e, ou, as culturas de massa (Horkheimer; Adorno, 2002), eventualmente em conciliação com o âmbito estatal. Neste sentido, a música tem como seus principais meios para sua propagação massiva a editoração e a inauguração dos registros fonográficos no fim do século XIX e o seu desenvolvimento mercadológico no século XX, sobretudo através dos jornais, das revistas, da publicação de partituras e principalmente por meio da circulação dos discos em 78 rpm e da programação das rádios (Zan, 2001). Ao direcionarmos para a imprensa periódica, pode-se ver que a música vem sendo abordada sistematicamente, desde o século XIX, no âmbito brasileiro e, segundo Volpe (2022), para compreender o seu papel como componente da história cultural, faz-se pertinente um olhar metodológico para os tipos de fontes que integram este meio de comunicação (jornais, revistas, boletins, gazetas, etc.). Portanto, este texto visa observar a iconografia presente na revista denominada *O Violão*, que esteve em circulação a partir da cidade do Rio de Janeiro, com 10 edições, entre dezembro de 1928 até dezembro de 1929. Tomaremos como ferramenta metodológica as propostas de Volpe (2022) que propõem-se dimensionar as investigações sobre os conteúdos em periódicos concernentes à música, a estruturação dos seus assuntos no sistema integral das suas publicações e nas suas partes, a incluir a sua iconografia. Escolhe-se essa revista pois ela representa um espaço dedicado às publicações sobre o violão na própria cidade do Rio, a comportar anúncios diversos, sendo, pela primeira vez, um espaço mais completo para as divulgações de aulas de música, divulgação de eventos, de concertos, de partituras e textos.

Introdução: a iconografia e a imprensa periódica

Antes do século XX, os termos iconografia e iconologia davam origem à iconografia musical, designados como ferramentas de análise das imagens, das figuras e dos ícones. Contudo, há diferenças na sua aplicação e segundo Cesare Ripa (1560-1622), como afirma em seu tratado (1593), o termo iconologia é designado para a ciência que explica e faz a descrição dos símbolos e das alegorias, em um plano analítico aprofundado. Por outro lado, iconografia (com sua origem grega e sua utilização musicológica em meados do século XIX) serve-se para ser a ferramenta de descrição e discriminação crítica de objetos reais ou imaginários. Anos mais tarde, no século XX, no âmbito da História da Arte e da musicologia, os dois termos se delimitaram a classificação, identificação e análises das imagens, associando-se à ideia inicial de Ripa, para designar a contemplação completa das imagens e seus significados. Os primeiros que fizeram tal definição para os dois termos passam pelo marco temporal do final do século XIX e início do século XX e destacamos os trabalhos de Émile Mâle (1862-1954), Aby Warburg (1866-1929) e Erwin Panofsky (1892-1968). Esses autores consideraram a iconologia como os estudos que traçam observações sobre a origem, a disseminação e os significados das imagens, se estabelecendo na fase final de uma análise, no tempo em que a iconografia se empenha na sua descrição formal, na fase inicial. Portanto, segundo Ruth Piquer (2013), “à missão descritiva da iconografia acrescentaria a iconologia a capacidade de mergulhar no conteúdo e assim desvendar o significado último da imagem. A expansão das fontes foi indesculpável para alcançar uma profunda diligência e, portanto, os autores supracitados apontaram a necessidade de justapor, coligir e analisar as fontes documentais e literárias contemporâneas à imagem”¹ (PIQUER, 2013, p. 04). É seguindo esse discurso que a iconografia se desenvolve, no âmbito dos estudos sobre o Renascimento em princípio, na disciplina da História da Arte, resultado das investigações de Erwin Panofsky, ao propor um sistema tripartite, delineando o que esse meio de estudo veio a assumir depois dos anos de 1930, se propondo mais interpretativa do que descritiva. Os três níveis analíticos, a partir de Panofsky, são: a análise pré-iconográfica (que consiste em observar as formas e as linhas); a análise iconográfica (que é a descritiva das temáticas representadas na figura, aqui já pode entrar algum conhecimento literário); e a análise iconológica (mais aprofundada e que leva em consideração a cultura e a geografia da produção da

1 Tradução livre nossa: “*a la misión descriptiva de la iconografía añadiría la iconología la capacidad de ahondar en el contenido y así desentrañar el significado último de la imagen. La ampliación de las fuentes era inexcusable para lograr una disquisición profunda y por ello los autores mencionados señalaron la necesidad de juxtaponer, cotejar y analizar las fuentes documentales y literarias coetáneas a la imagen*” (PIQUER, 2013, p. 04).

obra, uma análise ampla e contextualizada). No entanto, é pertinente destacar que nem todos os estudiosos estão de acordo com essas definições rígidas supracitadas e que alguns argumentam que os termos estão intimamente associados e que podem se completar, sendo difíceis de separá-los.

Segundo Tilman Seebass (2001), no âmbito da música, o termo iconografia tem sido mais utilizado do que o segundo, ao assinalar o uso da sua importância, o que faz prevalecer sobre o outro. Mas, isso não significa uma inferioridade de um sobre o outro, mas sim uma questão de recorrência. As metodologias de ambos se complementam, em comum acordo com a proposta de Panofsky, tornando difícil a identificação de seus limites, incorporando uma linha tênue entre as suas definições e complementações. Assim, em música, as análises metodológicas iconológicas podem ser feitas, mesmo com a denominação mais habitualmente utilizada, a iconografia musical. Essa aplicação também permite que sejam contemplados os elementos musicológicos e que se façam hipóteses de vários graus: ao nível iconográfico, onde podemos fazer as identificações instrumentais, sobre a organologia, elementos de construção e execução; e aos aspectos iconológicos, ao ampliarmos para uma dimensão mais ampla, como já foi dito, “no sentido da contextualização daqueles elementos no quadro dos sintomas culturais de uma época necessitando, para isso, de um exame às fontes literárias e documentais que verbalizem claramente os fenômenos da cultura em questão” (LOURO, 2001, p. 24, 25).

Se direcionarmos para a imprensa periódica, percebe-se que a música vem sendo abordada sistematicamente, desde o século XIX, no âmbito brasileiro e, segundo Volpe (2022), para compreender o seu papel como componente da história cultural, faz-se pertinente um olhar metodológico para os tipos de fontes que integram este meio de comunicação (jornais, revistas, boletins, gazetas, etc.). Nesse caso, por ser uma área que contempla um conteúdo múltiplo, com uma diversidade considerável, ela nos leva a permear âmbitos diversos, a incluir as áreas da literatura, da história, da sociologia, economia e iconografia, para se citar algumas. Assim sendo, a música no contexto da imprensa pode acarretar tratamentos interdisciplinares, por conter inúmeras maneiras de ser abordada. Portanto, e por abranger uma quantidade significativa de periódicos, tomamos uma metodologia sugerida por Volpe (2022) que propõe-se dimensionar as investigações sobre os conteúdos concernentes à música, a estruturação dos seus assuntos no sistema integral das suas publicações e nas suas partes, a incluir a sua iconografia. Porém, vamos direcionar para a revista *O Violão*, que era dedicada aos conteúdos guitarrísticos, ou violonísticos, no caso do Brasil, e as atividades nesse âmbito a

nível regional, em princípio, e depois com uma tentativa de ampliação a nível nacional.

O cordofone em questão: direcionamentos

Nos dias de hoje e cada vez mais, o violão está sendo abordado em contextos investigativos que têm reflexões sobre identidade cultural, ao associá-lo aos processos de colonização espanhola e portuguesa na América Latina, e principalmente ao perceberem que ele esteve e está inserido em ambientes sociais diversos, reflexo de uma coletividade histórica, multicultural e multinacional (VIZCAÍNO, 2007). Entretanto, grande parte da sua disseminação se deu também através da cultura popular urbana, principalmente no princípio do século XX, e ao direcionarmos para o Brasil, vê-se que o cordofone carrega uma significativa representação ao ser associado à identidade musical nacional brasileira (como bem investigou Taborda, 2011) ao trazer (em alguns casos) acompanhado do nome do instrumento (em uma terminação) o adjetivo pátrio, o mesmo utilizado para designar quem nasce no Brasil.

Seguramente, o violão nesse contexto brasileiro fez parte da música que era produzida, apresentado e disseminado pelos veículos de comunicação, especialmente na programação das rádios e na circulação dos discos em 78 rotações por minuto (rpm), se inserindo em diversos âmbitos sociais, na música que era produzida e divulgada nos centros urbanos, com destaque a Capital Federal (Rio de Janeiro) naquela altura, em um momento pós primeiro quartel do início do século XX. No entanto, no contexto da imprensa periódica (que também foi de imensa importância para essa transmissão), desde o *Almanak Administrativo Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* (1844-1889), conhecido como *Almanak Laemert*², até o *Guitarrista Moderno* (jornal já dedicado ao instrumento, lançado ainda no século XIX, em 1857) e depois o lançamento da revista *O Violão*³ (1928-1929), que foi dedicada a dar ênfase à trajetória profissional violonística nesses contextos.

2 Concebido a partir da organização política/social da capital e dispunha de um verdadeiro diagrama geral de atividades diversas, a incluir anúncios dos profissionais que ensinavam a música.

3 Em circulação a partir da cidade do Rio de Janeiro, com 10 edições, entre dezembro de 1928 até dezembro de 1929.

A revista *O Violão*

Em vista disso, escolhe-se essa revista pois ela representa um espaço exclusivo para as publicações sobre o violão na própria cidade do Rio, a comportar anúncios diversos, sendo, pela primeira vez, um espaço mais completo para as divulgações de aulas de música, divulgação de eventos, de concertos, de partituras e textos. Dessa forma, esse presente texto visa observar a sua iconografia, sobretudo o seu conteúdo diverso que englobava os anúncios de professores, textos sobre a história do instrumento, perfis de músicos, peças para violão solo, instrumentos para à venda e notícias do movimento violonístico na capital, em outros estados e outros países, assim como outras coisas pertinentes. Consequentemente, pretende-se olhar para ela como um todo, as seções regulares, os artigos, as notícias, os anúncios de aulas e de vendas de instrumentos, assim como as ilustrações e as partituras musicais que compunham o seu conteúdo. A partir disso, é suposto que consideremos esse tipo de publicação como um periódico especializado em música que tinha uma periodicidade mensal, ao se constituir por conteúdos variados, notícias, artigos, crítica, a incluir também partituras, em uma categoria majoritariamente musical e violonística. Logo, pretendemos contribuir para a história da música brasileira, sobretudo a história do violão no país, ao utilizar esses modelos sob a óptica histórica e, ou, musicológica, ao atender indagações habituais nessas temáticas supracitadas.

A denominação do instrumento acrescida do adjetivo pátrio

Ainda é pertinente informar que a primeira menção ao termo “violão brasileiro”, encontrada até o momento, aparece na 1ª edição dessa revista, e isso a torna ainda mais significativa, pois esse é um indicativo que informa sobre a questão de identidade nacional. Neste ponto, é oportuno indicar que até ser chamado assim, o violão passou por algumas denominações (viola, guitarra e violão) que acompanharam a evolução organológica do instrumento, a ser intitulado por viola francesa em Portugal⁴, ao se estabelecer no século XVIII, dando lugar “a velha «guitarra espanhola»” (VEIGA, 2000, p. 18). No Brasil, a partir de um método de viola francesa traduzido por Pierre Laforge, em 1840, que o nome viola cai em desuso e a palavra violão passa a ser integrada e apropriada pelos músicos (TABORDA, 2011, p. 44) que é utilizada até os dias de hoje e em muitos casos passa pelo acréscimo (sufixo) já mencionado. Contudo, ao invocarmos as questões sobre o nacio-

⁴ Neste ponto, podem-se destacar alguns métodos em Portugal, editados para o ensino da viola e violão, como, por exemplo o *Methodo elementar de violão*, de 1878, o *Methodo elementar e pratico de viola franceza*, de 1916-1918 e o *Methodo de viola franceza*, de 1920 (MORAIS, 2010, p. 1136).

nalismo, indicamos que as primeiras investidas (em uma perspectiva pós Império/Primeira República) sobre identidade nacional em música, se deram nas críticas⁵ musicais aplicadas por Oscar Guanabarro, Rodrigues Barbosa (Rio de Janeiro), Luigi Chiafarelli e Felix Otero (São Paulo) que tinham uma “missão civilizatória” assumida pela “elite intelectual”, ao estabelecer os parâmetros para a “educação do público” (VOLPE, 2022, p. 150). Depois disso, Mário de Andrade afirmava que a identidade nacional brasileira estava ligada ao folclore. Porém, ele, “em suas críticas sobre a música modernista nacionalista erudita[...], visava construir um discurso sobre identidade cultural fundamentando-se numa idéia de brasilidade e seus possíveis diálogos com algumas técnicas das linguagens contemporâneas européias” (CONTIER, 2013, p. 106), ao dizer que as fontes folclóricas serviam como material temático para o “compositor erudito preocupado com a criação de uma música nacionalista brasileira” (CONTIER, 1994, p. 33). E, posteriormente, as ópticas sobre nacionalismo sofreram significativas alterações com a expansão das indústrias⁶, atribuindo-se um problema de quebra das identidades, ao investir na reafirmação dos símbolos nacionais, por meio da busca de uma relação imaginária em concordância (ORTIZ, 1991).

Consequentemente, a revista em questão ficou em circulação em um período situado no fim da Primeira República (1889-1930) e após o movimento da Semana da Arte Moderna (1922), um pouco antes de início do período denominado a Era Vargas (1930-1945), âmbitos marcados pelos movimentos nacionalistas e pela edificação e estruturação das atividades industriais musicais. Entretanto, esse periódico foi precedido por outras publicações que comportavam anúncios diversos, não só anúncios relacionados à música, mas que merecem ser mencionados, principalmente as mais recentes descobertas feitas pelo pesquisador Humberto Amorim sobre o “jornal” de partituras *O Guitarrista Moderno*.

Inevitavelmente, ao olharmos para esses contextos, através dessa janela, precisamos olhar também para as imagens ali veiculadas, refletir sobre elas, para tentar perceber quais foram as motivações e decisões editoriais. O âmbito da his-

5 “O tipo de jornalismo musical desenvolvido por esses críticos lançou as principais questões de identidade nacional na música – com o pioneirismo de José Rodrigues Barbosa (VOLPE, 2007) – recorrendo à relação enigmática entre elementos cosmopolitas e nacionais que persistiram nas décadas seguintes: como encontrar o caminho da “expressão brasileira” na música para o “processo civilizador”. Esse desafio teve uma longa vida através da literatura, da pintura, do teatro e dos gêneros musicais no Brasil do século XIX” (VOLPE, 2022, p. 151).

6 Nessa perspectiva, outro período que foi denominado como a Revolução de 1930, mudou de forma definitiva o mercado musical, quando Getúlio Vargas se torna presidente e ditador, a partir da instituição do Estado Novo (1937-1945) (Fausto, 1990). Esse foi um governo que proporcionou um tipo de nacionalismo centrado na Capital Federal, ao realizar uma agregação cultural nacional a partir da obediência ao líder e à nação (Vicente e Marchi, 2014).

toriografia musical se vale de uma relevante ferramenta metodológica e em consideração a isso se estabelece a concomitância da iconografia e da iconologia. À vista disso, a relação música e imagem, segundo Leppert (1993), “ocorre na arte visual não porque o som musical existe, mas porque o som musical tem significado. [...] Mas normalmente apenas certos tipos de atividade musical eram representados na arte visual, a saber, aqueles que constituíam sinais reconhecíveis de modos de comportamento e pensamento socialmente sancionados [...] sobre a qual era função preeminente da imagem atestar” (LEPPERT, 1993, p. 3). As imagens são os vestígios do passado e transcendê-las no seu significado, ou pelo menos na sua interpretação, leva-nos a pensá-las desde um momento presente. Por isso, é necessário considerar os ícones como a repercussão na imaginação histórica (HASKELL, 1994) a nos colocar em uma posição de testemunhos oculares sobre as imagens na época atual. “A música pode ter um gesto ou um signo... real, ou imaginada, uma imagem”⁷ (PIQUER, 2013, p. 15).

O violão e a imprensa periódica: *O Guitarrista Moderno* e *O Violão*

Entre inúmeros periódicos que divulgavam conteúdos relacionados ao violão e violonistas, como exemplos o Diário de Notícias, Diário do Rio de Janeiro, Jornal do Commercio, Correio Mercantil, Revista Musical e de Bellas Artes, Gazeta de Notícias, Jornal do Brasil e Jornal do Recife (AMORIM, 2019) dá-se destaque para o *Almanak Laemmert* (editado na cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1844 e 1889 pelos irmãos Eduard e Heinrich Laemmert) com poucos anúncios de aulas de música no seu primeiro ano mas que contou com um imenso crescimento nas edições seguintes. Mesmo com outras menções relacionados à música ou aulas de música, o violão é citado pela primeira vez nesse anuário somente em 1847, com um número de 18 professores a anunciar as suas aulas de música e entre elas as aulas de violão (TABORDA, 2011).

Anos após o início das atividades do Almanak, sendo de enorme pertinência a sua menção, pode-se indicar como o primeiro “jornal”, a divulgar uma “collecção de peças escolhidas para guitarra” (FILIPPONE; TORNAGHI, 1957, capa), a publicação do *O Guitarrista Moderno*⁸ (editado por Filippone e Tornaghi

⁷ Tradução livre: “*La música siempre puede tener un gesto o un signo... real, o imaginada, una imagen*” (Piquer, 2013, p. 15).

⁸ “Em 1857, o espanhol Fernando Hidalgo publica uma série de arranjos de temas operísticos e danças de salão naquele que se tornou o primeiro periódico musical brasileiro a editar exclusivamente peças para violão: *O Guitarrista Moderno*. Recém-descobertas em Portugal, diversas edições do periódico serão pela primeira vez apresentadas no Brasil” (**DISPONÍVEL EM:** [HTTPS://CENTRODEPESQUISAEFORMACAO.SESCSP.ORG.BR/ATIVIDADE/O-GUITARRISTA-MODERNO-1857-PARTITURAS-IMPRESAS-NO-BRASIL-OITOCENTISTA](https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/o-guitarrista-moderno-1857-partituras-impresas-no-brasil-oitocentista)). ACESSADO EM: 25/05/2023.)

em colaboração com o músico espanhol Fernando Hidalgo), no ano de 1857. Recentemente, o pesquisador Humberto Amorim, professor de violão na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, encontrou alguns exemplares de *O Guitarrista Moderno*, em acervos portugueses, o que o permitiu ter acesso ao conteúdo de algumas edições. Até o momento, acredita-se que são os únicos exemplares identificados. A partir disso, o pesquisador pôde perceber que eram publicadas 2 partituras por lançamento e que dentre os 12 documentos que ele teve acesso, somente em uma das edições foi identificado uma partitura para violão e canto, sendo o resto do conteúdo majoritariamente dedicado ao violão solista, como o próprio Amorim descreveu⁹. Abaixo um exemplo divulgado em uma matéria no Acervo Digital do Violão Brasileiro¹⁰.

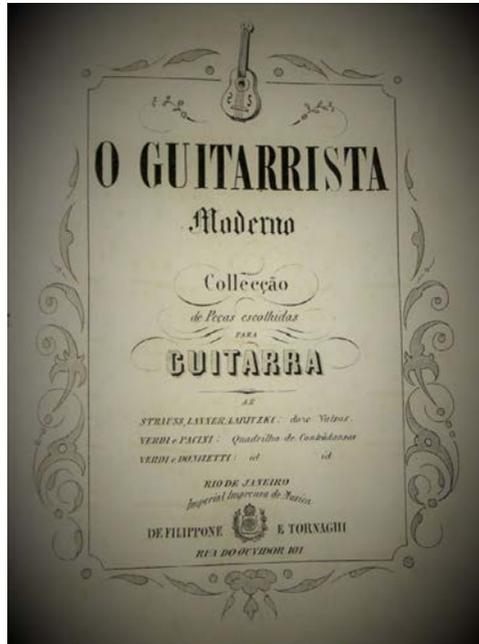
Figura 1: Capa da 1ª edição do *Almanak Laemmert* (LAEMMERT, 1844)



9 “A revista publicava geralmente duas partituras de violão em cada número. ‘Em quase todas as 12 edições levantadas, as peças são para violão solo. Em apenas uma edição, uma delas é uma peça para canto e violão. Ou seja, o foco era o violão solista’, conclui”. Disponível em: [<https://musica.ufrj.br/comunicacao/escola-de-musica-na-imprensa/internet/pesquisador-descobre-em-portugal-a-primeira-revista-sobre-violao-do-brasil-e-conta-sua-historia-em-palestra-no-sesc-sp>]. Acessado em: 25/05/2023.

10 Ver: [<https://www.violaobrasileiro.com.br/>]. Acessado em 03/06/2022.

Figura 2: Capa de uma das edições d'*O Guitarrista Moderno* (FILIPPONE; TORNAGHI, 1857)



Segundo Taborda (2021), já se conseguia saber sobre a existência desse jornal, através do Correio Mercantil, que publicou uma nota reproduzida no Diário do Rio de Janeiro, ao comunicar esse lançamento, destinado às pessoas que tocavam o instrumento (TABORDA, 2021). Segundo Amorim (2019) esse periódico¹¹, “apresentava arranjos específicos para violão solo (sobretudo de árias de óperas famosas) e peças para canto com acompanhamento de violão (mais raramente), material que, pela relevância, também nos deteremos em estudo específico” (AMORIM, 2019, p. 16).

11 “As partituras publicadas na revista são de arranjos de temas operísticos e danças de salão. Humberto separou cinco delas para tocar durante a palestra. São elas: A Filha do Regimento (Andante Coral); Meu Bem (Polka); A Soberba (Quadrilha); A Enfadadinha (Schottisch) e La Coquette (Polka-Mazurca). Todas compostas ou arranjadas por Fernando Hidalgo, que por sinal é um personagem alvo das pesquisas de Humberto. Humberto Amorim agradece especialmente ao professor e historiador português Antônio Manuel Nunes e aos violonistas e pesquisadores Tiago Morin e Belquior Guerrero, sem os quais seria impossível resgatar os documentos”. Disponível em: [https://musica.ufrj.br/comunicacao/escola-de-musica-na-imprensa/internet/pesquisador-descobre-em-portugal-a-primeira-revista-sobre-violao-do-brasil-e-conta-sua-historia-em-palestra-no-sesc-sp]. Acessado em: 25/05/2023.

Contudo, *O Violão*, mesmo não sendo o mais antigo periódico identificado, é a mais antiga revista dedicada ao violão no Brasil, com maior espaço para conteúdos diversos, e faz-se muito pertinente olhar para ela com maior cuidado, a fim de identificar coisas interessantes que possam nos dar pistas a cerca das atividades que envolviam o violão e seus violonistas na cidade do Rio de Janeiro, no ano de sua circulação.

Como já afirmado acima, nos finais do ano de 1928, foi publicada a 1ª edição da revista *O Violão*. As suas atividades se mantiveram por um período de 12 meses, tendo sido publicadas 10 edições ao longo desse intervalo, “marcando novo momento na trajetória dos violonistas, que alcançariam, pela primeira vez, espaço próprio de divulgação, de veiculação de trabalhos, músicas, técnicas etc.” (TABOR-DA, 2011, p. 72). Deste modo, foram editadas por B. Dantas de Souza Pombo, em duas sedes administrativas, a Rua Sete de Setembro, número 44, na primeira edição e a Rua São José, 54, 2º andar nas outras nove edições. A revista sempre iniciava-se com um texto do próprio editor, a comentar sobre as expectativas, em um primeiro momento, e a avaliar a repercussão das edições anteriores, assim como informar o que se falava sobre o instrumento a nível nacional e internacional, sempre com um aspecto opinativo. Foi uma iniciativa que, segundo o editor, conjugava esforços a favor da elevação desse instrumento, a reabilitá-lo “como um dos mais ricos instrumentos conhecidos [...] companheiro inseparável do cancionista apaixonado [...] quer na simplicidade da valsa dolente dos nossos innumeros amadores, quer na excentricidade das musicas communicativas de caracteristicos regional [...] seja hespanhol, italiano, argentino ou brasileiro” (POMBO, 1928, p. 2). As informações que vinham no topo inicial da página de abertura da revista, comunicavam sobre o local da administração, o ano das publicações, o título acompanhado do nome do seu diretor/editor logo abaixo, os valores para as assinaturas de um ano ou seis meses, assim como o número da edição. Essa foi a forma de abertura do seu conteúdo nas suas dez edições. Atualmente, podemos aceder ao seu material através da Hemeroteca Digital¹² (HD) da Biblioteca Nacional (BN) brasileira, como a principal plataforma de consulta a este e muitos outros periódicos de outras épocas.

12 “A Fundação Biblioteca Nacional oferece aos seus usuários a *HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA*, portal de periódicos nacionais que proporciona ampla consulta, pela internet, ao seu acervo de periódicos – jornais, revistas, anuários, boletins etc. – e de publicações seriadas”. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acessado e 07/01/2023.

Figura 3: Topo inicial do conteúdo da revista *O Violão*, vol. 1 (POMBO, 1928, p. 2)

A revista como um todo

Ao olharmos para a revista em sua totalidade, é possível perceber que o seu conteúdo era composto por assuntos diversos, entre os quais destacavam-se: os perfis artísticos; os artigos sobre a história do instrumento; as partituras de acompanhamento de canções tradicionais e outras para o violão solo; fotografias; anúncios de aulas; anúncios de lojas; notícias; entre outros. Era um espaço que elencava o violão em foco, a disponibilizar discussões sobre as perspectivas diversas de interpretação e execução do instrumento, sempre a defender a ideia de celebrar o âmbito violonístico. O número de páginas era variado, havendo algumas tiragens com quase 40 páginas e outras com um número mais próximo das 30 páginas, a incluir a capa. As capas não sofreram alterações durante todo o período de editoração, mantendo-se a seguinte estruturação: título com letras grandes no alto; um desenho que representava Francisco Tárrega mais ao centro e à esquerda; outras duas ilustrações, um violonista a tocar e uma bailarina a dançar, também centralizados mais à direita; e sob o resto, da mesma maneira que o cabeçalho utilizado para o início dos conteúdos, informações sobre o ano, o número, o endereço da redação, sempre acompanhado do nome da cidade. Exemplo das capas das edições de número 1 e 10 na figura 4.

As seções e colunas regulares

Também é importante dar destaque para as seções regulares que se caracterizaram pela natureza didática. Nesse contexto, destacamos os títulos A Escola de Tarrega que se manteve por todas as publicações, disponibilizando caminhos para se aprender o instrumento, ao destacar ensinamentos de Francisco Tárrega. Outra coluna com características semelhantes a outra supracitada tem o título de O violão ao alcance de todos, que também tinha cunho didático, ao ensinar noções básicas

Figura 6: *O Violão ao alcance de todos*, VOL 1 (POMBO, 1928)

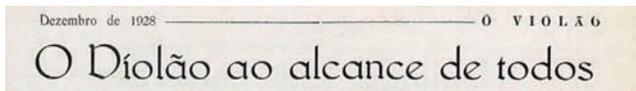


Figura 7: *Galeria de Perfis*, VOL 1 (POMBO, 1928)

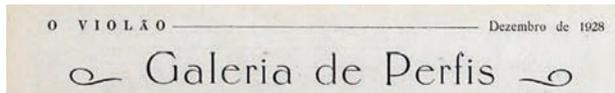


Figura 8: Colunas sobre o violão noutros Estados, VOL. 5, 6, 7, 9, 10 (POMBO, 1928)



Artigos e Notícias

Muitos artigos foram publicados em algumas edições, a incluir textos variados, com o exemplo *O Violão através dos séculos* e *O Violão entre nós*, publicados na primeira edição a comportar um texto informativo, também de caráter didático, porém referente à curiosidades sobre o instrumento. Muitas outras notícias, esporádicas (que também faziam parte do conteúdo), eram divulgadas e, apesar de não existirem seções fixas para a comunicação das mesmas, elas apareciam em diversos formatos e tamanhos, quase sempre levando no título o nome da notícia a ser repassada. Podemos dar alguns exemplos, tais como *Juan Rodriguez e Sainz de la Maza*¹³: os violonistas mundiaes (dois concertistas importantes que passaram

13 “Anos mais tarde, em 1939, Sainz de la Maza receberia do compositor Joaquín Rodrigo honrosa homenagem, a dedicatória do “Concerto de Aranjuez”, que provavelmente nos quatro cantos do mundo tornou-se a mais conhecida obra escrita para o violão” (TABORDA, 2011, p. 73).

pela cidade e foram amplamente comentados). Por outro lado, nas mesmas seções que veiculavam notícias, eram divulgados alguns saraus e entretenimentos diversos relacionados, quase sempre, à apresentações pontuais, atividades de grupos, concertos ou recitais oportunos (de personalidades importantes), entre outras notícias consideradas fundamentais.

Figura 9: *O Violão através dos séculos*, VOL. 1 (POMBO, 1928)

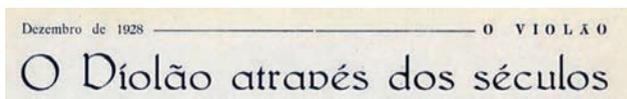


Figura 10: *O Violão entre nós*, VOL. 1 (POMBO, 1928)

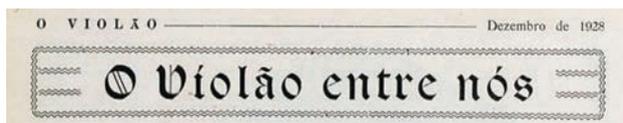


Figura 11: Juan Rodriguez e Sainz de la Maza: os violonistas mundiaes, VOL. 6 (POMBO, 1929)



Figura 12: *O 2º Concerto do Maestro Agustin Barrios, VOL. 10 (POMBO, 1929)*

O V I O L ã O ————— Novembro - Dezembro -- 1929

O 2º CONCERTO DO MAESTRO AGUSTIN BARRIOS

Já demos em outra parte desta revista a nossa impressão do 1º recital de Barrios. Devido ao facto deste numero abranger dous mezes, Novembro e Dezembro, assistimos ao seu segundo concerto a tempo, ainda de publicarmos no mesmo o seu resultado.

O artista, diziam os seus intimos, e era visível, estava adontado, fazendo receiar não pudese levar a bom termo o seu programma. Por isso mesmo nós nos surprehendemos. Barrios foi brilhante naquella noite, não só pela execução que nada deixou a desejar, como também pelo repertorio que escolheu.

Em algumas musicas, como *Legenda de Albeniz* e *Canzonetta de Mendelssohn*, foi magistral, inpeccavel. Pena é que a nossa gente se desinteresse tanto pelos concertos de violão, matando o estímulo desses artistas que, como Barrios, Rodriguez, Sainz de la Mazza e outros fazem ingentes sacrificios para levarem a sua arte maravilhosa a todos os recantos sem uma recompensação que ao menos lhes dê para um relativo conforto.

PROGRAMMA DO SEGUNDO CONCERTO DO VIOLONISTA PARAGUAYO AGUSTIN BARRIOS

I — Barrios: I, *La Samaritana*; II, *Mnuet em si maior*; III, *Valsa n. 3*; IV, *Allegro brillante*.

II — Schumann: V, *Träume*; Chopin: VI, *Mazurka*; Mendelssohn: VII, *Canzonetta*; Turina: VIII, *Fandanguillo*; Albéniz: IX, *Legenda*; Arcas: X, *Grande fantasia en lá*.

III — Barrios: XI, *O choro da saudade*; XII, *Pagina de album*; XIII, *Contemplação*; XIV, *Jota aragoneza*.



Maestro Agustin Barrios, illustre concertista de violão, de cujos concertos damos noticia noutra parte.

Anúncios: aulas de música e comércio de instrumentos musicais

Vários anúncios de *Professores de Violão* apareciam em notas menores, por vezes ao pé dá página e outras vezes nas laterais, ainda a ofertarem as aulas nas próprias residências dos anunciantes ou em parceria com a loja *Cavaquinho de Ouro*, situada na Rua Uruguayana, 137, T. Norte 3291. Entre os anúncios das aulas estavam os nomes de Joaquim dos Santos, famoso pela alcunha *Quincas Laranjeiras*, a lecionar em sua residência (na Rua Nascimento Silva, 47) e na casa *Cavaquinho de Ouro*, e João Teixeira Guimarães (conhecido também por João Pernambuco), Josué de Barros e Gustavo Ribeiro, músicos que tiveram destaque no âmbito das rádios e da produção fonográfica.

Além do mais, a publicidade e propaganda estava presente em muitas outras formas (até mesmo em anúncios de outros tipos de serviços e produtos, que não coisas sobre música) e, dentre outros exemplos musicais, destacam-se os anúncios de lojas especializadas, com o exemplo *A Guitarra de Prata* (com fabricação própria destacando-se por vender o modelo de fabricação exclusiva “Josephina Robledo”). Entretanto, ambas, a loja já supracitada, *Cavaquinho de Ouro* e *A Guitarra de Prata*, evidenciam-se por manter anúncios constantes.

Figura 13: *Professores de Violão*, VOL. 7 (POMBO, 1929)

Professores de Violão

<p>Joaquim dos Santos Rua Nascimento Silva, 47 CASA CAVAQUINHO DE OURO Uruguayana, 137 — T. Norte 3291</p>	<p>Gustavo Ribeiro Recebe chamados á CASA CAVAQUINHO DE OURO Uruguayana, 137 — T. Norte 3291</p>	<p>Professor Josué de Barros Arceba alumnos S. Amaro, 12 — T. B. M. 1503</p>
<p>João Teixeira Guimarães (Pernambuco) CASA CAVAQUINHO DE OURO Uruguayana, 137 — T. Norte 3291</p>		<p>Curso Professor Oswaldo Soares RUA CEL. JOSE EUZEIRO, 13 São Paulo</p>

Figura 14: *Cavaquinho de Ouro*, VOL. 3 (POMBO, 1929)



"Cavaquinho de Ouro"
FABRICA DE INSTRUMENTOS DE CORDAS
CASA FUNDADA EM 1880
A.C. DE ANDRADE
RUA URUGUAYANA, 137
TELEPH. N. 5291 — RIO DE JANEIRO

FABRICA INSTRUMENTOS DE CORDA FUNDADA 1880
CONCERTO GABARITICO
EX. TR. Lib. Unhaimeiro
PRIMAÇA DE DIGNA TICA
Recebe Directamente da Europa todos os artigos necessarios a instrumentos de musica e vende cordas para todos os instrumentos
A.C. DE ANDRADE
RUA URUGUAYANA 137 - FONE TELEFONIA

Figura 15: *A Guitarra de Prata*, VOL. 4 (POMBO, 1929)

Marco de 1929 — O V I O L A O



**Existem muitos Violões...
Porém um só modelo satisfaz a todos...**

E' o modelo "JOSEPHINA ROBLEDO"

Fabricação exclusiva de
A GUITARRA DE PRATA

Bem montada Secção de Victrolas e discos
Bello sortimento de discos de Violão
Apparehos ingleses Portateis "DECCA"
grande sortimento desde 200\$000
Excellentes apparehos de Sala DULCEOLAS
desde 700\$000

VENDAS A PRAZO
Porfirio Martins & C.
Rua da Carioca, 57 — Rio de Janeiro

Ilustrações

A parte ilustrativa também merece ser evidenciada, uma vez que ao longo de toda a revista, em todas as edições, as imagens, as figuras e as gravuras ornamentavam grande parte dos assuntos. Gostaríamos de destacar a própria capa que nos chama a atenção logo no início, como já falamos, a conter as ilustrações que a integravam. Aqui, pode-se dar destaque ao desenho que representa o compositor Francisco Tárrega, feito por Oswaldo Teixeira. Além disso, as fotografias seriam a outra parte importante que estampavam alguns conteúdos, sempre associadas aos anúncios e as notícias.

Figura 16: Ilustração gráfica do compositor Francisco Tárrega, VOL. 1 (POMBO, 1928)

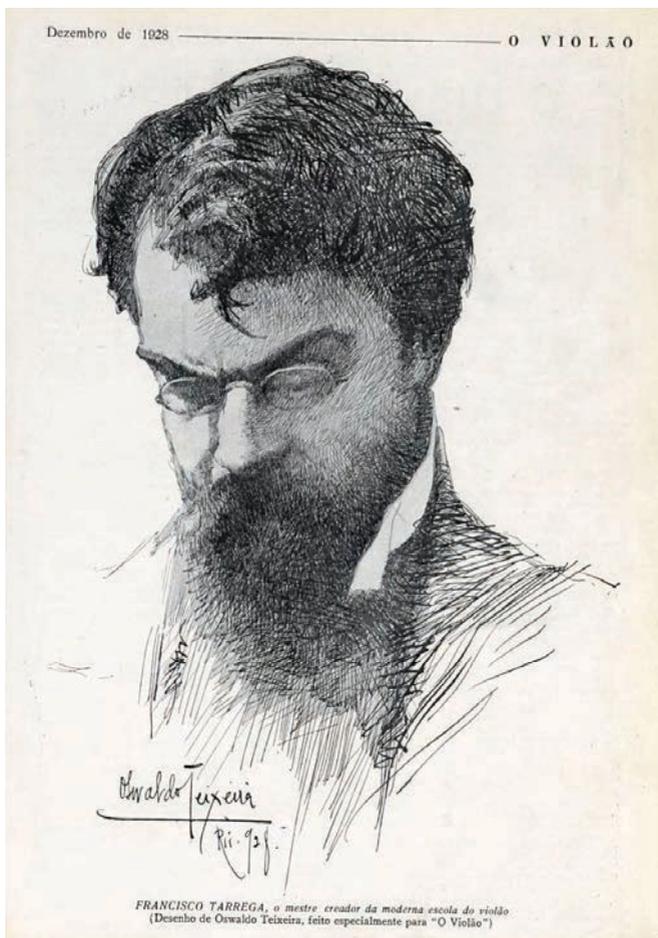


Figura 17: Violão sorteado pela revista, VOL. 5 (POMBO, 1929)



Partituras musicais

Ademais, em todas as edições também eram oferecidas, a quem comprasse a revista, algumas partituras de arranjos ou composições, de músicas que eram para acompanhar uma canção ou músicas de arranjos completos para o instrumento. Neste ponto destaca-se os feitos de Quincas Laranjeiras, que além de divulgar as suas disponibilidades para dar aulas, foi parceiro da revista ao ceder inúmeros arranjos para as publicações periódicas.

Figura 18: *Sem amô ninguém não véve*, VOL. 3 (POMBO, 1929)

O VIOLÃO ————— Fevereiro de 1929

Sem amô ninguém não véve

LETRA E MUSICA DE
JOSUE' DE BARROS

Arranjo de Joaquim dos Santos

Introdução
Violão
Canto

O termo Violão Brasileiro e as mulheres

Ainda é oportuno assinalar que a primeira menção ao termo Violão Brasileiro, a referência mais antiga sobre essa expressão, pelo menos a que chegou até nós (até o presente momento), pode ser encontrada na 1ª edição, de dezembro de 1928, em um anúncio de aulas de violão, a destacar Ivonne Rebello, reiterando-a como “uma futura glória do violão brasileiro” (POMBO, 1928, p.14). Além do mais, percebeu-se também um número expressivo de divulgações de mulheres que tocavam ou estavam a estudar o instrumento e isso pode ser um fator questionador, ao pensarmos sobre a razão de existirem mais homens em alguns meios profissionais, a tocar violão, nesse período e nos outros subsequentes.

Figura 19: *Uma Futura Glória do Violão Brasileiro*, VOL. 1 (POMBO, 1928)

UMA FUTURA GLORIA DO VIOLÃO
BRASILEIRO



IVONNE REBELLO

é um nome já consagrado no meio violonístico carioca.

A sua educação artística corre à conta da dedicação e competência de seu pae, o habil violonista José Rebello.

O desembaraço com que Ivonne interpreta peças classicas de responsabilidade, faz prever para muito breve, a consagração definitiva e justa da pequenina e talentosa violonista.

Figura 20: Professora Olga Pragner e suas alunas, VOL. 4 (POMBO, 1929)



A revista também sofreu com críticas¹⁴ e apesar de o otimismo ao divulgar regularizações e detalhes referentes a composição e paginação das futuras edições, no último número, de novembro/dezembro de 1929, não houve mais publicações.

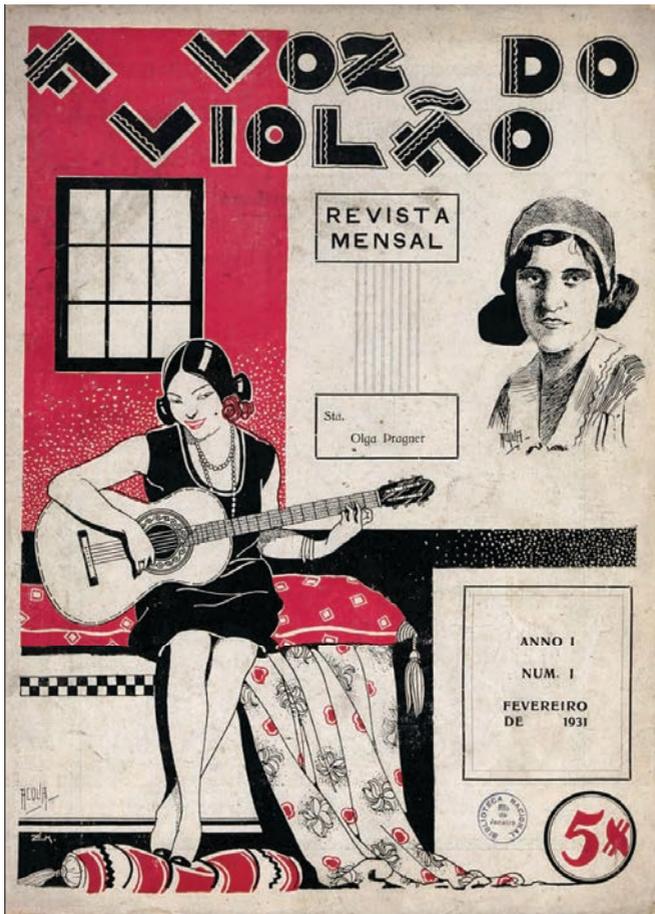
Figura 21: “O Violão”, informativo sobre a composição e paginação da revista, VOL. 10 (POMBO, 1929)



14 “a crítica voltou ao antigo hábito de depreciar o violão. Oscar Guanabarinno, chamado pela revista *O Violão* de o “maior da critica indígena”, resolveu não apenas opinar sobre as realizações técnicas e a sonoridade dos músicos, como também caiu em desgraça ao tentar discorrer sobre a evolução histórica do violão. Mereceu não apenas resposta da revista, como cartas indignadas dos leitores. Ao longo de sua carreira, Oscar Guanabarinno tomou parte em outras polêmicas, marcando o exercício da crítica com a tomada de posições que historicamente se revelaram pouco brilhantes, como na querela em torno do valor artístico-musical de Villa-Lobos” (TABORDA, 2011, p. 74).

Segundo Taborda (2011), “nos anos subsequentes, o violão mais uma vez submerge, contando com iniciativas isoladas, que não chegaram a denotar efetivo desenvolvimento e amadurecimento artístico-profissional dos violonistas cariocas” (TABORDA, 2011, p. 74). Em 1931, aparece uma suposta subseqüente do periódico, com o mesmo endereço de editoração, denominada *A Voz do Violão*¹⁵, semelhante em alguns pontos, nomeadamente em relação aos artigos sobre a história do instrumento, as partituras disponibilizadas, entretanto mais relacionada com as atividades nos ambientes do rádio e do disco.

Figura 22: *A Voz do Violão*, NUM. 1 (1931)



15 Revista dedicada ao instrumento violão com três exemplares disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em: [<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=750271&pagfis=1>]. Acessado em 07/01/2023.

Considerações

Afinal, esta revista se mostrou um importante espaço de representação para o instrumento que estava inserido em ambientes diversos, evidenciada pelos anúncios que eram veiculados. Percebeu-se que era, de fato, um local com muitas possibilidades para os conteúdos relacionados ao violão e seus “amantes”. Não se consegue saber se *O Guitarrista Moderno* dispunha de conteúdo mais variado pelo fato de não termos acesso às suas edições, entretanto, de acordo com o próprio investigador que as encontrou, se tratava de publicações de partituras, predominantemente para o violão solo. Além do mais, na própria capa desse periódico diz que era uma “collecção de peças escolhidas para guitarra”, a deixá-lo mais enquadrado no título de caderno de partituras e não como “jornal” ou “revista”. Isso ainda nos permite dizer que *O Violão*, até o presente, é a mais antiga revista, com maior espaço para a dedicação do seu conteúdo ao cordofone em questão, em diversas vertentes.

Portanto, na sua exposição, essa revista se revelou como um indicativo das atividades violonísticas na Capital Federal (Rio de Janeiro), noutros estados (São Paulo, Rio Grande do Sul, Bahia) e noutros países (Argentina), com um editorial preocupado com as questões didáticas, históricas, questões de divulgação do repertório, das atividades em núcleos distintos, da propaganda, do comércio de instrumentos e da divulgação de aulas por profissionais reconhecidos. A referência ao termo Violão Brasileiro só é associada a uma violonista carioca, o que nos deixa a pensar, ou questionar: para ser considerado (a) nacional é preciso ser da cidade do Rio de Janeiro? Finalmente, ainda nos resta uma questão que paira sobre o que vimos, a indagar a razão pela qual a revista não teve continuidade.

Revistas

FILIPPONE; TORNAGHI. *O Guitarrista Moderno*. Collecção de Peças escolhidas para Guitarra. Imperial Imprensa de Musica, Rio de Janeiro, 1957.

LAEMMERT, E; LAEMMERT, H. *Almanak Administrativo Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*. Primeiro Anno, Rio de Janeiro, 1844.

POMBO, B. S. D. *O Violão*. Redacção: Rua 7 de Setembro, 44, Rio de Janeiro, Anno I, Num. 1, 1928.

POMBO, B. S. D. *O Violão*. Redacção: Rua São José, 54, 2º andar, Rio de Janeiro, Anno I, Num. 2 à 10, 1929.

LEAL. *A Voz do Violão*. Anno I, Num. I, Rio de Janeiro, 1931.

Referências

ALFONSO, S. M. *O Violão, da Marginalidade à Academia: Trajetória de Jodacil Damaceno*. Editora da Universidade Federal de Uberlândia (EDUFU), Minas Gerais, 268p, 2017.

AMORIM, H. *Da Península Ibérica Medieval ao Século XVII: a chegada e a difusão dos cordofones de cordas dedilhadas no Brasil*. Tese de doutorado, Rio de Janeiro, UNIRIO, 2015.

AMORIM, H. As primeiras apresentações de violão em Pernambuco (1830-1850). In: *XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Manaus, Amazonas, 2018.

AMORIM, H. Fernando Martinez Hidalgo (1824-1901): Atividade docente no Rio de Janeiro (1854-1901). In: *Revista Vórtex*, Curitiba, v.7, n.2, p.1-25, 2019.

CONTIER, A. Mário de Andrade e a Música Brasileira. In: *Revista Música*, São Paulo, v. 5, n. 1:33, 1994.

FAUSTO, B. A Revolução de 1930. In: *Brasil em Perspectiva*. 19ª ed. Rio de Janeiro, 1990.

HASKELL, F. *La Historia y sus imágenes: el Arte y la interpretación del pasado*. Madrid, Alianza Forma, 1994.

HORKHEIMER, M; ADORNO, T. W. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford University Press, California, 2002.

LEPPERT, R. *Music and image: domesticity, ideology and socio-cultural formation in eighteenth-century England*. Cambridge University Press, 1993.

- LOURO, J. P. R. *A iconografia musical da custódia de Belém*. Dissertação de mestrado em ciências musicais, Universidade Nova de Lisboa, 2010.
- MÂLE, É. *La Clef des allégories peintées et sculptées aux XVII et XVIII siècle* I. En Italie. II. En France. *Revue de Deux Mondes*, 1927.
- MORAIS, M. Viola francesa (Violão). In: CASTELO-BRANCO, S. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (P-Z)*. Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos de Música e Dança. Circuito de Leitores/Temas e Debates, 2010.
- ORTIZ, R. *Cultura e Modernidade*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1991.
- PANOFSKY, E. *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte (1924)*. *Y Estudios sobre iconología (1939)*. Trad.: Madrid, Alianza, 2008.
- PIQUER, R. Aquello que se escucha com el ojo: la iconografía musical em la encrucijada. In: *SINERIS, Revista de Musicología*, N° 9, 2013.
- SEEBASS, T. Iconography. In: *Grove Online*. Revised in 2014, publicação 2001. DOI: [<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13698>].
- TABORDA, M. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro, 1830 – 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- TABORDA, M. O violão na corte Imperial. *Cadernos da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, 2021.
- VEIGA, E. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Fundação Calouste Gulbenkian, Museu Nacional de Etnologia, Lisboa, 2000.
- VICENTE, E; MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. In: *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, 2014.
- VIZCAÍNO, F. Estado multinacional y globalización. In: *Nación y nacionalismo en América Latina*. Ed. Jorge Enrique González, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007.
- VOLPE, M. A. A música na imprensa periódica: metodologia e interdisciplinaridade. In: *Periódicos & Literatura: aproximações*. *Cadernos da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, 2022.
- WARBURG, A. *Die Erneuerung der heidnischen Antike*. Renaissance. Berlín, 1932.
- ZAN, J. R. (2001). Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. In: *EccoS Rev. Cient.*, UNINOVE, São Paulo: (n. 1, v. 3): 105-122.

Wagner colométrico: Visualidade, metro e música¹

Marcus Mota

Durante sua carreira Richard Wagner (1813-1883) se envolveu, entre outras questões, com tradições poéticas diversas. Na preparação e realização de seu projeto do *Anel*, Wagner estudou, teorizou e produziu versos aliterativos em larga escala, tanto aproximando-se da tradição germânica antiga, quanto afastando-se das recriações de metros gregos antigos, as quais definiam a poesia e a ópera de seu tempo.

Paradoxalmente, aquilo que ele vai encontrar nos versos aliterativos – flexibilidade e liberdade de frases rítmicas – estava presente das seções corais da dramaturgia ateniense antiga. Nessa dramaturgia, inscreve-se na página do manuscrito uma diversidade de padrões métricos que busca registrar o fluxo das performances cênicos musicais.

Chave para esse registro é o conceito de colometria, que mixa o *design* da página (*mise en page*) e a composição rítmica da performance (*mise-en-scene*). Colometria era a técnica pela qual os editores de textos antigos analisavam as frases rítmicas de obras performativamente orientadas e produziam sua distribuição em uma textualidade específica. Assim, no período helenístico, gramáticos alexandrinos receberam cópias das tragédias e comédias e estabeleceram edições críticas a partir tanto da língua, quanto dos metros e notações musicais disponíveis.

1 Este texto integra materiais da pesquisa “Wagnerianas: Metodologia integrada de Dramaturgia, Orquestração e Mediação Tecnológica a partir das propostas de Richard Wagner e sua recepção da ideia de Coro do Teatro Grego Antigo”, financiada pelo Edital CNPq/MCTI/FNDCT Nº 18/2021. Ainda, há um diálogo com as seguintes paletas: “Richard Wagner e os ritmos gregos”. Segunda Reunião do Grupo Brasileiro de Estudos da Música Greco-Romana e suas Ressonâncias. Universidade Federal do Paraná, 2022; Wagnerian Hexameters, Homeric Questions: classical obsessions on text, meter, and performance, In: « Les Odyssées de l’hexamètre et autres avatars de la métrique grecque : traduction, dérive, performance » Rencontre internationale de traducteurs, de chercheurs et d’aèdes, Rouen, 2022; e Rhythm, Sound, and Performance: Richard Wagner’s Remarks on Ancient Greek Meters, In: XXIV et ÉCOLE DE MÉTRIQUE ANTIQUE. RYTHME & SON, Caen, 2023.

Durante a vida de Wagner, assiste-se, por parte da filologia reinante, a busca por regularização das seções métricas corais, com a negação crescente da erudição métrico-musical antiga em prol de uma concepção mais centrada na linguisticidade². A musicalidade desses textos é compreendida a partir dos parâmetros da música europeia erudita entre 1750 e 1820, com a aplicação do conceito de isocronia, resultando em versos entendidos como frases musicais compostas de unidades de igual duração e iniciadas por acentos fortes (LOMIENTO, 2022, p.8).

Nesta comunicação busca-se tornar compreensível como as inquietações e insatisfações de Wagner frente aos modelos poéticos herdados situam a adoção do verso aliterativo em uma mais ampla dimensão: a realização de eventos multissensoriais que, entre seus efeitos, impulsiona uma escrita que negocia em sua visualidade na página com registro e mapeamento de dinâmicas métrico-rítmicas. Não é à-toa que se pode observar uma correlação entre a microestruturação do drama musical wagneriano no uso de versos aliterativos e sua macroestruturação na audiovisualidade dos “temas condutores” (BORCHMEYER, 1991, p. 150-159).

Versificação

Durante o período de elaboração e realização do projeto do Anel, entre 1848 e 1876, Richard Wagner transitou entre diversos debates estéticos e acadêmicos, em especial sobre novos usos do verso em obras dramático-musicais. Em sua *Uma comunicação para meus amigos* (Eine Mitteilung an meine Freunde), de 1851, ele faz um retrospecto de sua carreira como compositor de ópera e defende a necessidade de “ a abolição gradual e completa da forma de ópera que me foi transmitida . Por si só, essa forma de ópera nunca foi uma forma específica que abrange todo o drama, mas apenas um conglomerado arbitrário de formas de canções individuais e menores que, em sua justaposição completamente acidental de árias, duetos, tercetos, etc., com coros e as chamadas peças de conjunto, na verdade essência da forma de ópera (WAGNER, GSD, 2, p. 400)”

No mesmo texto, para a realização dessa ideia, ele indica o uso do verso aliterativo, pois “ o verso aliterativo que, de acordo com as verdadeiras inflexões da fala, pode ser adaptado para se adequar aos ritmos mais naturais e vivos; que é sempre prontamente capaz da expressão mais infinitamente variada” (WAGNER, GSD, 2, p. 405).” Em carta da Franz Liszt, em 4/03/1854, Wagner detalha suas opções: “ minha posição musical em relação ao verso e à métrica sofreu uma enorme mudança. Eu não poderia de forma alguma escrever uma melodia para os versos de Schiller, que são inteiramente destinados à leitura. Esses versos devem ser tratados

2 V. Fleming & Kopff, 1992.

musicalmente de uma certa forma arbitrária, e essa forma arbitrária, por não produzir um fluxo real de melodia, nos leva a excessos harmônicos e esforços violentos para produzir ondas artificiais na fonte não melódica. Eu mesmo experimentei tudo isso e, em meu estado atual de desenvolvimento, cheguei a uma forma de tratamento totalmente diferente (WAGNER & LIZST, 1910, I, p. 15).

À mesma época, esse *turning point* na versificação é acompanhado por diálogos e pesquisas com as ciências da linguagem, fazendo com Wagner, após seu período de pobreza em Paris (1839-1842) acumule, entre 1842 e 1849, uma biblioteca em Dresden, com edições críticas de autores clássicos e modernos, obras de filologia, dicionários, comentários, entre outras publicações, as quais vão fomentar sua *magnum opera* teórica Ópera e Drama (1851), no período do exílio em Zurique (1849-1858)³.

Assim, em pouco anos, mediante um intenso trabalho de estudo bibliográfico em torno dos estudos clássicos e germanística, Wagner faz interagir prática criativa e erudição⁴. Com o intuito de se afastar de esquema métricos presentes na elaboração de libretos de seu tempo, esquemas esses abstraídos da métrica grega, Wagner busca uma maior liberdade e diversidade como dramaturgo ao mesmo tempo em que entra nos debates filológicos de seu tempo.

Anos tempos, em 16 de março de 1971, em conversação anotada por Cosima Wagner em seus diários, temos o seguinte flagrante: “Eu o encontro no trabalho, ele está alterando as palavras para caber na melodia, e diz: ‘Nada que valha a pena virá apenas de escrever um bom poema e depois colocar uma melodia nele. Posso ver como surgiram as irregularidades dos coros gregos; Eu também sabia o que estava fazendo quando construí meu metro do Nibelungo — sabia que ele se acomodaria à música’ (WAGNER, 2006, p.403)”.

No detalhe do texto, vemos o método criativo de Wagner: começa com o texto, e o texto em versos⁵. Mas este verso tende se já ser escrito não como literatura, como algo a realizado na leitura. Tal modificação da escolha e distribuição das palavras em função de sua performatividade cênico-musical, como algo que não é só verbal, reduzido à língua, é a operação basilar da dramaturgia wagneriana. Nesse sentido, a questão filológica poderia providenciar um esclarecimento para o contexto de expressão registrado no arranjo de palavras na página.

3 As bibliotecas pessoais de Wagner (Dresden, com 400 volumes, e Wahnfried, com 2.300) estão reunidas no Museu Wagner em Bayreuth. Para a lista dos itens das bibliotecas, link: <https://www.wagnermuseum.de/en/national-archives/about-the-national-archives/> Acesso 10 08 2023

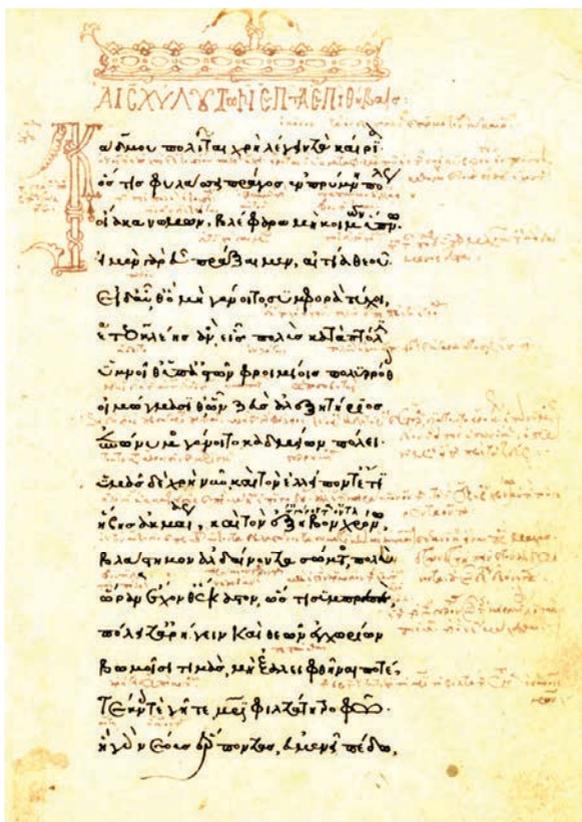
4 V. Müller, 1992; Foster, 2010; Geary 2014.

5 Knust, 2015.

Questões de filologia

Quanto aos textos clássicos da dramaturgia ateniense antiga, havia uma distinção bem distinguível: tínhamos os versos designados para as trocas verbais entre situações cênicas não corais (canto/dança) e os versos para as cenas corais⁶. No *design* da página, é possível perceber tais diferenças. As partes faladas, articuladas em um verso mais regular, o trímetro iâmbico, seguem o padrão *katà stíchon*, ou segundo a unidade da linha ou verso (Figura 1).

Figura 1: Trecho inicial do manuscrito *MS Nn.3.17* de *Os Persas*, de Ésquilo



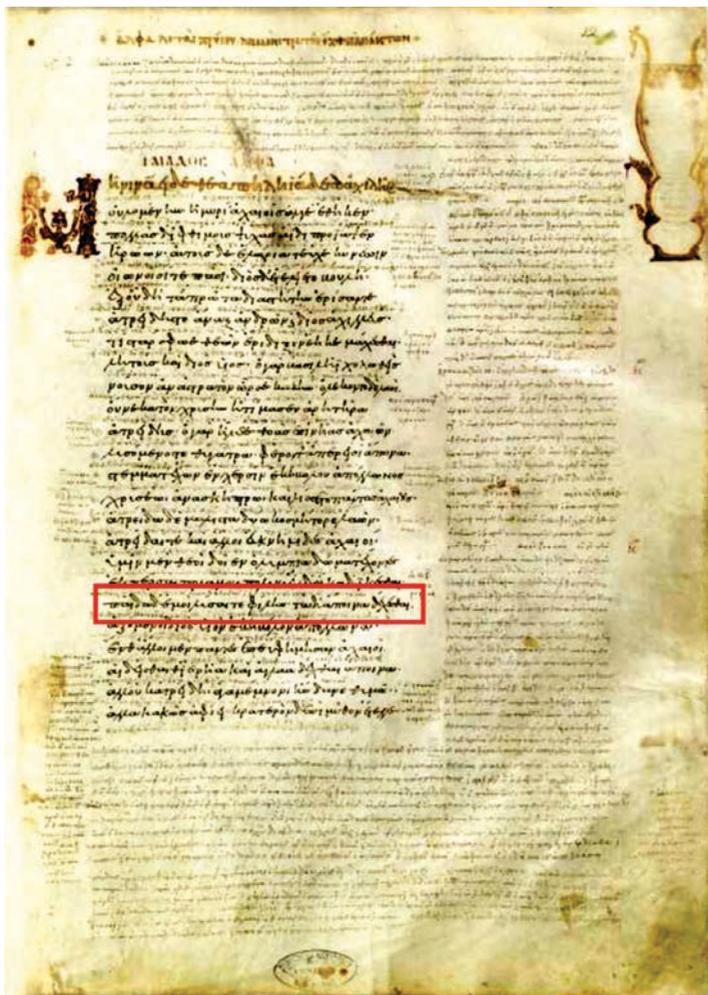
Fonte: Creative Commons

Como se pode observar, o verso segue seu curso, uma linha não inter-

6 No curto texto *Περί ποιήματος/Poemata 1.2 (Sobre os Poemas)*, o gramático alexandrino Hefestión indica que as tragédias e comédias antigas eram gêneros mistos pois incluíam versos *katà stíchon* e *kata systēma*. V. Gentili & Lomiento, 2003.

rompida e contínua. E todos os versos se sucedem nessa homogeneidade tanto na constância de sua extensão, quanto em sua visualidade. Esse método de tentar representar na página uma continuidade rítmica está presente na poesia datílica homérica, com seus hexâmetros (Figura 2).

Figura 2: Início da *Iliada*, de Homero. Manuscrito Venetus A



Fonte: Creative Commons

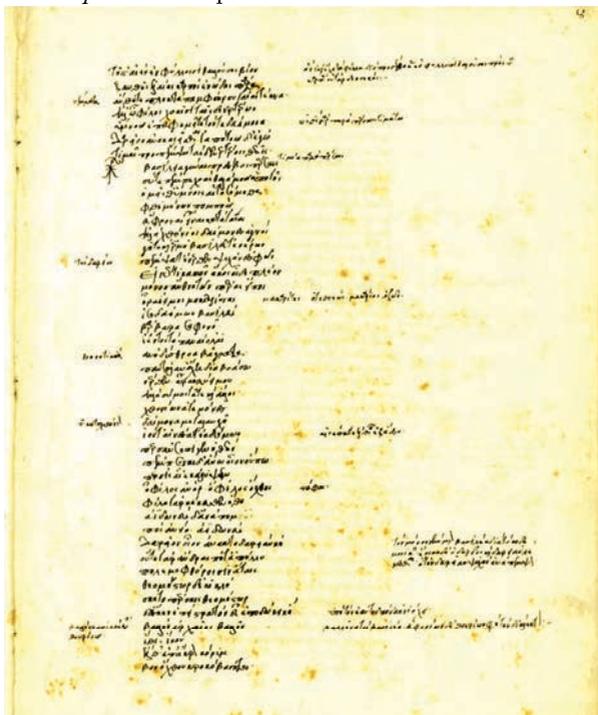
Para o leitor, temos uma sucessão de linhas parametrizadas, que impõe sobre a sua compreensão e performance, expectativas de redução de mudanças em

prol da recursividade de um padrão.

Para as partes cantadas/dançadas, havia uma outra maneira de distribuir as palavras na página: diante da construção de um fluxo de movimentos por meio de padrões diversos que se aproximavam, fundiam ou contrastavam, a ênfase não era na totalidade da linha e sim nos pedaços, na heterogeneidade dos diversos agrupamentos rítmicos⁷. Daí o uso da expressão *katà metra*, para marcar a pluralidade dessa abordagem.

Com isso, quando se inscreviam na página as seções corais, tínhamos estes pedaços ou partes do fluxo rítmico dispostos verticalmente, interrompendo a ideia e expectativa de uma linha contínua em prol de blocos isolados (Figura 3). Assim, os subgrupos ou subfrases rítmicas parecem boiar no vazio da página.

Figura 3: Trecho de *Os persas*, de Êsquilo. Manuscrito BU 2271. Bolonha



Fonte: Creative Commons

No tempo de Richard Wagner tais distribuições da palavra na página estavam sendo rediscutidas. A tradição manuscrita, pois não havia apógrafos, era

⁷ O procedimento de vincular e integrar segmentos rítmicos formando uma continuidade é chamado de *Epiploké* (conexão, entrelaçamento). V. Cole, 1988.

heteróclita: na transmissão dos textos havia diferenças significativas não só do conteúdo escrito como também no *layout* do documento. Este é a polêmica em torno da colometria. O termo κóλων (kólōn) significa “parte”, “membro”, “pedaço de algo”. Os posicionamentos pareciam antagônicos: um grupo argumentava que a colometria ou arranjo do *layout* da página em unidades menores era uma solução tardia, ligada ao trabalho dos chamados gramáticos alexandrinos que, no séculos III e II a.C providenciaram edições críticas e comentários das obras escritas em grego, determinando tanto a sobrevivência desses textos quanto horizontes de sua interpretação. Outro grupo, propunha que tal arranjo não era arbitrário e sim uma tentativa de se reconstruir padrões músico performativos dos antigos dramaturgos atenienses⁸. Ou seja, para o primeiro grupo, a colometria era uma *mise en page*, uma opção editorial. Para o segundo grupo, a colometria é *mise en page* conectada a uma *mise en scène*.

Além da colometria, outra técnica editorial relevante para a compreensão da dramaturgia era a esticometria. Atestada em muitos manuscritos, trata-se da contagem do número de linhas/versos por página. Essa quantificação possuía múltiplas utilidades: era um referencial para o trabalho dos copistas e para o comércio de obras policopiadas. Mas também manifestava a quantificação inserida nos textos, o que possibilitava compreender a extensão/duração aproximada de agentes em cena⁹.

Wagner colométrico

Wagner consumiu as ideias do debate colométrico tanto em conversas com filólogos como em produtos da filologia – edições críticas e obras teóricas e históricas de erudição linguística¹⁰. E as usou em seu benefício: ao perceber o esquematismo métrico presente nos libretos da ópera de seu tempo, Wagner procurou alternativas para a expressão dramático-musical.

Esse esquematismo fora construído por meio da aplicação de métricas literárias consagradas aos libretos. Assim, tínhamos versos rimados, com rimas em posição fixa, no fim dos versos, que ou eram diluições de iambos, durante os recitativos (monólogos, diálogos) ou diluições de troqueus, dátilos e iambos nas seções

formais (árias, duos). Ou seja, se impunham ao libretista restrições prévias sem nenhum vínculo às situações e aos contextos de cena. As palavras eram escolhidas para

8 Sobre o debate colométrico, v. Gentili & Perusino, 1999.

9 V. Kennedy, 2014.

10 Como Friederich Wilhelm Ritschl (1806-1876), professor de Nietzsche. Ritschl escreveu sobre os gramáticos alexandrinos e sobre esticometria. V. Jensen, 2014.

encaixe nessas restrições previsíveis.¹¹ Uma observação mais atenta ao modo como Wagner trabalha pode nos facultar acesso aos ganhos desses conceitos. De início, eis o trecho do esboço do início de *O Ouro do Reno* (Figura 4)

Figura 4: Esboço da cena inicial de *O Ouro do Reno*, de Wagner



Fonte: Creative Commons

Na imagem, percebemos a referência da composição na linha melódica, que é um trabalho sobre a distribuição das palavras. Essa distribuição assim se constitui nos primeiros versos:

Die ganze Szene äußerst fließend im Zeitmaß!
Nirgends ein Verweilen

Wei! Wa-gal! Woge, du We!He, wa-le zur Wie-gel! Wa-ga-la-we-al! Wa!-la-we!-a-la wei - a!

4 5 5 5 6 1+1

O movimento ondulante das ninfas é traduzido por blocos com diferentes números de sílabas, perfis melódicos e acentuações. Estes blocos ou sub-frases

11 Cf. Giger, 2015 e Giger 2008, p. 7-90.

a possibilidade de uma nova abordagem das relações entre cena e música passa pela reconsideração da composição em versos, pela compreensão de novos ritmos, pela desconstrução das práticas habituais de se abstrair o ritmo dos eventos em prol de imposições abstratas.

Nietzsche, após romper com Wagner, lembra-se ambivalentemente em 1877 de seu mestre, em carta a Carl Fuchs: “enquanto estudava a métrica antiga em 1870, eu estava procurando frases de cinco e sete tempos e contei através de *Die Meistersinger e Tristan* - o que me disse algumas coisas sobre os ritmos de Wagner. Ele é tão avesso a qualquer coisa matemática e estritamente simétrica (como é mostrado em pequena escala em seu uso de tercinas - quero dizer o uso excessivo deles) que prefere prolongar frases de quatro tempos em frases de cinco tempos, seis tempos. batidas em sete tempos (em *Die Meistersinger*, Ato 3, há uma valsa; verifique se não é governada por frases de sete tempos). Dentre as perigosas sequelas de Wagner, parece-me que uma das piores é querer fazer as coisas ganharem vida a qualquer preço, pois num instante isso pode se tornar um maneirismo, uma artimanha. Sempre quis que uma pessoa competente simplesmente descrevesse os vários métodos de Wagner no contexto de sua arte como um todo, para fazer uma declaração histórica e clara de como ele faz aqui e como faz ali (NIETZSCHE, 2003, p. 160).”

As irregularidades e “impropriedades” rítmicas de Wagner foram elaboradas em diálogos com a revisão regularizações métricas que a tradição interpretativa dos textos clássicos havia efetivado, reduzindo a diversidade temporal a esquema que circulavam nos manuais educacionais. Wagner tanto recusa essa cultura letrada, afastada da cultura performativa, quanto aponta para soluções, indicando, em sua jornada à antiguidade (grega ou germânica) opções para obstáculos à liberdade criativa.

Entre tantas possibilidades aberta pela compreensão da pesquisa expressiva de Wagner e sua dramaturgia musical, está na análise da relação entre a ideia da melodia infinita e o conceito poético-musical de *epiploké* ou continuidade rítmica: como as subfrases vão se relacionado na partilha, fusão, inversão de elementos comuns, formando um fluxo de sons em performance, com suas modulações rítmicas.

De qualquer forma, a aproximação entre Wagner e questões métrico-textuais passam pela audiovisualidade da cena em seus níveis mais operacionais: a distribuição de palavras na página é uma coreografia, uma imagem do movimento. Na antiguidade, o texto da dramaturgia ateniense não era apenas a documentação de palavras que seriam proferidas pelos agentes cênicos: a divisão em partes, as construções estróficas e composição métrica documentos um *know-how* em eventos multissensoriais, em coisas de ser ver e ouvir.

Referências

- BORCHMEYER, Dieter. *Richard Wagner: Theory and Theatre*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- COLE, Thomas. *Epiploke. Rhythmical Continuity and Poetic Structure in Greek Lyric*. Harvard University Press, 1988.
- FLEMING, Thomas & KOPFF, E. Christian. *Colometry of Greek Lyric Verses in Tragic Texts. Studi Italiani di Filologia Classica* 85, p. 758-70, 1992.
- FOSTER, Daniel. *Wagner's Ring Cycle and the Greeks*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- GEARY, Jason. *The Politics of Appropriation. German Romantic Music and the Ancient Greek Legacy*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- GENTILI, Bruno & PERUSINO, Franca. *La colometria antica dei testi poetici greci*. Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1999.
- GENTILI, Bruno & LOMIENTO, Liana. *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*. Milão: Mondadori università, 2003.
- GIGER, Andreas. *Verdi and the French Aesthetic Verse, stanza, and melody in nineteenth-century opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- GIGER, Andreas. Versification. In: Helen Greenwald (org.). *The Oxford Handbook of Opera*. Oxford: Oxford University Press, p. 206–226, 2015.
- JENSEN, Anthony. Friedrich Ritsehl, Otto Jahn, Friedrich Nietzsche. *German Studies Review* 37.3, p. 529-547, 2014.
- KENNEDY, John. *The Musical Structure of Plato's Dialogues*. Londres: Taylor & Francis, 2014.
- KNUST, Martin. Music, Drama, and Sprechgesang. About Richard Wagner's Creative Process. *19th-Century Music*, Vol. 38.3, p. 219-242, 2015.
- LOMIENTO, Liana. Ancient Greek Metrics and Music: Is It Time for a New Dialogue? *Greek and Roman Musical Studies*, 10.2, p.1–26, 2022.

MÜLLER, Ulrich. Wagner and Antiquity. In: Ulrich Müller, Peter Wapnewski, and John Deathridge (orgs.). *Wagner Handbook*. Cambridge: Harvard University Press, p. 227–35. 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Briefe*. Vol. 7. Berlin: DTV/de Gruyter, 2003.

WAGNER, Cosima. *Die Tagebücher*. Munique: Piper, 2006.

WAGNER, Richard. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. 10 vols. Leipzig: Fritsch, 1871–1883. Doravante GSD.

WAGNER, Richard. *Oper und Drama*. Stuttgart: Reclam 1984.

WAGNER, Richard & LIZST, Franz. *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*. 2 vols. Leipzig: Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1910

Iconosemiografia: caminhos para uma semiótica da iconografia musical na (des)construção da subjetividade

Cleisson Melo

Resumo: Num mundo em constante movimento, regido por mudanças nas mais diversas áreas, na iconografia musical é notório que as interrelações de diferentes campos do conhecimento, especialmente humanísticos e artísticos, promovem o alargamento das discussões e abordagens interdisciplinares. Considerando que as fronteiras são cada vez mais culturais, as mudanças das epistemes, no caso, culturais, são parte fundamental na compreensão das tensões e transformações do pensamento, do agir e interagir de indivíduos e grupos sociais. Isso pode ser um desafio analítico, especialmente considerando sistemas dinâmicos como é a cultura, segundo Yuri Lotman. Atento aos desafios que as mudanças das epistemes podem trazer, o semioticista Eero Tarasti cunhou o termo “semiocrise” para se referir à tensão que surge quando um sistema semiótico é confrontado por outro ou por mudanças sociais, culturais e tecnológicas. A semiocrise se dá pelas mudanças epistêmicas na cultura e, em geral, significa que sinais visíveis e observáveis na vida social não correspondem mais às suas estruturas imanentes. Perderam suas conexões e correspondências com seus verdadeiros significados e significações. Em outras palavras, houve uma perda de isotopia: a relação entre os significados e seus portadores materiais foi alterada de alguma forma. Isso pode ser um desafio, uma vez que a correspondência/relação entre signos e significados é parte fundamental para a compreensão e interpretação da cultura. Porém, essas mudanças podem proporcionar a oportunidade para explorar “novas” possibilidades de significado e expressão dentro de um sistema simbólico, e ampliar certas fronteiras do conhecimento. A análise iconográfica musical tem se mostrado importante em destacar e compreender as relações entre música e representações visuais, bem como significados e significantes socio-político-culturais. Por isso, a semiótica é ferramenta fundamental para este objetivo. Assim, este trabalho explora caminhos para uma semiótica da iconografia musical, considerando as constantes mudanças culturais e tecnológicas que podem gerar tensões e câmbios epistêmicos, tendo como base a semiótica tarastiana e a semiótica da cultura, para compreender o papel da cultura e da subjetividade, bem como sua (des)construção na relação entre música e imagem.

Introdução

Num mundo em constante movimento, regido por mudanças nas mais diversas áreas, na iconografia musical é notório que as inter-relações de diferentes campos do conhecimento, especialmente humanísticos e artísticos, promovem o alargamento das discussões e abordagens interdisciplinares. Considerando que as fronteiras hoje são cada vez mais culturais, as mudanças das epistemes, neste caso, culturais, são parte fundamental para a compreensão das tensões e transformações do pensamento, do agir e interagir de indivíduos e grupos sociais. Isso pode ser um desafio analítico, especialmente considerando sistemas dinâmicos como é a cultura (LOTMAN, 1996).

São muitos os desafios e os caminhos a serem percorridos para um processo analítico que dê conta de tantas variáveis. Assim, a iconografia musical, em seu vasto campo de estudos, tem chamado a atenção para pontos cruciais nos estudos da música. Para isso, as inter-relações são mais que necessárias, transcendendo abordagens unilaterais, promovendo a interdisciplinaridade, levando em conta as mais diversas áreas do conhecimento como filosofia, sociologia, antropologia, cultura, semiótica, e assim por diante.

Para além disso, avaliar, observar, analisar mudanças epistêmicas, por exemplo, são fundamentais, especialmente atentando para a compreensão das transformações culturais. O modo de se enxergar o mundo e de produzir conhecimento está em constante movimento e evolução, o que reflete diretamente nas representações visuais ao longo da história. Assim, é importante estar vigilante as essas mudanças e transformação, para entendermos como elas influenciam a/na iconografia musical.

É fato que tudo isso pode parecer um pouco óbvio, mas acompanhar essas mudanças epistêmicas e do pensamento, pode não ser uma tarefa tão simples. Mesmo considerando o contexto histórico de uma imagem, é necessário ir além e buscar compreender as relações imagem, música e cultura de forma mais intrínseca. Neste sentido, a semiótica da iconografia musical se apresenta como uma abordagem que pretende explorar essas relações e trazer luz aos significados e significantes socio-político-culturais presentes das representações visuais da música, especialmente considerando a (des)construção da subjetividade.

Neste contexto, este trabalho tem como objetivo explorar caminhos para uma semiótica da iconografia musical, prezando as constantes mudanças culturais e tecnológicas que podem gerar tensões e mudanças epistêmicas, tendo como base a semiótica tarastiana e a semiótica da cultura, a fim de compreender o papel da cultura e da subjetividade, bem como sua (des)construção na relação entre música e

imagem. A análise iconográfica musical é uma ferramenta fundamental para destacar e compreender as relações entre música e suas representações visuais, bem como seus significados e significantes socio-político-culturais. Este trabalho busca, assim, dar um primeiro passo na construção de uma semiótica da iconografia musical que leve em conta as epistemes culturais.

Este breve trabalho pretende fazer uma primeira perspectiva, interseccionando teorias e abordagens, buscando um referencial analítico que privilegie sistemas simbólicos, narrativos e visuais presentes na iconografia musical, considerando e interação entre música, imagem e subjetividade, visando compreender e ponderar as mudanças epistêmicas e culturais e suas possíveis influências na construção de significados e significantes na iconografia musical.

Semiocrise e iconografia

Atento aos desafios que estas mudanças das epistemes podem trazer, o semiótico Eero Tarasti cunhou o termo “semiocrise” como forma de se referir à tensão que surge quando um sistema semiótico é confrontado por outro ou por mudanças sociais, culturais e tecnológicas. A semiocrise se dá devido às mudanças epistêmicas na cultura e, em geral, significa que sinais visíveis e observáveis na vida social não correspondem mais às suas estruturas imanentes. Eles perderam suas conexões e correspondências com seus verdadeiros significados e significações. Em outras palavras, houve uma perda de isotopia, o que significa que a relação entre os significados e seus portadores materiais foi alterada de alguma forma. Isso pode ser um desafio, uma vez que a correspondência/relação entre signos e significados é parte fundamental para a compreensão e interpretação de uma cultura. A ideia é que, quando isso acontece, há uma “crise” no sistema semiótico que pode levar a mudanças significativas na forma de sua compreensão, bem como sua utilização.

Para entendermos um pouco melhor a semiocrise, é importante atentar sobre os conjuntos de signos, significados, significantes e regras que os sistemas semióticos abarcam, reputando a comunicação entre indivíduos, mas também enquanto sociedade como um todo. Na música, por exemplo, esses sistemas incluem notação musical, gestos, instrumentos, técnicas de composição, etc. Quando esses sistemas são confrontados por outros sistemas semióticos ou por mudanças sociais, culturais e tecnológicas, podem surgir tensões que levam à semiocrise.

Por outro lado, essas mudanças podem proporcionar a oportunidade para explorar “novas” possibilidades de significado e expressão dentro de um sistema simbólico, o que pode ampliar, de alguma forma, certas fronteiras do conhecimento.

Neste sentido, a análise iconográfica musical tem se mostrado importante em destacar e compreender as relações entre música e suas representações visuais, bem como seus significados e significantes socio-político-culturais. Por isso, a semiótica é uma ferramenta fundamental para este objetivo.

Com isso em mente, e levando em conta essas possíveis mudanças epistêmicas, uma semiótica da iconografia musical pode nos permitir uma reflexão sobre as transformações culturais e como elas refletem direta ou indiretamente na música e em suas representações imagéticas. A compreensão das epistemes culturais nos ajuda a perceber diferentes olhares, os discursos e os valores que permeiam a iconografia musical ao longo do tempo. Dessa forma, podemos entender as diversas camadas de significado e os significantes presentes nas representações visuais, levando em conta, assim, as mudanças nas formas de enxergar o mundo e produzir conhecimento.

Indo um pouco mais além na Semiótica Existencial (SE, de agora em diante) de Eero Tarasti, este afirma que “a semiótica está em fluxo”¹ (TARASTI, 2012a, p. 71). Isso coloca um fator de suma importância, que é estudar o signo em movimento e em fluxo, promovendo fundamentos para entender a vida do signo a partir dele mesmo, de dentro, de como signos se tornam signos. Assim, a semiótica além de proporcionar uma leitura crítica, também é possível superpor diversas abordagens e teorias, num entrelaçamento, numa espécie de fusão heterogênea, abrindo caminho para uma re-construção² de processos, no sentido de entender e desvendar fatos, existência, essências, vivência, movimentos e transformações necessárias na (des-)construção de imagens.

Ao considerarmos a teoria de Yuri Lotman (1996) sobre a semiótica da cultura e semiosfera, ambiente onde os códigos culturais e seus significados, se combinados ou não, é possível que essas representações, através de sistemas de signos, desempenhem um papel crucial na preservação, reprodução e manutenção da cultura e suas práticas. Essa visão da cultura como um espaço semiótico revela uma possível subdivisão da cultura, onde a representatividade do real é modalizada como uma construção de sentido e re-significação. Lotman sugere que os sistemas culturais são capazes de criar um mundo paralelo, à medida que modalizam o real (LOTMAN, 1996). Da mesma forma, “para Bakhtin (1997), a cultura é uma ininterrupta dialogia de confrontos e embates de vozes, onde a análise dialógica do discurso vê a língua como uma prática social” (MELO, 2021, p. 310).

1 Semiotics is in flux.

2 Estou fazendo uma alusão ao re-presentar (*nachzuwirken* – continuar a ter efeito), no sentido de interconectar a semiótica com o fazer.

Levando em conta que a cultura é um sistema de signos complexos e dinâmicos, no qual as representações visuais e sonoras desempenham um importante papel na construção e transmissão de significados culturais, a semiótica da cultura busca compreender como esses sistemas simbólicos culturais influenciam na formação identitária individual e coletiva, práticas sociais e seus desdobramentos nas interações humanas.

Não obstante, a semiótica tarastiana, que lida, inicialmente com o sujeito/ indivíduo e a sociedade, porém de maneira inclusiva. Ou seja, diferentemente de Heidegger, há a consideração não somente do meu ser/minha existência, mas a de outros indivíduos e objetos. Assim, o ser que observa também é observado. O espírito da coletividade Hegeliana está presente aqui; o “outro” encontra com o “você”. Esse cunho social permite a emergência de valores abstratos e virtuais dos signos que ainda não se concretizaram. Neste sentido é possível entender que quando o indivíduo se torna observador de si mesmo, está em voga a contraposição do ser do fenômeno (a manifestação externa, os signos visíveis e observáveis) e o ser da consciência (a interpretação subjetiva e pessoal). Na SE fica evidente a importância dessa dinâmica entre a manifestação externa dos signos e a interpretação interna dos sujeitos, evidenciando a interdependência entre o sujeito observador e observado. Em outras palavras, os significados atribuídos aos signos são construídos coletivamente e podem evoluir ao longo do tempo, à medida que diferentes indivíduos e grupos sociais interagem e interpretam os signos de maneiras diversas.

Em resumo, a SE traz uma perspectiva inclusiva e social na análise dos signos, considerando indivíduos e, também, a interação entre os sujeitos e objetos, especialmente no contexto cultural. Há uma evidente importância da coletividade na construção de significados e ressalta a interdependência entre o observador e o observado na interpretação dos signos. Ressalto que essa é uma interpretação minha da SE, já cunhando possíveis desdobramentos, neste caso, na iconografia musical.

Por conseguinte, isso no leva à estética da percepção de Hans Robert Jauss (1982), que defendia que a experiência de um leitor à época da concepção de uma obra não é a mesma de um leitor dos tempos atuais. Isso sugere que um entendimento aberto, onde não há uma única e fechada forma de interpretação. Há aqui a consideração da experiência estética do espectador/receptor da obra, tendo em mente que o escritor, por exemplo, também tem em mente o leitor/espectador, havendo, assim, uma linha de comunicação.

Moreira (2015) aponta elementos para uma análise iconográfica com uma abordagem histórica e semiótica pierceniana, elencando três níveis: emocional, energético e lógico. Indo um pouco mais além, com base nas modalidades grei-

masianas (base na SE), podemos adicionar o nível simbólico ou narrativo. Como isso, é plausível vislumbrar uma perspectiva de ampliar as possibilidades de compreensão da iconografia musical levando em conta respostas emocionais, a energia expressa, a lógica representativa e explorar os símbolos que constituem a narrativa visual, por exemplo. Ao nível simbólico é possível desvendar narrativas adjacentes, valores culturais e sistemas simbólicos que moldam as representações (e seus significados e significantes) visuais na música, neste caso, contribuindo para uma análise mais contextualizada e abrangente.

Desafios analíticos

De acordo com Beividas, “o signo não é signo de alguma coisa, mas signo de um sentido investido nessa coisa. O referente do signo não é, pois, um objeto exterior à linguagem, mas um objeto cultural, isto é, um referente semiotizado” (BEIVIDAS, 2006, p.28). Essa afirmação parece, de alguma forma, conectar as ideias já expostas, mas também sutilmente notamos que na iconografia musical, alguns fatores externos também podem fazer parte da narrativa, conectando significantes e significados externos ou exteroceptivos. O signo, sendo um elemento da comunicação, também deve ser interpretado dando importância ao espaço cultural e social e do interpretante.

Neste sentido, podemos ter em vista de como os signos se tornam signos (TARASTI, 2009). Neste caminho, são três os estágios: pré-signo, signo atuante e pós-signo. Os pré-signos são “virtuais”, valores axiológicos na forma mais “abstrata”, e ideias na forma mais “concreta”; ideias antes dos signos serem transformados ou transcritos, actualizados em signos atuantes. Uma vez sendo os signos atuantes “executados”, recebidos pela audiência, por exemplo, uma vez transmitidos estes se tornam pós-signos, sendo notados e, exercendo, assim, um impacto “real” sobre seus destinatários.

Este interpretante final, de certa forma, está na posição de interpretante em devir, em exercer uma função de “dizer” algo. Ou seja, vindo como uma condição de inconclusão, a análise semiótica como um processo contínuo e dinâmico, considerando as características complexas e multifacetadas dos signos. Isso traz à tona que a própria análise semiótica é um signo, um recorte dentro de um universo quase que inesgotável de possibilidades. Assim, o interpretante final poder ser uma etapa provisória de um *processo continuum*.

É neste sentido que as transformações epistêmicas e culturais têm um papel importante. Essas transformações são reflexos de mudanças nas estruturas sociais, mentalidade e nas práticas culturais de uma sociedade, por exemplo. Elas podem

ser impulsionadas por fatores como avanços tecnológicos, movimentos artísticos, eventos históricos e interações culturais, entre outros. Essas transformações têm impactos significativos na produção e na recepção de signos e símbolos, neste caso, a iconografia musical, uma vez que podem moldar percepções estéticas, narrativas simbólicas e valores culturais.

Já as mudanças epistêmicas referem-se às transformações nos paradigmas e nas epistemes culturais. No contexto da iconografia musical, as mudanças epistêmicas podem estar relacionadas às teorias e enfoques analíticos que são utilizados para estudar e interpretar as representações visuais da música. Essas mudanças podem ocorrer em resposta às transformações culturais, à evolução dos campos acadêmicos, às demandas da sociedade e às inovações metodológicas.

Em resumo, o que está em jogo aqui é como a iconografia musical e os arcabouços de conhecimentos no seu entorno podem ser significativos para acompanhar essas mudanças e transformações, permitindo estabelecer parâmetros e delimitar fronteiras capazes de lidar com os avanços socioculturais, e com eles “novas” demandas e questões.

Seguindo adiante, com tudo isso em mente, mesmo parecendo um tanto óbvio, é possível perceber que a iconografia, neste caso, musical, alicerçada pela semiótica, pode ajudar a revelar relações mais profundas e críticas entre música, cultura e subjetividade. Ao analisar as representações iconográficas da música em diferentes contextos históricos, culturais e sociais, pode-se identificar como as práticas musicais são (ou foram) influenciadas e moldadas por valores, normas e ideologias específicas de determinada época e local. Essas representações podem refletir e contribuir para a (des-)construção da identidade individual e coletiva, oferecendo *insights* sobre como a música e sua iconografia se entrelaçam na formação da subjetividade, bem como na des-construção desta.

Pensar uma semiótica da iconografia musical é considerar todos esses fatores e estabelecer uma análise crítica das representações, questionando estereótipos, determinadas ideologias e discursos hegemônicos. É possível ampliar as possibilidades de significado através da des-construção e re-interpretação dos signos, bem como das narrativas, abrindo, assim, espaço para uma maior diversidade de perspectivas. Isso pode estar direta ou indiretamente conectado no significar de múltiplos significados existentes nas representações visuais da música, presentes no escrutinar das relações entre música, cultura e subjetividade, promovendo uma análise crítica e reflexiva.

Imagens e obras de Johann Moritz Rugendas (1802-1858), artista, pintor alemão que viajou durante a primeira metade do século XIX pelas províncias de

Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Mato Grosso e Espírito Santo, retratando e figurando a realidade e costumes e grupos étnicos, por exemplo. São práticas musica, danças e paisagens. Explorar material como este, como aponta Loque Arcano (2020), “trata-se de material a ser explorado em diálogo com a história da música” (2020, p. 10).

Um olhar crítico neste e em outros artistas, neste contexto, são objetos de estudo para cunhar elementos que possam ajudar a desenhar uma história social da cultura brasileira. A presença da iconografia musical nas “histórias da música” é essencial como referência ao ensino deste campo.

Se pensarmos que material como este apresentam uma representação social, mesmo com a estilização com base em conceitos eurocêntrico da cultura afro-brasileira, é possível perceber a complexidade das diversas camadas de significados e das representações sociais. Representações estas que retratam as práticas musicais em um contexto específico, como espaços públicos, salões de concertos, festividades, e assim por diante. Essas cenas podem trazer um amplo leque personagens actantes, desde músicos profissionais a crianças e pessoas de diversas classes sociais.

Essas representações com informações sobre a “diversidade cultural” e étnica da época, podemos, muitas vezes, perceber a influência das culturas africanas, indígenas e europeia na música brasileira, claro; seja em trajes, instrumentos musicais, danças e gestuais, por exemplo. É viável a re-construção das camadas de parte da realidade sociocultural e pensamento da época; relações de poder, identidades culturais, hierarquias sociais, e prática musicais.

Em igual peso, a apropriação de imagens, neste caso, produzidas no século XIX, na invenção de uma tradição musical brasileira, percebida na construção de uma identidade sociocultural musical brasileira apresenta na produção das histórias da música no Brasil. As reinterpretações da iconografia musical representam um continuum no sentido re-invenção buscando compor um passado real ou construído.

Os pontos principais, que podem ser apontados como elementos para um caminho da semiótica da iconografia musical, são elencados com base em pontos de intersubjetividade a serem anumerados a seguir como fio condutor de uma abrangente análise.

Contexto histórico-cultural: é possível examinar características dos costumes e “tradições” da sociedade paulista do século XIX. Talvez a primeira coisa que chame à atenção é o título da obra. Esta retrata uma cena do cotidiano da sociedade paulista da época? É cabível buscar por elementos significativos e representativos; aspectos sociais, culturais e econômicos, e como influenciam diretamente a interpretação iconográfica e suas relações com a música.

Representação musical: identificar elementos musicais como instrumentos musicais e quaisquer outros indicativos de atividades musicais presentes, e qual o papel desempenhado na cena retratada.

Iconografia musical: análise de símbolos musicais e signos visuais relacionados à música; trajes, gestos, expressões que remetam à prática musical; como esses elementos são usados para transmitir significados e influenciar a percepção do expectador.

Intertextualidade cultural: referências culturais e sua relação com a música representada na imagem/pintura, envolvendo elementos culturais; danças, elementos da prática musical, ritmos, etc., como essas referências dialogam com a prática musical relatada, por exemplo.

Construção da subjetividade: como os indivíduos presentes na imagem estão expressos, gestos, expressões faciais, posturas corporais, e interação entre os “personagens” presentes, como a subjetividade é construída e como está representada, considerando que a música influencia a experiência subjetiva dos personagens e como essa representação pode afetar a percepção do espectador.

Mudanças epistêmicas: aspectos reflexivos e até filosóficos de como essas possíveis mudanças podem afetar a interpretação da música na imagem/pintura e na (des-)construção da subjetividade. Aqui são considerados valores culturais, transformações sociais e possíveis mudanças de perspectiva, que podem, de alguma forma, influenciar a interpretação e a significação da “música” enquanto signo retratado e, conseqüentemente, percebida.

Na pintura “Costumes de São Paulo” (figura 01) de 1835 de Johann Moritz Rugendas, podemos elencar uma série de questões para investigar, ou melhor, ajudar num caminho analítico que possa ser fundido com outras abordagens e traga luz à iconografia, música e subjetividade.

Antes de mais nada, importante ressaltar que a visão é de um viajante estrangeiro da primeira metade do século XIX, com suas influências eurocêntricas e urbanizadas. Beatriz Magalhães Castro (2020) assertivamente destaca “um desvio nestas representações, já que observamos um instrumento de fundo abombado, com braço alongado, agora nas mãos de indivíduos urbanizados e afluentes, apesar do cenário rural ou semiurbano do fundo” (CASTRO, 2020, p. 63). Isso aponta para um foco cinético (fluxo, direção, intenção) por parte do pintor, com grande influência do contexto histórico eurocêntrico ao relatar uma cena aparentemente cotidiana de São Paulo no século XIX; um vislumbre da vida social e cultural da época, mas com certo desvio de representação.

Figura 1: Johan Moritz Rugendas (1802 -1858). Costumes de São Paulo



Fonte: Wikipedia.

Examinar uma obra é buscar identificar elementos que contribuem para uma análise abrangente, atentando tanto para o contexto histórico-socio-cultural, mas também para questões e características específicas da representação musical. A presença de um músico e seu instrumento, como uma espécie de seresta/cantoria entre conhecidos, parece remeter a uma prática musical da época de um certo grupo social. Há de se notar a influência cultural à região, representada não só pelas vestimentas, mas também pelo instrumento musical em si, com braço alongado, como apontado por Beatriz Castro anteriormente. Seria essa uma tentativa de representar ou retratar/desenhar uma cena da paisagem sonora musical de São Paulo à época?

A presença do instrumento musical “fora do padrão convencional” na obra pode ser interpretada como uma releitura, ou uma construção imagética por parte do artista. Essa representação não apenas retrata uma cena da paisagem sonora musical de São Paulo na época, mas também reflete a visão e as influências culturais do pintor estrangeiro. A escolha de retratar indivíduos urbanizados e afluentes em um cenário rural ou semiurbano indica um “desvio” nas representações, uma pretensão de mudança de paradigma, revelando o interesse do artista em destacar aspectos cinéticos e sociais da vida da época. Essa abordagem sugere uma interpretação complexa da subjetividade e das relações entre música e contexto histórico-cultural. Ao examinar esses elementos, é possível compreender como a obra de Rugendas nos permite refletir sobre a (des)construção da subjetividade através da iconografia musical, revelando as nuances e influências presentes na representação artística.

Interessante notar o destaque dado ao músico ao centro e em cores em tons mais claros, favorecido também pela cor das montanhas de pedras ao fundo. Da mesma forma, o branco dos olhos parece ser proposital, induzindo o interpretante espectador a notar as direções dos olhares e uma possível intenção ou narrativa presente no olhar de cada indivíduo presente na pintura, como se cada um(a) estivesse numa narrativa própria. Não que isso não seja verdade, uma vez que cada indivíduo é seu próprio universo, mas parece haver diferentes modos e pensamento para a cena retratada. Isso vale para a presença de uma criança negra com trajes comuns aos escravos à época, se destacando em meio a pitoresca imagem. Também podemos notar o ar misterioso no personagem com vestimentas cinzas atrás do músico. O uso de sombra no rosto e o destaque nos olhos traz essa sensação, até mesmo no modo desprezioso de segura um livro com a mão esquerda, e totalmente encoberto pelas vestimentas. É clara a semelhança física entre os personagens masculinos na imagem, com traços tipicamente europeus, bem como o tom de pele.

Isso demonstra uma construção de subjetividade bastante peculiar, considerando o local, época e contexto, contemplando emoções, olhares, interação e o impacto da música na representação imagética. Seria possível apontar que o pintor deseja re-construir uma realidade retratada com base na des-construção da subjetividade. Pode haver uma intenção consciente em influir na construção de uma imagem de uma realidade, identidade local e cultural, bem como dos costumes sociais locais da época: um Brasil rural urbanizado bastante estilizado. Esse é um possível esboço de um caminho analítico que tem como base a semiótica, contemplando a subjetividade no desenho de um contexto sociocultural.

Considerações

Neste breve trabalho, pudemos adentrar nos intrincados caminhos de uma iconosemiografia, um caminho que se apresenta como uma possível chave para a compreensão de complexas interações entre música, imagem e subjetividade. Neste empreendimento interdisciplinar, ancorado na semiótica e nas teorias de Eero Tarasti e Yuri Lotman, trouxemos à tona um panorama fascinante de tensões e transformações que permeiam o universo da iconografia musical.

A semiocrise, como conceituada por Tarasti, revela-se uma poderosa lente para a análise das mudanças epistêmicas, culturais e sociais que afetam os sistemas semióticos da música e da imagem. Essa tensão entre signos, significados, e significantes visíveis e observáveis na vida social, aponta para uma natureza dinâmica e fluida da cultura, na qual as representações visuais e sonoras desempenham um papel vital na construção e transmissão destes significados, sejam eles sígnicos, simbólicos, culturais e ou sociais.

Através da semiótica da cultura de Yuri Lotman, exploramos o ambiente complexo e interconectado das práticas culturais e seus sistemas simbólicos. Entendemos que as representações visuais da música não são meros reflexos passivos da realidade, mas sim construções de sentido e ressignificação que refletem e moldam a cultura, suas identidades e práticas sociais.

A semiótica tarastiana, por sua vez, nos leva a uma compreensão mais profunda da relação entre o observador e o observado na interpretação dos signos. Esta visão abrangente enfatiza a importância da integração na construção de significados, e enfatiza a interdependência entre sujeito e objeto na análise da iconografia musical.

Através de uma breve análise contextual de uma obra de Johann Moritz Rugendas, percebemos como a iconografia musical pode funcionar como um espelho da sociedade. Revela não apenas as práticas musicais da época, mas também as influências culturais e as atitudes eurocêntricas que permeiam a representação artística. A presença do elemento aparentemente “fora do padrão habitual” ou “não padronizada”, encoraja-nos a questionar e interpretar a (des)construção da subjetividade presente na pintura, e como ela se relaciona com o contexto histórico-cultural.

O objetivo é trazer e provocar possíveis desdobramento deste pensamento, vislumbrando uma série de possibilidades. Uma semiótica da iconografia musical pode se expandir para investigar um leque mais amplo de obras de arte e contextos culturais, oferecendo uma compreensão mais completa das representações visuais da música ao longo da história, por exemplo. Além disso, essa abordagem pode ser aplicada não apenas à análise retrospectiva, mas também à interpretação contem-

porânea de imagens e representações musicais, permitindo-nos examinar como a música e a cultura estão sendo retratadas e (re-)construídas nos dias de hoje.

Em suma, esta viagem pela iconosemiografia nos convida a uma reflexão sobre a riqueza e a complexidade das diversas interações entre música, imagem e subjetividade. À medida que continuamos a explorar este rico território, somos desafiados a reconhecer a fluidez da cultura e a importância das abordagens interdisciplinares para a compreensão das representações visuais da música. Num mundo em constante mudança e evolução, a iconosemiografia parece ser um campo fecundo para investigações, pesquisas e reflexões capazes de lançar luz sobre os múltiplos significados e significantes que permeiam o entrelaçamento da música e da imagem na (des)construção da subjetividade humana, bem como na compressão desta.

Referências

ARCANO JUNIOR, Loque. Os sons das imagens: reflexões teórico-metodológicas acerca da iconografia, música e história. In: **Linguagens na Arte**. vol.1, n.1, Janeiro/Julho de 2020. Disponível em: <http://revista.uemg.br/index.php/linguagensnartes> Acessado em 14 de jul. de 2023.

ARCANO JUNIOR, Loque e CARMO, Jonatha Maximiniano. **A invenção da brasilidade musical: racialização dos aspectos iconográficos da música brasileira**. 6 Congresso Brasileiro de Iconografia Musical. 2021, Campinas. Anais. Campinas, Unicamp, 2021, p. 578-596.

BEIVIDAS, Waldir. **Semióticas Sincréticas (O Cinema) Posições**. São Paulo: Anablume, 2006.

CASTRO, Beatriz Magalhães. **Patrimônio musical iconográfico brasileiro: passado presente**. 2º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical. 2013, Salvador. Anais. Salvador: RIdIM-Brasil, 2013, p. 44-76.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. **Phenomenology of spirit**. Trad. A. V. Miller. Oxford: Oxford University Press, 1977.

JAUSS, Hans Robert. **Toward an Aesthetic of Reception**. Trad. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

LOTMAN, I. M. **La semiosfera I**: semiótica de la culturay del texto. Tradução de Desiderio Navarro. Valência: Frónesis Cátedra, 1996.

MELO, Cleisson de Castro. **Violeiro**: reflexão sobre representação e imaginário. 6º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical. 2021, Campinas. Anais. Salvador: RIDIM-Brasil, 2021, p. 307-320.

MOREIRA, Ronaldo Auad et al. **Iconografia e semiótica: uma abordagem histórica**. São Paulo: Annablume, 2015.

TARASTI, Eero. “What is existential semiotics? From theory to application”. In: Eero Tarasti, Paul Forsell, and Richard Littlefield (Ed.). In: **Communication: understanding/ misunderstanding: proceedings of the 9th congress of the iass/ais**, 09., Helinski-Imatra, 2007. Vol 3. Anais. Helsinki: International Semiotics Institute, 2009.

_____. **Semiotics of classical music**: How Mozart, Brahms and Wagner talk to us. Berlin: De Gruyter Mouton, 2012a.

_____. Existential semiotics and Cultural Psychology. In: VALSINER, J. (Ed.). **The Oxford Handbook of Culture and Psychology**. Oxford: Oxford University Press, 2012b.

_____. **Seen und Schein**: Explorations in existential semiotics. New York: De Gruyter Mouton, 2015.

“Música & efêmero” ou as práticas musicais da família Relvas vistas através da arte do esboço

Luzia Aurora Rocha
Nuno Oliveira Prates

O estudo que aqui realizamos, permite determinar a pertinência de certos fenómenos no seio da família (e seu círculo de amigos) de José de Azevedo Mascarenhas Relvas (Golegã, 5 de Março de 1858 – Alpiarça, 31 de Outubro de 1929). Com o estudo iconográfico-musical pretende-se relacionar objectos com dois conceitos presentes neste círculo relacional da família: a Música e o Efêmero, permitindo-nos determinar a lógica da sua presença e o porquê de determinados acontecimento e fenómenos. A Música foi arte presente na Casa dos Patudos e na família Relvas. Quiçá, uma das mais importantes e ponto comum, pois todos sabiam música. A par e passo com a Música temos o Efêmero, algo fugaz, passageiro, transitório. E como se capta a efemeridade, não se podendo captá-la de forma alguma? Através do olhar que colocamos nas obras de arte. Aí podemos chegar ao Efêmero. A efemeridade da Glória pessoal (e musical), plasmada no desenho a carvão de José Malhoa, “Glória e Vinhos”; ou a passagem efêmera e irrepitível de cada arcada da violoncelista captada pelo traço rápido (também efêmero e irrepitível) do mesmo artista. As reflexões e juízos artísticos aqui presentes são despretensiosas considerações sobre as memórias iconográfico-musicais e efêmeras da Casa dos Patudos. Talhamos tais análises baseados em metodologias científicas deste domínio de estudos, mas, acima de tudo, com olhar atento à história musical da Casa dos Patudos, Museu de Alpiarça, da família Relvas e do círculo de amigos e convidados. Pretende-se responder às questões: 1- Qual o papel de José Malhoa (pintor, amigo da família e autor dos esboços aqui analisados) na dinâmica musical e familiar da casa? 2- Qual o papel na História da Música portuguesa de José Relvas, violinista, através da caricatura “Glória e vinhos?” 3 - Como se pode analisar e interpretar a violoncelista anónima esboçada por Malhoa? 4- Qual o papel dos cordofones enquanto instrumentos de eleição nestes dois esboços? 5- Como podemos apreciar nos esboços a questão da música e do efêmero dentro do espírito deste tempo? 6- Onde se encontram, fisicamente, no percurso expositivo actual da Casa-Museu dos Patudos, estes dois esboços? Como são enquadrados, apreciados e valorizados dentro da colecção e do ponto de vista da actual curadoria?

Seductoras, cantoras y lloronas: Iconografía de las sirenas en los contextos funerarios del mundo griego

María Isabel Rodríguez

Desde las primeras representaciones del episodio homérico en los albores del siglo VI a.C., los artistas de todos los tiempos han recreado el mito de las sirenas como expresión de la seducción femenina a través de la palabra y la música (el canto), asociándolas -con diferentes tintes iconológicos, en función del momento-, a los peligros y la muerte. Sin olvidar el célebre pasaje homérico (Odisea, XII, 1-200), en esta ocasión proponemos un acercamiento a las míticas aves marinas en relación con su culto en los contextos funerarios griegos. Desde finales de la quinta centuria, la asociación de estas criaturas con la muerte cristalizó en una nueva concepción de sus imágenes, convertidas entonces en guardianas del Más Allá, de tal suerte que su presencia se hizo especialmente elocuente en vasos de naturaleza funeraria (lécitos y lutróforos); siguieron siendo hermosas seductoras asociadas a la música, pero en la mayoría de los casos, su imagen no quedó asociada al pasaje homérico citado, sino a la armonía de las esferas como cantoras celestes y al lamento fúnebre, el doliente threno, tal y como las invoca Eurípides Doncellas aladas, oh doncellas de la tierra, Sirenas, que vengáis a mis quejas resuenen en el loto libio o en la siringe, trayendo a mis gritos fúnebres lágrimas al unísono, acompañantes de penas a mis penas, y de canciones a mis canciones. Que Perséfone, para unirse a mis threnos, nos haga subir a nosotros, y reciba a cambio, en su palacio nocturno, el pean mojado en lágrimas que dedico a los miserables muertos (Eurípides, Helena 1, 167-178). Con las sirenas presidiendo la armonía cósmica, actuando como psicopompos y llorando o acompañando a los difuntos en diversos monumentos funerarios griegos (particularmente en el remate de las estelas funerarias griegas), prestaron su voz y su Mnema al finado. Esta nueva concepción ponía de relieve la ambivalencia de su carácter: por un lado, eran criaturas salvadoras, benéficas “musas del allende” y por otro, seres peligrosos que llevaban a las almas a la perdición y procuraban la muerte. Los artesanos etruscos y en menor medida los romanos, volvieron a representar su imagen asociada al Más Allá, como motivo decorativo en frentes de urnas cinerarias y sarcófagos donde su presencia aparece de nuevo relacionada con la tentación del polítropo y astuto Odiseo.

Portadas de discos: arquetipos femeninos y construcciones de género

Ruth Piquer Sanclemente

Las portadas de discos contienen una gran número de representaciones de iconografía musical, las cuales no solamente proyectan las convenciones del género musical que acompañan, sino que en muchas ocasiones reflejan las construcciones de género que este conlleva. En la iconografía del rock dichas convenciones son constantes. Las mujeres son sexualizadas, fragmentadas, descritas conforme a clichés. En este caso, no consideraré simplemente portadas en las que se representa a mujeres desde estas actitudes, sino que me centraré en un enfoque estricto de iconografía musical, considerando imágenes con elementos sonoros o musicales. Aunque me basaré especialmente en imágenes del rock y el heavy porque comportan de manera más evidente las cuestiones de representación de masculinidad y feminidad, las pondré en relación con portadas de distintos ámbitos: entre otros clásica o jazz, porque se pueden hallar modelos iconográficos comunes a través de la teoría feminista de los arquetipos y las referencias a modelos de la historia del arte que se proyectan de manera reiterada (sirenas, musas, venus, salomés, etc). Para ello tendré en cuenta la iconología de los instrumentos musicales y las construcciones de género que operan en ellos, además de las connotaciones que aporta cada género musical, según los elementos textuales y paratextuales de las portadas.

Nuevos horizontes en la iconografía musical: El impacto de la inteligencia artificial en el reconocimiento y la catalogación de fondos

Gorka Rubiales Zabarté

El proyecto ERC Images of Music, desarrollado entre 2002 y 2003 marcó como uno de sus principales objetivos la creación de una base de datos internacional de iconografía musical que pudiese albergar las catalogaciones producidas por los centros de investigación e investigadores independientes participantes. Aunque dicha base de datos nunca llegó a materializarse, el proyecto promovió la colaboración y el intercambio de conocimientos entre los centros implicados en la catalogación de iconografía musical y sentó las bases para el desarrollo de las sucesivas iniciativas que han surgido en el ámbito internacional durante las últimas dos décadas.

El desarrollo de estos proyectos ha corrido paralelo al surgimiento de nuevas tecnologías y el desarrollo de herramientas informáticas que, en gran medida, han condicionado la estructura de las bases de datos y los procedimientos de normalización, almacenamiento y recuperación de la información. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos por desarrollar nuevas plataformas, todos los proyectos se han visto enfrentados a desafíos similares. La relativa lentitud de los procesos de catalogación, en gran medida vinculada a la minuciosidad y especialización de la estructura de campos de estas bases de datos, ha ocasionado en muchos casos el surgimiento progresivo de una brecha entre esta y el desarrollo de nuevas tecnologías. Como consecuencia de esta falta de sincronía entre los procesos de catalogación y el desarrollo de nuevas tecnologías, no existe actualmente una iniciativa destacada a nivel mundial que se pueda considerar como el referente definitivo en cuanto a repositorio de iconografía musical. A medida que la tecnología sigue avanzando a pasos agigantados, es crucial abordar estos desafíos y encontrar soluciones innovadoras para agilizar y optimizar los procesos de catalogación de la iconografía musical.

Los avances que las tecnologías basadas en la Inteligencia Artificial han experimentado durante los últimos años marcan un nuevo hito en este proceso,

ofreciendo a la comunidad científica nuevas herramientas que facilitan los procesos y análisis y reconocimiento de patrones cuyo uso en la identificación y catalogación de fondos con iconografía musical puede resultar determinante en el desarrollo de nuevas plataformas. En particular, el desarrollo de tecnologías de identificación de imágenes está generando un gran interés, ya que permitiría obtener rápidamente un corpus preliminar de descripciones de los fondos de manera rápida y sencilla. Sin embargo, uno de los desafíos principales radica en “educar” a estas tecnologías en los procesos de identificación y descripción de las imágenes de manera precisa y efectiva. Un enfoque prometedor podría ser utilizar el corpus de catalogaciones generado por investigadores del ámbito internacional como modelo para el aprendizaje de estas tecnologías con el fin de mejorar su capacidad para reconocer y describir correctamente las imágenes.

En el presente paper nos proponemos ofrecer una visión general del estado actual en el que se encuentra la tecnología de reconocimiento de imágenes y su posible integración en los proyectos de catalogación de iconografía musical. Analizaremos, además, los beneficios y desafíos asociados con el uso de estas herramientas en el contexto de la catalogación de fondos iconográficos, así como las posibles soluciones y perspectivas futuras. Con este estudio, se pretende resaltar el valor y el impacto que la inteligencia artificial puede tener en la mejora de los procesos de catalogación y acceso a la información en el ámbito de la iconografía musical.

Mote mei, pelao el mei...

Un oficio resignificado a través del iconicismo

Agustín Ruiz Zamora

Esta presentación expone el proceso de resignificación de un oficio ambulante de antecedente colonial, que implica técnica culinaria, el uso de implementos y recursos de venta y, por cierto, un producto gastronómico: el mote de maíz pelado con legía o mote mei. Así es como de este oficio, ya desaparecido en la escena urbana, se distinguen algunos elementos que porta el motero, como atavíos y utensilios propios de un desempeño arcaico: un farol alumbrado con vela; una canasta de mimbre, un gorro y, en ocasiones, una manta, a lo que se suma un pregón único y exclusivo que lo distingue entre otros oficios.

Con la progresiva merma de la clientela ya entrado el siglo XXI, el motero comienza a desaparecer hasta su casi total extinción. Es en este proceso de obsolescencia que un motero en particular, don Carlos Martínez Becerra, inicia un proceso de resignificación como estrategias de adaptación y cambio, recurriendo al uso de imaginarios ampliamente difundidos, provenientes tanto de la proyección escénica del folclore, como de la pintura costumbrista en el Chile de comienzos del siglo XIX. La reformulación icónica del oficio es operada a través de la sustitución de la ropa de trabajo por un vestuario estilizado que, junto al pregón, construye el personaje que protagoniza parte del relato de la identidad nacional.

En una apretada síntesis podríamos decir que, en la adición del vestuario idealizado más el pregón, el motero Martínez despliega un proceso de lenguaje icónico en el que representa al propio motero, ya no en su función culinario-comercial, sino en una nueva de carácter evocativo, que alude a un pasado valorado desde la noción histórico-patrimonial. De tal modo, la incidencia social del oficio migra desde el dominio del olfato, el gusto y el tacto —rasgos más inmediatos de lo alimentario—, a lo visual y musical-sonoro característico de lo escénico.

Antonio Carlos Gomes e a redescoberta da América em 1892

Marcos da Cunha Lopes Virmond
Lenita Waldige Mendes Nogueira
Arysselmo Lima Vieira

Resumo: Após o sucesso de *Condor* no Scalla de Milão, em 1891, e sua constante necessidade de produzir para viver, Carlos Gomes encontra nas comemorações do Quadri Centenário da descoberta da América uma efeméride que lhe poderia assegurar espaço para uma obra alusiva. Em pouco tempo, o compositor escreve mais um de seus luminares trabalhos, que intitula *Colombo*. Referido pelo autor como “poema sinfônico-vocal”, a obra apresenta estrutura de ópera e foi estreada no Rio de Janeiro em 1892. Mesmo revelando um compositor em sua maturidade técnica, estilística e inventiva, essa ópera não obteve maior sucesso e tem permanecido na obscuridade a qual o próprio Gomes, indevidamente, também imergiu. A recepção no Rio de Janeiro foi apenas de estima, tendo o público não aceito a formatação da obra como se oratório fosse. Entre as obras de Gomes, esta é a única cuja partitura foi impressa com iconografia ao longo das páginas de abertura dos atos, fato pouco comum, mas não inédito, na editoria de óperas na Itália do séc. XIX. A capa da partitura *princeps* apresenta vistosa iconografia relativa a Colombo e seu feito nas grandes navegações da península ibérica. A obra tem relação direta com os festejos do Quadri Centenário colombiano de Gênova em 1892 e com a obra encomendada a Alberto Franchetti pela prefeitura da cidade para o evento, a ópera *Cristoforo Colombo*. A relação ultrapassa questões históricas, políticas e comerciais do meio editorial da ópera italiana do período e se encontra na similitude da estampa usada na portada da edição da obra de Gomes que adorna a capa do libreto impresso pela Casa Ricordi para a ópera de Franchetti. De fato, a historiografia gomesiana atribuiu dificuldades do compositor em obter essa encomenda por interferência direta de Verdi junto à comuna de Gênova, o que não corresponde à realidade. Documentos acessórios produzidos para o evento de Gênova também foram ilustrados de diversas formas para relatar o encontro da civilização europeia com aquela do novo mundo, assim como os comemorativos icônicos das duas culturas. Por fim, ao analisarmos a visão oitocentista das relações transatlânticas, é preciso muita cautela pois os contextos, as vivências e as realidades político-sociais não são intercambiáveis, mesmo com a mais isenta observação metodológica pretensamente da atualidade. Nesse mister, a iconografia e sua análise, tem poderoso papel.

Introdução

Incansável no intento de manter sua arte e seu sustento, em outubro de 1892 Gomes apresenta *Colombo* no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, sua última obra operística. Este é um período, também, em que Gomes enfrenta um dos momentos cruciais de sua carreira – a Proclamação da República (NOGUEIRA, 2005). De fato, a mudança da ordem política, que ocorre poucos meses após a estreia de *Lo Schiavo*, e o exílio da família real trazem um novo cenário ao compositor. Se Gomes já enfrentava dificuldades de relacionamento oficial no fim da monarquia, o advento da República trará maiores dissabores ao compositor, agora visto como um monarquista derrotado. Antes disso, e nesse cenário de incertezas e dificuldades, Gomes está consciente das necessidades de sobrevivência e manutenção de sua família, agora reduzida com morte da esposa, mas com dois filhos que requerem atenção, um deles acometida pela tuberculose e necessitando cuidados especializados. Na sua condição de compositor, busca sobrevivência em sua arte e vislumbra projeção e dinheiro na propalada Exposição Universal Colombiana que estava sendo organizada em Chicago, nos Estados Unidos da América e mesmo nas comemorações em Gênova. *Colombo* é parte deste empreendimento. De fato, no ano de 1892 comemorou-se os 400 anos da descoberta da América por Cristóvão Colombo. Entre os maiores eventos comemorativos da data, salienta-se o que organizarão Gênova e Chicago.

As comemorações colombianas em Gênova

Sendo a terra natal do descobridor, Gênova antecipou-se em sediar cerimônias e eventos em torno do grande navegador. A exposição ocorre entre junho e novembro de 1892. Construíram-se grandes pavilhões e instalaram-se exposições da cultura, da sociedade e da indústria de vários países, com destaque aos países americanos, fazendo-se presentes Argentina, Uruguay, Brasil, Peru, Venezuela, México, Guatemala e Estados Unidos. Como usual nessas exposições, buscava-se a demonstração da pujança e do desenvolvimento tecnológico dos países ali representados (Figura 1).

Figura 1 – Cartaz anunciando a Exposição Italo Americana



Fonte: <https://www.cristoforocolombo.com/cristoforo-colombo/esposizione-italo-americana-genova-1892/>

A Exposição Universal de Chicago

Na Exposição Colombiana Universal de Chicago, inicia-se em 1892, mas tem seu maior momento ao longo de 1893. Ela obteve enorme sucesso em participações de países e de visitantes, oferecendo uma enorme variedade de atrações. O governo americano patrocina técnica e financeiramente, em acordo com a Espanha, a construção de réplica da nau Santa Maria. O Brasil, como recém república, se interessa em ter presença marcante e constrói um dos mais imponentes pavilhões do evento. Talvez por essa mesma razão, e entre plantas tropicais, canhões, quadros e sacas de café, procura Carlos Gomes para atuar como chefe do setor de música, na delegação brasileira (VIRMOND et al., 1992).

Música nas comemorações colombianas

Música foi um dos atrativos de ambas as exposições, particularmente no Estados Unidos, que desejava mostrar seus avanços e identidade internacional. Comandados por Theodore Thomas, o regente que criou a atual Chicago Symphony Orchestra, os eventos são múltiplos, com a participação de A. Dvorak e John Philip Souza. No que tange ao Brasil, representado por Gomes, os eventos musicais documentados se restringem ao concerto comemorativo ao Dia da Independência (*Brazilian Day*), levado à efeito no dia 7 de setembro de 1893. As comemorações da independência do Brasil se limitaram ao concerto no Musical Hall e a uma distribuição gratuita de café e refrescos no pavilhão brasileiro. O concerto consistiu-se em um enorme sucesso para o maestro. O programa foi exclusivo de suas obras, ainda que sua intensão de representar *Colombo* não tenha ocorrido, mesmo tendo sido aceita por Theodore Thomas (VIRMOND et al., 1992, p. 143).

A Exposição Ítalo-Americana, Artística, Industrial e Comercial, ocorre em Gênova entre junho e novembro de 1892. Entre concursos de bandas e outros concertos, a música se fez presente pela estreia da ópera *Cristoforo Colombo* de Alberto Franchetti. A récita inaugural ocorreu em 6 de outubro de 1892 no Teatro Carlo Felice, sob a regência inicial de Luigi Mancinelli. A obra obteve sucesso e foi, em seguida, apresentada no Teatro alla Scala de Milão, Bolonha, Turim, Veneza e Nápoles, mas em seguida foi esquecida.

Comenta-se (VETRO, 2014, p. 53) que a prefeitura de Gênova buscou Giuseppe Verdi convidando-o a compor a obra sobre Colombo, mas este recusou o pedido e indicou o nome de Franchetti para a tarefa, pela qual ele recebeu 35.000 liras¹. Gomes tomou conhecimento dos preparativos colombianos em Gênova e tentou aproximar-se dos responsáveis pelo evento. Comentava-se que a ópera sobre Colombo seria escolhida em um concurso, o qual foi manipulado por Verdi para que a escolha recaísse sobre Franchetti. Na realidade, nunca houve concurso e Verdi apenas sugeriu o nome do compositor aos organizadores, no momento de recusar o pedido. Entretanto, Gomes, em abril de 1892, quando já estava adiantado na composição da música, escreveu ao seu amigo, deputado Raggio, em Gênova, oferecendo uma Cantata Inaugural para ser apresentada na abertura da Exposição Ítalo-Americana, mas, como visto, a ópera de Franchetti já havia, nesta data, sido encomendada (VETRO, 2014, p. 39). Fato é que, com essa indisponibilidade genovesa, Gomes procura outros palcos e oferece *Colombo* para o Teatro Lírico do Rio

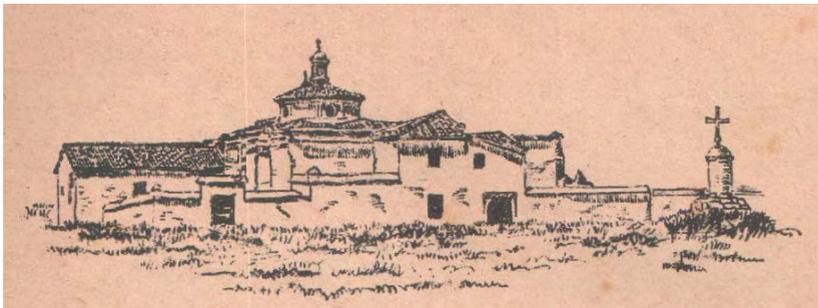
1 Uma conversão histórica aproximada indica que hoje este valor corresponderia a 150.000 euros, um valor nada desprezível, mesmo para Franchetti cuja mãe era uma Rothschild e o pai um barão.

de Janeiro e, ao mesmo tempo, vislumbra a possibilidade de levar a obra para as comemorações colombianas em Chicago. No Rio, a ópera foi pobremmente recebida e constrangeu o maestro amargamente ao ser vaiada. Pouco acostumados a uma representação cênica em forma de cantata, *Colombo* não agradou a plateia nem os críticos.

A partitura de *Colombo*: relações iconográficas

Por economia de dinheiro e tempo, Gomes prepara uma redução para canto e piano e atribui este serviço a G. Loscar, um anagrama para Carlos Gomes. A partitura, como em *Condor*, é incisada e impressa pela firma Demarchi de Milão e, além da capa, apresenta sete ilustrações inseridas no texto, que contemplam algumas das principais situações tratadas pelo texto dramático e música. São elas o Convento de Santa María de La Rábida, em Palos de La Frontera, Espanha (Figuras 2a e 2b), onde Colombo pela primeira vez teve o sonho das descobertas; Colombo batendo à porta do Convento; o descobridor sendo recebido pelos Reis Isabela de Castela e Fernando de Aragão; as naus de Colombo em viagem; uma tempestade no mar; a descoberta das novas terras e, por fim, uma ilustração da recepção de Colombo em retorno à Espanha. Utilizando a funcionalidade do Google de reconhecimento de imagens (Google Lens), não se conseguiu identificar nenhuma similaridade próxima entre imagens. Pode-se deduzir que as ilustrações foram preparadas diretamente por algum artista não identificado da casa Demarchi, o qual, potencialmente, somente usou como referência uma gravura do Convento de La Rábida já existente, uma vez que as perspectivas muito se assemelham (Figura 3). Essa última gravura (Figura 3) corresponde a um documento exposto durante a Exposição Universal Colombiana de Chicago, em 1893 e identifica uma vista do convento em 1890.

Figura 2a – Gravura do Convento de Santa María de La Rábida, em Palos de La Frontera



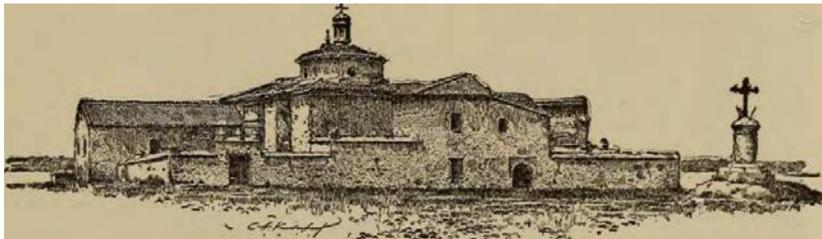
Fonte: C. Gomes. *Colombo*. Milão: Arturo Demarchi, 1892. Acervo dos autores

Figura 2b – Ilustração do Convento de La Rábida na partitura de Gomes

The image shows a page from a musical score titled "PARTE PRIMA". At the top center is a detailed black and white sketch of the Convento de La Rábida, a large stone building with a central dome and a cross on a pedestal to the right. Below the sketch is a block of Italian text: "Presso al Convento di la Rabida. — Notte fredda e buia. — Soffia il vento ad intervalli. — Mormorio del mare in distanza. — Cante lontano di pescatori. — Cori interni nel Convento." Below the text is the title "COLOMBO, -il FRATE." followed by musical notation. The first system is labeled "LENTO CALMO." and includes dynamics "pp" and "ppp". The second system is labeled "ANDANTE A TEMPO" and includes dynamics "ppp" and "Cresc". The notation consists of a vocal line and a piano accompaniment.

Fonte: C. Gomes. *Colombo*. Milão: Arturo Demarchi, 1892. Acervo dos autores

Figura 3 – Gravura do Convento durante a Exposição Colombiana de 1893



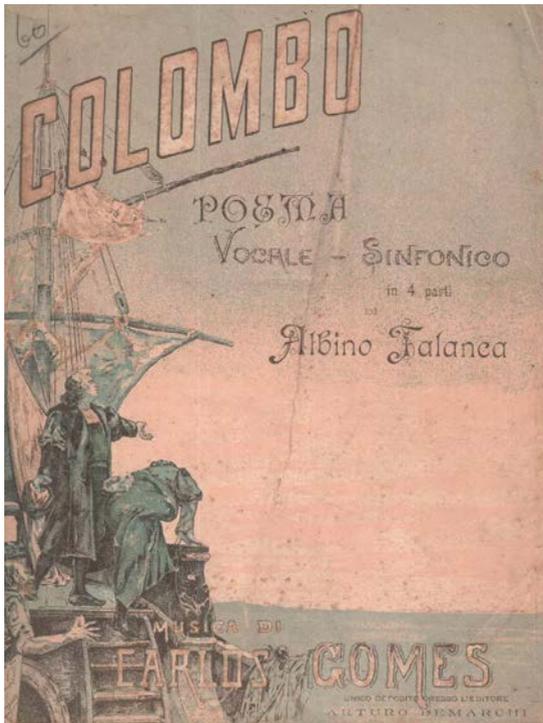
Fonte: <https://www.alamy.com>²

² Disponível em <https://www.alamy.com/the-worlds-columbian-exposition-chicago-1893-isabeia-as-achild-la-rabida-convent-483-the-section-devoted-to-the-youth-of-cokimbus-begins-with-abeautiful-view-of-the-harbor-and-city-of-genoa-there-are-also-shown-pictures-of-the-street-and-the-house-in-which-columbus-is-monastery-of-la-rabida-as-it-appeared-in-1890-be>

Partituras que incluem ilustrações ao longo do texto musical não são raras, mas pouco usuais. Nogueira (2019) explorou esse assunto em uma sua particularidade específica, que é o uso de desenhos caricaturais feito por músicos ou copistas em manuscritos musicais.

Do ponto de vista iconográfico, a principal conexão que surge refere-se à capa da partitura princeps. Esta apresenta vistosa iconografia relativa a Colombo e seu feito (Figura 4).

Figura 4 – Capa da partitura de *Colombo* de A. Carlos Gomes, 1892.



Fonte: Acervo dos autores.

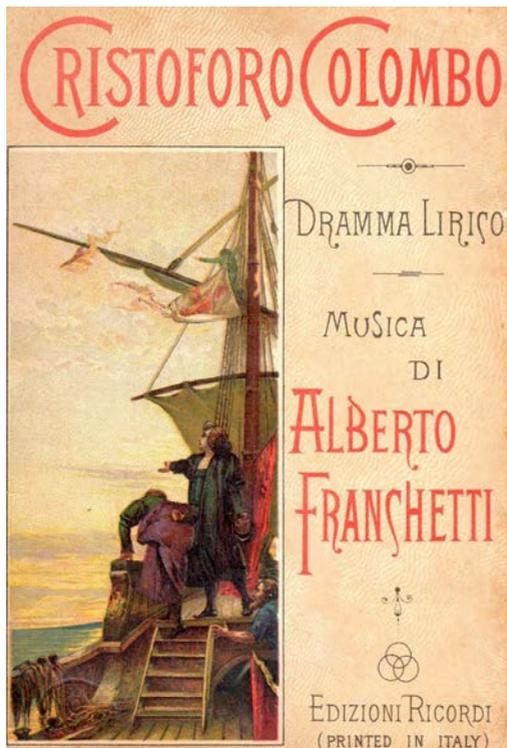
O texto imagético representa o interior de um dos navios da expedição, certamente Santa Maria. Na metade superior se encontram os textos de título e características da obra, seguido, parte inferior pelo nome do compositor, limitado a

fore-its-restoration-toits-condition-at-the-time-of-columbus-said-to-have-been-born-other-cities-which-dispute-the-honor-ofcolumbus-birth-place-also-show-views-there-are-pictures-of-the-university-and-city-of-pavia-where-it-is-said-that-columbusattended-school-of-the-image340153069.html?imageid=BA867859-9F85-42B7-98C8-5480EB674A14&p=1221884&pn=3&searchId=da85d830a8d38d85adb30cb2e2912282&searchtype=0

Carlos Gomes. Na metade vertical à esquerda, vê-se o castelo de popa e o mastro de mezena com a vela latina. Um marinheiro se apoia nesse mastro, sem preocupar-se com Colombo. Mais à frente, vê-se o navegador indicando a linha do horizonte, onde se percebe algumas elevações de terra. Um marinheiro, mais próxima de Colombo, se identifica de costas apoiado na amurada do convés, olhando muito atentamente o horizonte. Por fim, há um outro marinheiro, visto lateralmente, que olha para o mesmo ponto no horizonte, demonstrando surpresa. A postura de Colombo parece reforçar a sua condição de visionário que alcança, finalmente, sua meta. A ilustração representa um dos momentos climáticos das narrativas sobre a primeira viagem de Colombo, o surgimento de terra firme, finalmente.

A capa da obra de Gomes parece estabelecer a desejada relação com os festejos do Quadri Centenário colombiano de Genova, tanto desejado pelo compositor. Razão para isto é que a capa do libreto impresso pela Casa Ricordi para a *Cristoforo Colombo* de Alberto Franchetti utiliza a mesma ilustração (Figura 5).

Figura 5 – Capa do libreto impresso pela Casa Ricordi, de Milão, para a ópera de Franchetti



Fonte: <https://www.cristoforocolombo.com/cristoforo-colombo/dramma-lirico-cristoforo-colombo-musiche-di-alberto-franchetti/>

Essa estampa pertence à Casa Ricordi de Milão e seu autor é Adolfo Feragutti Visconti (1850-1924), produzida em 1892, cujos direitos já tinham sido negociados com essa tradicional editora de óperas. Adolfo Feragutti foi importante artista plástico italiano/suíço, tendo estudado na Academia de Brera em Milão. Feragutti prepara também cartazes publicitários da Exposição Ítalo-Americana de Gênova e a capa do libreto da ópera de Franchetti tem gênese na ilustração desse cartaz (Figura 6) (FEREGUTTI, s.d).

Figura 6 – Cartaz da Exposição Ítalo-Americana de Gênova de 1892



Fonte: Gallica. BNF. França.

Sobre a litografia na capa da partitura de Gomes, difícil encontrar documentação que possa esclarecer que a editora Demarchi tenha solicitado autorização

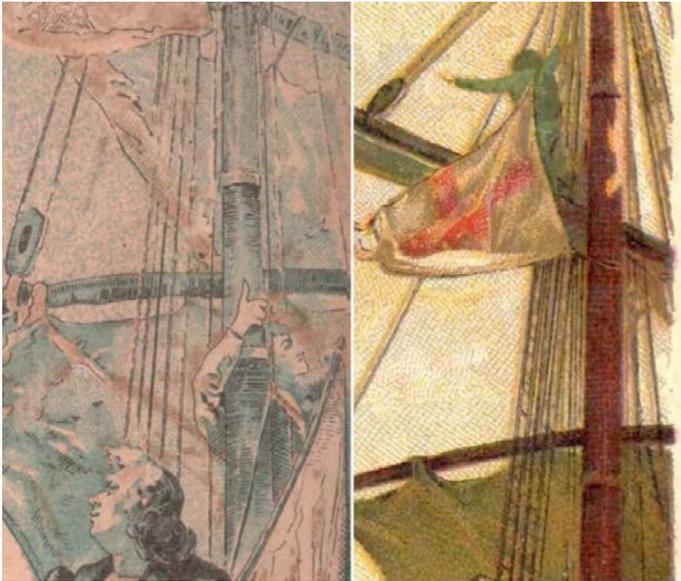
para reproduzir a mesma ilustração de Feragutti. As semelhanças são profundas, mas há diferenças notáveis que, mesmo assim, não justificariam o uso da mesma ilustração sob copyright. Na figura 7 pode-se identificar as principais alterações na composição pictórica. Para tal, utilizou-se o artifício de rotar no eixo vertical em 180° a imagem da capa de Gomes para melhor se apreciar essas diferenças.

Figura 7 – Justaposição da capa de *Colombo* rotada e do libreto de *Cristoforo Colombo*



Fonte: os autores

Ainda que a composição seja idêntica, a primeira diferença surge na figura de Colombo que foi integralmente redesenhada, particularmente no que se refere ao rosto. Da mesma forma, vê-se que o marinheiro sobre a amurada do castelo de popa tem vestes com detalhamento muito diverso daquele na ilustração do libreto da Casa Ricordi. Marcantes são as diferenças no desenho do marinheiro na parte superior do mastro de mezena é tratado de forma muito diferente (Figura 8). Na capa do libreto ele está em posição elevada, acima da transversa, como em condição de ter identifica e anunciado a visão da terra no horizonte. Já na capa de Gomes, o marinheiro está em posição oposta ao foco principal dos circunstantes, e parece estar descendo pelo mastro para o nível do castelo de popa.

Figura 8 – Detalhe do marinheiro sobre o mastro de mezena

Fonte: Acervo dos autores.

Identificando-se estas diferenças, propõe-se que a matriz da ilustração é o cartaz de divulgação da Exposição Ítalo-Americana de Gênova, o qual dá origem a duas capas distintas. No caso do libreto, a ilustração tem relação direta com a matriz e no caso da capa da partitura de Gomes, trata-se de uma releitura à partir da matriz, com importante modificação no detalhes da composição. Assim, a ilustração da capa de *Colombo* de Gomes é uma nova arte gráfica intimamente baseada na proposta de Feregutti, sendo aquela de autor desconhecido. Um estudo mais aprofundado nos documentos da Editora Demarchi poderia esclarecer essa gênese. Entretanto, até o momento não foi possível identificar em que local se encontra este acervo. Uma hipótese é que, ao preparar a edição da obra de Gomes, a casa Demarchi tenha se apropriado e uma imagem icônica dos festejos colombianos na Itália da época, talvez para comercialmente melhor atribuir valor de mercado ao produto ofertado por Gomes, ainda que indiretamente, à efeméride que se comemorava. Quanto às questões legais dessa apropriação, o assunto é de interesse considerando as leis de direito autoral que já na época estavam se aperfeiçoando, mas seria tópico que foge a este estudo.

Entretanto, independentemente desse interessante detalhamento, conclui-se que as sutis relações entre Carlos Gomes e as festividades colombianas em Gênova ultrapassa as questões históricas, políticas e comerciais do meio editorial da ópera

italiana do período e se encontra singularmente na semelhança da estampa utilizada para ilustrar a portada da edição de sua ópera com a que adorna a capa do libreto impresso pela Casa Ricordi para a ópera de Franchetti. Ademais, documentos acessórios produzidos para o evento de Gênova também foram ilustrados de diversas formas para relatar o encontro da civilização europeia com aquela do novo mundo, assim como seus comemorativos icônicos das duas culturas. Então, se Gomes não alcançou sua meta de ver sua obra nas comemorações de Gênova, pelo menos a capa de sua partitura estabelece, indiretamente, uma desejada participação.

Referências

FEREGUTTI, Giuseppe Adolfo. **Enciclopedia Treccani**. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-adolfo-feregutti_%28Dizionario-Biografico%29/

GOMES, Antonio Carlos. **Colombo poema vocale-sinfonico in quattro parti**. Milão: Artur Demarchi, 1892, 1 partitura.

NOGUEIRA, Lenita W. M. Música e Política: o caso de Carlos Gomes. In: XV Congresso da ANPPOM, 2006, Rio de Janeiro. **Anais do XV Congresso da ANPPOM**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005. v. 01. p. 244-249.

NOGUEIRA, Lenita W. M. Emygdios Scripsit: Iconografia em manuscritos musicais do Museu Carlos Gomes. **Anais do 5º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical**. Salvador: RiDIM-Brasil, 2019. p. 273-279.

VIRMOND, Marcos; NOGUEIRA, Lenita W.M; TOLON, Rosa Maria; COR-RADI, Cláudio. Carlos Gomes e a Exposição Colombiana Universal. In: **Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música** (ANPPOM), Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/comunicas/COM374%20-%20Virmond%20et%20al.pdf

VETRO, Gaspare Nello. **Antônio Carlos Gomes – carteggi italiani 4**. Parma: s.i, 2014, 90p.

Suzana e Helena de Figueiredo: imagens e trajetória musical (1895-1920)

Tamires Ramalho de Souza
Luciane Viana Barros Páscoa

Resumo: Suzana e Helena de Figueiredo foram pianistas brasileiras de alto nível técnico que fizeram grandes contribuições culturais e pedagógicas para o país. Junto à sua irmã mais nova, Sylvia de Figueiredo, e à colega de profissão Celina Roxo, criaram e dirigiram a Escola de Música Figueiredo-Roxo, pedra fundamental da Escola de Música Villa-Lobos no Rio de Janeiro. As primeiras lições pianísticas formais de Helena e Suzana aconteceram no Instituto Nacional de Música, com Alfredo Bevilacqua. Após este período, foram contempladas com bolsas de estudo para a Alemanha, e lá estudaram com José Viana da Motta (CORDOVIL, 1985). Após um período de concertos por Berlim, Londres e Paris (Sala Gaveau), as irmãs Figueiredo retornaram ao Brasil, dedicando-se a concertos, recitais, correpetições e ao ensino da música. Eram filhas de Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello (1856-1916) e Paulina Capanema de Figueiredo. Aurélio de Figueiredo era um artista visual e escritor que frequentou a Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro sob a orientação de seu irmão, Pedro Américo (1843-1905), e de Jules Le Chevreil (ca. 1810-1872). O artista completou sua formação na Europa entre 1876 e 1878, com Antonio Ciseri (1821-1891), Nicolò Barabino (1832-1891) e Stefano Ussi (1822-1901). Percebe-se que o ambiente no qual as pianistas foram criadas foi envolto em atmosfera artística. Manaus salvaguarda cinco obras pictóricas de Figueiredo em acervos institucionais e, em ao menos três ocasiões, o artista esteve na cidade: 1888, 1907 e 1909. O círculo artístico de Aurélio de Figueiredo ultrapassou o âmbito das artes visuais e aproximou-se da música. Apresentamos aqui as informações levantadas sobre a trajetória das irmãs Figueiredo, especificamente Suzana e Helena, de 1895 a 1920, com o intuito de recuperar a memória musical destas pianistas artisticamente ativas na primeira metade do século XX, e despercebidas na história da música brasileira. Junto a informações sobre os programas de concerto, tipo de repertório executado, frequência de concertos, formações, apresentamos duas imagens das musicistas que podem ser relevantes como iconografia musical. A primeira imagem é a foto das gêmeas Figueiredo, feita em 1907 por Silvio Bevilacqua, sentadas ao piano como aspectos visuais que podem ser comparadas à segunda imagem apresentada, a pintura *O Baile da Ilha Fiscal*, uma pintura de Aurélio de Figueiredo realizada em 1905, porém apenas levada a público em 1907 (LENZI, 2019), coincidentemente o mesmo ano da fotografia de Bevilacqua.

Introdução

O presente artigo resgata parte da memória artística de Suzana e Helena de Figueiredo, irmãs gêmeas, que foram mulheres pianistas brasileiras de alto nível técnico e fizeram grandes contribuições culturais e pedagógicas para o país. Junto à sua irmã mais nova, Sylvia de Figueiredo, e à colega de profissão Celina Roxo, criaram e dirigiram a Escola de Música Figueiredo-Roxo, pedra fundamental da Escola de Música Villa-Lobos no Rio de Janeiro. Apresentamos os resultados levantados sobre a trajetória das irmãs Figueiredo, especificamente Suzana e Helena, no período de 1895 a 1920, trazendo à tona as publicações em periódicos com informações sobre os programas de concerto, tipo de repertório executado, frequência de concertos, formações, e imagens das musicistas, explicitando duas imagens que podem ser relevantes como iconografia musical, uma fotografia feita por Silvio Bevilacqua, e uma pintura onde as gêmeas aparecem, feita por Aurélio de Figueiredo, pai das irmãs Figueiredo.

Filhas de Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello e Paulina de Capanema, as gêmeas tiveram uma vida rodeada de arte desde sempre. Seu pai foi artista visual e escritor, frequentou a Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro sob a orientação de seu irmão, o pintor Pedro Américo (1843-1905) e de Jules Le Chevreil (ca. 1810-1872). Completou sua formação artística na Europa entre 1876 e 1878, quando estudou com Antonio Ciseri (1821-1891), Nicolò Barabino (1832-1891) e Stefano Ussi (1822-1901). A cidade de Manaus, onde a presente pesquisa foi desenvolvida, abriga cinco obras pictóricas em acervos institucionais e em ao menos três ocasiões o artista esteve na cidade, 1888, 1907 e em 1909 (PASCOA, 1997). O círculo artístico de Aurélio de Figueiredo ultrapassou o âmbito das artes visuais e aproximou-se da música. Aurélio de Figueiredo casou-se com Paulina de Capanema e dessa união nasceram as filhas Helena, Suzana, Sylvia e Heloysa. Por sua vez, a mãe das meninas, Paulina de Capanema, era filha de Guilherme Schüch¹, o Barão de Capanema, responsável pela introdução do telégrafo no Brasil. Verifica-se que Paulina de Capanema tinha certa instrução pianística, sendo assim a primeira responsável pela musicalização e lições iniciais ao piano às filhas Suzana e

1 Guilherme Schüch, o Barão de Capanema, foi um engenheiro, físico e naturalista brasileiro educado na Áustria. Dentre as diversas atividades que desenvolveu e cargos que ocupou, foi responsável pela instalação da primeira linha telegráfica no país. Foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, integrando a Comissão Científica de Exploração de 1856. Seu pai, o austríaco Rochus Schüch, veio ao Brasil na comitiva da Imperatriz Leopoldina de Habsburgo. Cf. FIGUEIRÔA, Sílvia F.M. Ciência e tecnologia no Brasil Imperial: Guilherme Schüch, Barão de Capanema (1824-1908). *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 21, n. 34, pp. 437-455, Jul. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/HGtXmYhchSJSgQxc4djzXn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22 nov. 2022.

Helena de Figueiredo durante sua primeira infância, sempre num âmbito familiar (CORDOVIL, 1985).

Assim, a pesquisa teve como objetivo geral, apresentar as informações levantadas sobre a trajetória das irmãs gêmeas Helena e Suzana de Figueiredo no período de 1895 a 1920. Como objetivos específicos, visou recuperar a memória musical das pianistas que foram artisticamente ativas na primeira metade do século XX, e sua contribuição para a formação de novos artistas na área musical, além de apresentar informações referentes a repertório, frequência de concertos, formação e imagens encontradas das musicistas em questão.

Sobre a metodologia, a pesquisa é descritiva, histórica, de caráter bibliográfico. Foi feito um levantamento de dados pela Hemeroteca Digital Nacional (fontes primárias), onde foram lidos, revisados e organizados para formar uma linha temporal da vida das pianistas. Além da leitura das fontes primárias, realizou-se leitura bibliográfica sobre estudos de gênero na arte e na música, além de artigos específicos sobre a Escola de Música Villa-Lobos e análise do quadro *O Último Baile da Ilha Fiscal*, uma das imagens destacadas para este trabalho.

O estudo de gênero, considerando a maneira que boa parte de musicistas femininas foram ignoradas na história, mostra-se necessário para que se obtenha o conhecimento de tais memórias, desse modo esta pesquisa visa a contextualização e resgate de feitos das pianistas Helena e Suzana de Figueiredo durante período em que as duas viveram, apresentando suas realizações que também passaram despercebidas pela história da música brasileira.

Os estudos históricos das mulheres na música e sua relação com a literatura costumavam ser tradicionalmente focalizados em relatos de mulheres como intérpretes à música como um componente tradicional de socialização e educação da mulher. Tick (2014) relata que

Como categoria contemporânea de investigação, o estudo das mulheres na música está diretamente relacionado à história das mulheres e às pesquisas acadêmicas associadas com o estudo sistemático do gênero. Neste contexto, o gênero é tratado como um conceito socialmente construído com base nas diferenças percebidas entre os sexos e uma forma primária de significar relações de poder. (TICK, 2014, p.1)

Para Mônica Vermes (2013),

Uma história das mulheres na música brasileira pode ser construída a partir da identificação das várias mulheres compositoras, instrumentistas, professoras de música, cantoras em espetáculos de diversos tipos e com diversos graus de legitima-

ção social cuja atuação foi desconsiderada em uma versão da história da música brasileira centrada em figuras masculinas. (VERMES, 2013, p.317)

Recuperar a participação das mulheres neste contexto é elucidar um campo que até então se achava silenciado. Nas atividades das mulheres pianistas da virada do século XIX para o XX nota-se um espaço de conquista que permeia desde as apresentações em salões até a participação em instituições de música. (MARTINEZ; PASCOA, 2019)

Conforme Tick (2014), as mulheres lentamente alcançaram novas posições institucionais e conquistaram prêmios, e passaram a ocupar gradativamente o espaço em universidades e conservatórios, como foi o caso das irmãs Figueiredo ao substituírem professores de música no Instituto Nacional de Música e posteriormente dirigirem a Escola de Música Figueiredo Roxo, pedra fundamental da Escola de Música Villa-Lobos no Rio de Janeiro.

As irmãs: Suzana e Helena Figueiredo

As gêmeas Helena e Suzana nasceram no dia 17 de junho de 1887 (*Gazeta de Notícias*, 1903; *A noite*, 1916)² e tiveram sua formação pianística inicial com as tias e com a própria mãe, Paulina de Capanema. É a partir de 1897, concluindo ser quando passam a receber instrução regular musical, que as irmãs aparecem nos jornais, os quais mencionam «Distinção com Louvor» em todas as provas do Instituto Nacional de Música onde as duas estudavam sob a supervisão de Alfredo Bevilacqua. Além disso, aparecem majoritariamente se apresentando em eventos diversos, notadas por suas técnicas avançadas (*Gazeta de Notícias*, 1899)³.

É em 1903 que as irmãs vencem seu primeiro concurso, dentro do próprio Instituto Nacional de Música. Sabe-se que ambas tocaram Chopin e foram abrangentemente elogiadas pelos críticos do jornal *Gazeta de Notícias*. Vale ressaltar também que as gêmeas tinham apenas 16 anos de idade, seu professor na época continuava a ser Alfredo Bevilacqua. Durante o ano de 1905, aos 18 anos de idade, Suzana é nomeada professora adjunta do Instituto Nacional de Música.

2 *Gazeta de Notícias*, 11 de janeiro de 1903, n. 11 (1). p.1.; *A Noite*, 16 de junho de 1916, n. 1612 (1). p.5. O primeiro jornal publicou críticas positivas, ressaltando a idade das pianistas, a partir do qual pudemos chegar primeiramente no ano de nascimento das duas. O segundo jornal já trouxe uma parabenização pública para Suzana e Helena, dizendo que no dia seguinte as duas fariam aniversário, sendo assim, no dia 17 de junho. Essa foi a maneira à qual chegamos afinal em suas datas de nascimento.

3 *Gazeta de Notícias*, 18 de dezembro de 1899, n. 352 (1). p.2.

Já em 1906, Suzana e Helena vencem o Concurso Chiafitelli, aos 19 anos de idade. Suzana apresentou a música *Thema com Varizioni e fuga*, de Paderewski e Helena apresentou *Ballade em forme de variations*, 1ª execução, de Grieg. Tamanha era a importância desse concurso, que o próprio Presidente da República estava presente na apresentação, à época era Rodrigues Alvez. Um ano depois de vencerem o concurso, sobre o qual houve muitas discussões a respeito do prêmio proveniente do primeiro lugar no Concurso Chiafitelli, as gêmeas receberam o prêmio, 4200 ouros para cada (Correio Paulistano, 1907)⁴. Ainda nesse mesmo ano, 1907, ambas foram fotografadas pelo fotógrafo Silvio Bevilacqua.

A fotografia de Silvio Bevilacqua

A imagem de Helena e Suzana de Figueiredo foi publicada em 1907, no *Almanaque do Garnier*, na página 340. Verifica-se que foi uma foto artística, pensada, com direção dos elementos de cena colocados e posicionados para trazerem determinadas ideias. A exemplo, o livro e a partitura, dando ideia de cultura e instrução. Helena e Suzana também estão sentadas em posições que sugerem terem sido arranjadas para a foto. Suzana, por exemplo, mesmo não estando com as mãos ao piano, está em primeiro plano, enquanto Helena, que estaria tocando por estar com as mãos ao piano, está olhando em direção oblíqua, não observando suas próprias mãos ou a partitura à sua frente, sugerindo novamente que ambas estavam posicionadas para uma foto. O fundo é um tecido com pinturas de flores no canto inferior direito, uma espécie de painel de cenário comumente utilizado em fotos de estúdio, novamente indicando a situação abordada.

Mesmo sabendo que à época não havia possibilidade técnica de realizar fotografias espontâneas, é interessante observar e diferenciar aquelas que são meticulosamente pensadas para trazerem diferentes contextos, como fotografias de ofício, artísticas, de paisagem, entre outras, explicitando os conceitos do fotógrafo. A fotografia foi feita por Silvio Bevilacqua, filho de Alfredo Bevilacqua. Foi possível determinar que Silvio Bevilacqua era vencedor de prêmios de fotografia, como o da Exposição Nacional de 1908 no Distrito Federal. Sua formação consistia em seu Bacharelado em Língua Portuguesa, e trabalhou como Professor no Gymnasio Pio Americano no corpo docente secundário, onde foi professor de Português para o curso de Bacharelado. Estas foram as informações mais relevantes encontradas a respeito do artista. (Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial, 1901, 1902 e 1909; Almanaque do Garnier, 1908)⁵.

4 *Correio Paulistano*, São Paulo (SP), 10 de agosto de 1907, n. 15800 (1). p.3.

5 *Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial*, para o ano de 1901, n. A00058

Figura 1. As duas pianistas Helena e Suzanna de Figueiredo, folha original retirada do periódico *Almanaque do Garnier*, 1907



O retorno da Europa

A próxima vez que temos notícias sobre as irmãs gêmeas é em 1910, quando Suzana é contratada como Professora de Piano pelo Instituto Nacional de Música. Mesmo que não tenha sido encontrada notícia da contratação de Helena, é possível concluir que ela também foi contratada posteriormente no mesmo ano porque, no ano seguinte, 1911, as duas irmãs são exoneradas dos seus cargos no Instituto Nacional de Música.

(1). p.1078 (p.903 no site da Hemeroteca Digital); *Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial*, para o ano de 1902, n. A00059 (1). p.974 (p.718 no site da Hemeroteca Digital); *Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial*, para o ano de 1909, n. A00066 (1). p. 2417 (p.2015 no site da Hemeroteca Digital); *Almanaque do Garnier*, para o ano de 1908, n. 00009 (1). p.324.

Apesar de terem sido retiradas de seus cargos, independentemente do motivo, sua relevância continuava sendo inquestionável já que ambas foram convidadas a participar de uma enquete denominada “Elegância Feminina”, produzida pelo jornal *A Imprensa*⁶, cujas respostas serviriam de parâmetro de elegância para outras damas da sociedade do Rio de Janeiro que viessem a ter acesso à enquete. O jornal publicou, inclusive, a carta manuscrita pelas irmãs Helena e Suzana de Figueiredo, transcrevendo suas respostas às questões.

Percebe-se que, além das irmãs Figueiredo, as outras mulheres que responderam a enquete também tinham peso na sociedade, sendo conhecidas de alguma forma na alta sociedade do Rio de Janeiro. Dentre as distintas convidadas para responder à enquete, podemos citar Nair de Teffé (que posteriormente veio a ser primeira-dama do Brasil), Adelina Lopes Vieira (escritora de alto renome, poeta, colaboradora para revistas, jornais e pedagoga) e Gaby Coelho Netto (esposa de Coelho Netto, fundadora da Cadeira Número 2 da Academia Brasileira de Letras, mais conhecida pela Taça Madame Gaby Coelho Netto, prêmio batizado em seu nome pela aproximação da família com o futebol), entre outras.

Seguindo as notícias, outro indício da posição das irmãs Figueiredo na sociedade Carioca foi o Concerto feito no mesmo ano da exoneração, em 1911, organizado e apresentado por Helena e Suzana, no Salão da Associação dos Empregados no Commercio, onde as duas foram extremamente elogiadas como “exímias musicistas [...] muito talento, larga cultura e grande proficiência” (O Paiz, 1911)⁷. Ainda segundo o mesmo periódico:

Ninguém nessa cidade ignora a aptidão que uma e outra tem para a interpretação dos mestres clássicos. Educadas por profissionais de grande nomeada, aqui e fora do país, acostumaram-se ao trato constante com os mestres e adquiriram a intuição do belo. Sabem tirar com maestria do teclado a emoção e o sentimento que deixaram em suas obras Beethoven ou Chopin, Mozart ou Wagner. (O PAIZ, 1911, p.3)

Sabe-se que, em sua estada na Europa, as pianistas Suzana e Helena foram alunas de José Vianna da Motta, que, por sua vez, chegou a ser um dos últimos alunos de Liszt após ter aconselhamento contínuo do compositor. A irmã mais nova de Suzana e Helena, Sylvia de Figueiredo, teve aulas com Xaver Scharwenka no Conservatório em Berlim que leva seu nome, sendo possível que Suzana e Helena também tenham tido apontamentos feitos por outros mestres pianísticos conhecidos uns dos outros, como indica o jornal *O Paiz* em sua redação sobre as duas

6 *A Imprensa*, 27 de abril de 1911, n. 1222. p.3.

7 *O Paiz*, 25 de outubro de 1911, n. 9880. p.3.

artistas na citação anterior. (CORDOVIL, 1985, p.40-41)

Outra apresentação citada foi a de 1912, em que Suzana acompanhou, como correpetidora, seu colega de profissão Emile Simon, violoncelista holandês, para um concerto de violoncelo que foi bastante esperado e noticiado desde o mês de julho até o mês de agosto, quando o evento de fato aconteceu. O repertório foi o seguinte: *Sonata em ré menor (Largo, Allemande, Sarabanda e Giga)* de Corelli; *Sonata em Sol Maior (Allegro, Adagio e Rondô)* de Bréval; a) *Elégie*, b) *Valse lente* de Glauco Velasquez; *Concerto em ré menor* de Lalo; *Berceuse* de René Lenormand; *Arlequin* de David Popper.

No repertório desenvolvido pelas pianistas, destacaram-se alguns exemplos de peças que Suzana e Helena de Figueiredo prepararam antes e depois da sua vida na Europa. Fazemos essa divisão por motivos de técnicas que eram passadas na Europa que ainda não haviam chegado no Brasil, permitindo que as pianistas Helena e Suzana se destacassem nos programas selecionados para as suas apresentações e serem elogiadas, especialmente após o retorno.

Tabela 1. Comparação breve de algumas obras musicais apresentadas pelas irmãs Figueiredo

Pré-Europa (1987 – 1907)	Pós-Europa (1910 – 1920)
<i>Rhapsodia Hungara</i> de Liszt, números 11 (Suzana) e 8 (Helena);	<i>Estudo op. 25 n. 1, Polonaise em lá bemol</i> de Chopin (Suzana)
<i>Rhapsodia</i> de Liszt (Suzana) e <i>Minueto e Valse de Saint-Saens</i> (Helena)	<i>Fantasia op 49</i> de Chopin (Helena)
<i>Papillon e Poema Erotique</i> de Grieg, <i>Andante Spianato e Polonaise em mi b op 22</i> de Chopin (Suzana)	<i>Segundo Concerto em sol menor</i> de Saint-Saens (Suzana)
<i>Fantasia op. 49</i> de Chopin e <i>Sonata Appassionata op. 57 Andante con motto e Allegro ma non troppo</i> de Beethoven (Helena)	<i>Polichinelle</i> de Rachmaninoff (Helena)
<i>Serenade a 4 mãos</i> (sem indicação do compositor)	<i>Scherzo</i> de Saint-Saens para dois pianos

Fonte: as autoras

Mesmo que haja como exemplos muitas músicas do período romântico, é possível verificar que o nível de elogios que lhes foram feitos a partir do seu retorno aumentou exponencialmente, sugerindo uma melhora abundante em suas interpretações. O próprio programa de concerto destacado também sugere que ambas estavam aptas a apresentarem músicas de altíssimo nível técnico com bastante maestria. Não é ignorado o amadurecimento de suas habilidades por simplesmente

estarem passando para a fase adulta de suas vidas, maturando também suas habilidades pianísticas, mas é necessário observar o quanto houve de crescimento dentro de apenas dois anos em que estiveram fora do país, observado especialmente nas apresentações de 1911.

Ao longo do ano de 1913, são noticiadas algumas apresentações na cidade por parte das gêmeas, e em 1914 é quando temos um evento particularmente especial. Durante apresentação beneficiando a Capelinha de Nossa Senhora da Luz, há a primeira interação pública entre as irmãs Figueiredo e Celina Roxo, podendo ter sido ali onde as três começaram uma aproximação e, posteriormente, a possibilidade da fundação de uma escola. É em 23 de maio de 1914 que foi fundada a Escola de Música Figueiredo-Roxo. Sabe-se dessa informação a partir de notícias que falam sobre a apresentação comemorando o primeiro ano da escola em 1915. Já no ano seguinte, 1916, surge a notícia da localização da Escola Figueiredo-Roxo, a qual estava situada na Av. Rio Branco, 90, 2.º - telefone central 4017. As gêmeas Helena e Suzana, por sua vez, residiam na Rua S. Leopoldo, número 13 (*Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial, 1916*)⁸, ainda dando aulas particulares, de forma que sua residência também era seu local de trabalho.

O grande acontecimento de 1918 foi ambas terem sido laureadas e honradas pelo Instituto Nacional de Música, aos 31 anos, durante uma festa que foi dada pelo próprio instituto. E a partir de 1919 é perceptível grande envolvimento na prática pedagógica das irmãs Suzana e Helena, cujos nomes passam a ser observados sempre em datas de aniversários e recibos sobre grandes compras para a Escola Figueiredo-Roxo, uma vez que ambas eram diretoras do instituto de ensino. Após 1920, algumas outras contribuições foram feitas pelas gêmeas que foi possível catalogar, e uma das mais interessantes citar seria a atuação de Suzana como crítica musical que fez para a apresentação de sua irmã mais nova, Heloysa de Figueiredo, para um jornal da época, demonstrando mais uma área de atuação em que esteve envolvida.

A seguir, será apresentada a análise feita sobre a obra de Aurélio de Figueiredo onde estão representadas Helena e Suzana de Figueiredo.

8 A localização da Escola Figueiredo-Roxo foi verificada em: *Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial, 1916*, n. A00072 (2). p.1214 (p.937 no site da Hemeroteca Digital); A localização da residência das irmãs foi encontrada no mesmo periódico, mas em páginas diferentes, sendo assim: *Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial, 1916*, n. A00072 (2). p.1295 (p.1018 no site da Hemeroteca Digital).

O último Baile da Ilha Fiscal

A obra *O último Baile da Ilha Fiscal* está no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, é um óleo sobre tela com dimensões de 3,98m X 7,33m. Esse quadro está em exposição permanente no acervo do Museu Histórico Nacional desde 1933. Em algumas de suas composições pictóricas, Aurélio de Figueiredo representava aspectos de seu cotidiano familiar mesclado a outras variações de temas, como por exemplo, neste quadro, *Último Baile na Ilha Fiscal* (1905), em que se autorretrata e inclui sua esposa, Paulina Capanema de Figueiredo e suas filhas gêmeas Suzana e Helena. Na época, o artista revelou em correspondência que esse hábito era usual entre os artistas, e que chegou a estar presente com sua esposa no baile, mas que a inserção das gêmeas naquela cena era puramente imaginativa, uma vez que elas tinham apenas um ano de idade na ocasião. Apesar de ter sido pintada em 1905, a obra seria apresentada ao público apenas em 9 de janeiro de 1907, na Escola Nacional de Belas Artes, sob um terceiro título: *O advento da república*⁹. Foi exibida na exposição de 1922, comemorativa do centenário de Independência, e na exposição de 1939, que celebrou o 50º aniversário da República. (Figura 2)

Figura 2. Aurélio de Figueiredo. *O último baile da Ilha Fiscal*, óleo sobre tela, 3,98m x 7,33m, 1907. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



Fonte: Brasiliana fotográfica. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=17856> Último acesso em 28 ago. 2023.

9 *Jornal do Brasil*, 10 de janeiro de 1907, n.10. p.3.

Cada um dos personagens dessa pintura foi verificado por Lenzi (2019), incluindo a própria família de Aurélio de Figueiredo a partir de anotações pessoais do artista às quais a autora teve acesso. Ainda segundo Lenzi (2019), o artista afirmou que:

pus entre os convivas desta festa memorável, à qual tive o prazer de assistir em companhia de minha senhora, além dos nossos retratos, os de três filhas minhas, que lá não estiveram, pois, as duas gêmeas tinham apenas um ano e a terceira não era ainda nascida. (FIGUEIREDO *apud* LENZI, 2019, p. 199)

As meninas Helena e Suzana de Figueiredo estão presentes no lado esquerdo do quadro como pode-se perceber a seguir (Figura 3).

Figura 3. 2º Recorte do quadro *O Último Baile da Ilha Fiscal* para identificação dos personagens, feito por Lenzi (2019)



Aurélio de Figueiredo também representou suas filhas no quadro *Compromisso constitucional*, que está em exibição no Museu da República, também no Rio de Janeiro, desta vez entre as senhoras esposas dos políticos e figuras ali representadas, indicando ser uma prática do artista inserir sua família em seus quadros. No esboço de *O Último baile da Ilha Fiscal*, datado de 1903 e que está na Pinacoteca do Estado do Amazonas há apenas a disposição prévia dos personagens, e não há a presença definida da família completa do artista Aurélio de Figueiredo.

O último baile da Ilha Fiscal de Figueiredo, representa alguns personagens que estiveram no último baile que a monarquia ofereceu em 1889, e a composição dá destaque para as questões políticas vivenciadas na época: os embates entre monarquistas e republicanos. Dezesesseis anos depois da data do baile, o cenário político serviu de inspiração para que o artista pudesse esboçar tais questões¹⁰. Os aspectos simbólicos colocados pelo artista na obra, conduzem o observador a imaginar a ilusão de um terceiro reinado que de fato, historicamente, nunca aconteceu, em decorrência da instauração da República (retratada de maneira alegórica na composição). O plano alegórico que traz a figura da República acima da cena da festa, anuncia ao observador as características de um ideal político contrário ao representado no plano inferior (histórico) e no plano direito superior. (MARTINEZ, 2018)

No detalhe de *O Último Baile da Ilha Fiscal*, é possível identificar a Suzana e Helena a partir de como carregam seus adereços e, mais importante, o formato do rosto de cada uma. Suzana tem um rosto mais alongado, enquanto Helena tem o rosto mais redondo. Sendo assim, identifica-se que, no quadro, Helena está à esquerda, enquanto Suzana está à direita.

3. Considerações finais

A partir das verificações iniciais, foram notadas várias nuances que permearam a vida das pianistas Helena e Suzana de Figueiredo. O parecer é que tiveram uma boa infância, num ambiente familiar propício ao conhecimento intelectual, demonstrando que estavam numa classe social alta, entretanto, abrindo possibilidades de ver a arte não somente como forma de socialização, mas como ofício também. O ambiente em que estavam inseridas, no geral, lhes permitiu ter acesso a ensino regular, e, mais especificamente, ao ensino da música numa escola de renome, que era o Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro.

O reconhecimento das irmãs gêmeas era tamanho que, a partir dos seus 18 anos, logo lhes foi permitido atuar em sua área de especialidade, fazendo da arte seu próprio ofício. E, mesmo que não houvesse a necessidade financeira para começar a trabalhar logo, ambas demonstraram muito interesse em seguir nesse caminho, não apenas como intérpretes, mas também como pedagogas.

Suzana e Helena foram produtivas em quase todos os âmbitos musicais possíveis. Atuaram como pianistas solistas em diversas apresentações, também

10 Em termos históricos, o baile foi oferecido à marinha chilena, e homenageava a guarnição do encouraçado *Almirante Cochrane*. O baile aconteceu no dia 9 de novembro de 1889, e há hipóteses de que o evento teria sido usado como pretexto na tentativa de promover uma imagem positiva da monarquia, que naquela ocasião já estava em decadência. Visto isso, os republicanos sentiam a necessidade em apressar os planos para instauração de um novo regime político. (LENZI, 2019)

como correpetidoras em vários casos, fosse para violoncelistas, cantores, violinistas e afins, participando de apresentações em grupos de câmara, e as duas por vezes apresentava repertórios a quatro mãos e até para dois pianos. Suzana, posteriormente a 1920, também fez críticas sobre apresentação de sua irmã mais nova, Heloysa de Figueiredo, para jornais, atuando como crítica musical. E as gêmeas finalmente se encontraram como pedagogas musicais ao iniciarem e dirigirem a própria escola de música, a Escola Figueiredo-Roxo.

Deve-se lembrar que, mesmo que as gêmeas tivessem todo o apoio de seus familiares para seus projetos, ainda eram duas mulheres, artistas, no início do século XX, se sustentando através da música como ofício principal e buscando iniciar uma escola de música que fazia frente ao Instituto Nacional de Música, o qual detinha certo monopólio sobre a formação de novos artistas, e apesar de todos os impedimentos, dentro da sociedade carioca de 1900, as irmãs Suzana e Helena tiveram enorme destaque em todas as áreas em que se propuseram atuar.

Trazer luz sobre figuras femininas no meio artístico, que foram ignoradas na história, permitem mais uma reflexão sobre quantas outras mulheres tiveram o mesmo sucesso em sua época, e infelizmente o mesmo destino no esquecimento histórico. Durante o desenvolvimento da presente pesquisa, muitos outros nomes de mulheres artistas, surgiram com grandes elogios, indicando que também tiveram renome, destaque e, mais importante, contribuição cultural para o país. É imaginável quantas outras mulheres tiveram sua relevância deixada somente em jornais de suas épocas. Apesar disso, o artigo presente se completa com a certeza de que, pelo menos, duas novas artistas brasileiras poderão ser citadas posteriormente para elevar a qualidade artística e cultural brasileira, feita também por mulheres.

Referências

CHITI, Patricia Adkins. **Las mujeres en la música**. Madrid: Alianza Música, 1995.

CORDOVIL, Heloysa de Figueiredo. **Aurélio de Figueiredo, meu pai**. Rio de Janeiro: Gráfica Vida Doméstica, 1985.

GARB, Tamar. Gênero e Representação. In. FRASCINA, Francis. Et. Al. **Moder-nismo e modernidade: a pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

VICENTE, Filipa Lownder. **A arte sem história: mulheres e cultura artística (sé-culos XVI-XX)**. Lisboa: Babel, 2012.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FIGUERÔA, Silvia F.M. Ciência e tecnologia no Brasil Imperial: Guilherme Schüch, Barão de Capanema (1824-1908). **Varia História**, Belo Horizonte, vol. 21, n. 34, pp. 437-455, Jul. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/HG-tXmYhchSJSgQxc4djkzXn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 de ago. 2023.

MARTINEZ, Keyla Morais da Silva. **Estudo iconológico das obras pictóricas de Aurélio de Figueiredo pertencentes a acervos da cidade de Manaus**. Manaus: [s.n.], 2018. Universidade do Estado do Amazonas/Programa de Pós-Graduação em letras e Artes.

MARTINEZ, Keyla Morais da Silva; PÁSCOA, Luciane Viana Barros. *Menina ao Piano* de Aurélio de Figueiredo: indícios de um círculo artístico musical. **Anais do 4º. Congresso Brasileiro de Iconografia Musical e 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Sistemas de Informação em Música: Música, Imagem e Documentação na Sociedade da Informação**. Salvador: RIDIM-Brasil, 2017.

LENZI, Maria Isabel Ribeiro. O último baile e seus personagens: protagonistas e figurantes na tela de Aurélio de Figueiredo. Rio de Janeiro: **Anais do Museu Histórico Nacional** vol. 51, pp. 191-216, 2019.

PÁSCOA, Márcio Leonel Farias Reis. **A vida musical em Manaus no período da Borracha (1850-1910)**. Manaus: Imprensa Oficial/FUNARTE, 1997.

TICK, Judit. et al. Women in music. **Grove Music Online**. Oxford Music Online. Oxford University Press. Acesso em: May 18, 2023. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52554>>.

VERMES, Mônica. As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro da Belle Époque: práticas e representações. IN: Nogueira, Isabel. **Estudos de gênero, corpo e música**: abordagens metodológicas Goiânia / Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

Fontes primárias

A Imprensa, 27 de abril de 1911, n. 1222. p.3.

A Noite, 16 de junho de 1916, n. 1612 (1). p.5

Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial, 1901, n. A00058 (1). p.1078.

Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial, 1902, n. A00059 (1). p.974.

Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial, 1909, n. A00066 (1). p. 2417.

Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial, 1916, n. A00072 (2). p.1214.

Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial, 1916, n. A00072 (2). p.1295.

Almanaque do Garnier, para o ano de 1908, n. 00009 (1). p.324.

Correio Paulistano, São Paulo (SP), 10 de agosto de 1907, n. 15800 (1). p.3.

Gazeta de Notícias, 11 de janeiro de 1903, n. 11 (1). p.1.

Gazeta de Notícias, 18 de dezembro de 1899, n. 352 (1). p.2.

Jornal do Brasil, 10 de janeiro de 1907, n.10. p.3.

O Paiz, 25 de outubro de 1911, n. 9880. p.3.

Miguel Dultra e a Festa do Divino em Itu: uma análise iconográfica

Leonardo Leite dos Santos
Marcos da Cunha Lopes Virmond

Resumo: A criação musical na São Paulo oitocentista tem sido pouco estudada, frente ao maciço interesse da musicologia brasileira com as manifestações mais vistosas da música na corte imperial do Rio de Janeiro e, anteriormente, na produção sacra do que se convencionou chamar de Barroco Mineiro. Um exemplar caso dessa condição é a figura de Miguel Archanjo Benício de Assumpção Dultra, (1812-1871), nascido em Itu, negro, um artista multifacetado, tendo estudado música e pintura. Dultra deixou importante registro iconográfico da cidade de Itu, tanto do ponto de vista urbanístico e arquitetônico, mas também de sua vida social. Entre elas, se salienta uma aquarela referida como “Festa do Divino”, depositada atualmente no Museu Paulista da USP. Dada sua relevância para entender a música, em seu contexto etnográfico e orfanológica, como praticada em Itu no século XIX e seus reflexos na vida musical paulista, buscaremos analisá-la, do ponto de vista da iconográfica segundo os preceitos propostos por Erwin Panofsky. A Festa do Divino é uma tradição cristã muito difundida em todas as regiões do Brasil e de real importância no repertório etnomusical. Ainda que as manifestações apresentem característica próprias ao longo do tempo e dos espaços da festa, no seu aspecto geral, a Folia do Divino é um evento musical ritualístico de tradição cristã em que, em um dos seus mais evidentes momentos, um conjunto de músicos sai em itinerário visitando as casas de famílias que se apegaram a uma devoção ao Divino Espírito Santo. Nela, a música é elemento central e a prancha de Dultra revela esse momento central da Folia, que é ato de percorrer casa por casa a cidade para arrecadar donativos, abençoando o lar e permitindo pedidos e agradecimentos e afins. Assim, nesta comunicação, pretende-se analisar e entender esse evento da folia, a qual se encontra descrita imageticamente na prancha de Dultra, dada sua relevância para entender a música, em seu contexto etnográfico e organológica, como praticada em Itu no século XIX e seus reflexos na vida musical paulista. Complementarmente, a informação da prancha será comparada com outras representações do mesmo evento em realizações sincrônicas em outras regiões do país.

Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o evento recebeu o Prêmio RIdIM-Brasil 2023.

Introdução

A criação musical na São Paulo oitocentista requer estudos adicionais para que sua produção possa tomar o devido lugar na historiografia musical brasileira. De fato, na província de São Paulo produzia-se música em qualidade similar, ainda que talvez em menor quantidade, do que nos centros mais avançados, como Rio de Janeiro, Salvador e cidades de Minas Gerais. Um exemplar caso dessa condição é a figura de Miguel Archanjo Benício de Assumpção Dultra, nascido na cidade de Itu, em 1812. Negro, de família de escravos libertos, atuou como agente cultural em Itu, Itatiba e Piracicaba, onde faleceu em 1874.

É considerado um artista multifacetado, “poliédrico”, como o qualificou o historiador e crítico italiano Pietro Maria Bardi (1981, p. 7). O adjetivo, bem colocado, deve-se a sua múltipla atividade, descrita no jornal O Piracicabano, de 22 de setembro de 1896, no qual uma homenagem póstuma dedicada a Miguel Dultra o descreve “... era versado em quase tudo: bom ourives, pintor, escultor, arquiteto, bom músico, excelente organista; bom latinista, versado em teologia, reunindo a todos estes dotes a mais fina educação.” (apud JÚNIOR & SOUZA, 1980, p. 6).

Miguel Dultra estudou música e pintura no Convento Franciscano São Luís de Tolosa, em Itu. Foi aluno de Frei José de Santa Delphina, além de ter cantado no coro do padre e músico Jesuíno do Monte Carmelo (DE FRANCISCO, 2012), o que certamente o influenciou musicalmente dada a admiração que tinha pela obra de Jesuíno. Sobre ele, escreveu Dultra: “*foi insigne compositor: suas produções, daquele tempo, rivalizam-se com as mais sublimes obras, deste nosso tempo.*” (DUTRA, p. 69).

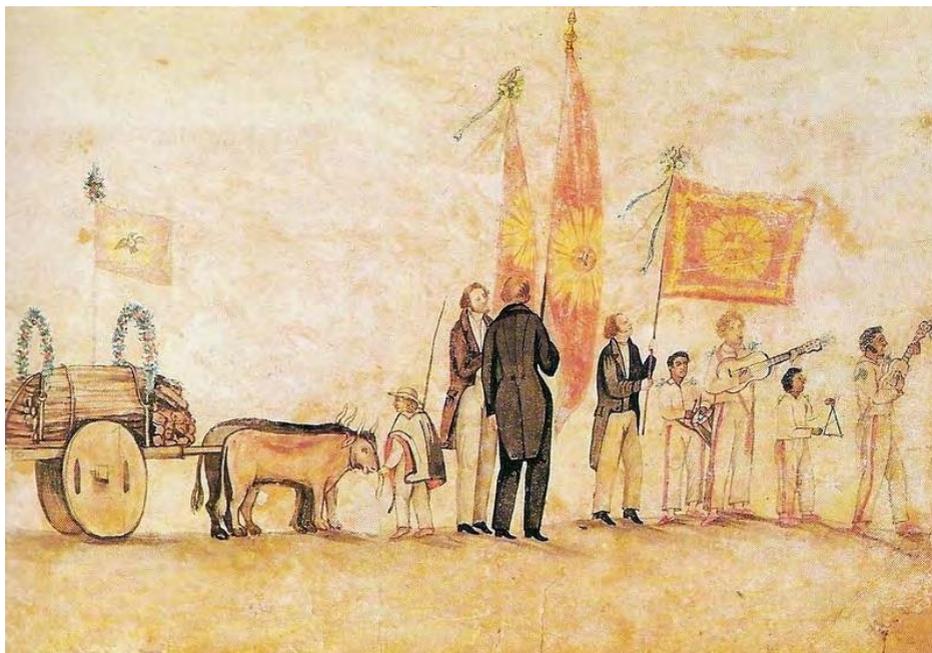
Como artista plástico, Dultra tem importância singular, especialmente como aquarelista, registrando fragmentos da vida da Província de São Paulo, como destaca Petri:

Miguelzinho é considerado, juntamente com Hércules Florence, Jean Baptiste Debret e Adrien Taunay, uma das fontes preciosas da documentação iconográfica paulista do século XIX e um dos precursores das artes plásticas no Brasil. (...) enfocando cenas de rua, tipos e costumes populares, igrejas, estando, portanto, integrado na vida provinciana de São Paulo. (MASP, 1981, p. 5)

Nesse sentido, Dultra deixou importante registo iconográfico da cidade de Itu, tanto do ponto de vista urbanístico e arquitetônico, mas também de sua vida social. Entre elas, se salienta uma aquarela referida como “Festa do Divino”. Dada sua relevância para entender a música, em seu contexto etnográfico e organológica, como praticada em Itu no século XIX e seus reflexos na vida musical paulista, buscaremos

analisar, do ponto de vista da iconografia, segundo os princípios estabelecidos por Panofsky (1995), essa aquarela de Dutra (Figura 1).

Figura 1 – *Festa do Divino*. 1841. Miguel Dutra. Aquarela sobre papel 24,0 x 34,8 cm



Fonte: Acervo Museu Paulista da Universidade de São Paulo.¹

O método de análise de Panofsky estuda a constituição e o significado de imagens figurativas, sua influência das ideias filosóficas, teológicas e políticas. Paralelamente aos propósitos e inclinações de artistas e patronos, e as conexões entre o conceito inteligível e a forma visível que assume em cada caso específico, sendo possível criar paralelos com a citação de Chartier (1988) que afirma a construção da representação.

E, assim como as obras de arte da época procuram tão frequentemente exprimir, para além de seus conteúdos simplesmente visíveis, todo um conjunto de pensamentos cujo sentido é alegórica ou simbolicamente apresentado (jamais a ciência dos emblemas e das alegorias floresceu tanto como nessa época); assim como, por referência às obras contem-

1 Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Miguelzinho_Dutra_-_Festa_do_Divino,_1841.jpg

porâneas cujas significações são frequentemente alegóricas, as obras do passado tornam-se objeto de interpretações igualmente alegórica; assim como, finalmente, novos esquemas vêm substituir a arte de compor segundo modelos formais do Renascimento por uma “espiritualização” da representação, também a faculdade que tem o artista de representar as coisas deve exprimir doravante um princípio mais elevado, suscetível de enobrecer o homem que apresenta dons artísticos e de preservá-lo das ameaças da dispersão e irresolução. (PANOFSKY, 1994, p. 97)

Erwin Panofsky desenvolveu o método histórico de análise a partir de um objeto artístico para reconstruir seu contexto histórico e possivelmente parte de seu processo de elaboração. O autor considera que este objeto, a prancha de Dultra para a festa do Divino Espírito Santo em Itu, possui três níveis de significado. No primeiro nível recebe o nome de Tema Natural, o segundo de Tema Convencional e o terceiro é a Interpretação.

No primeiro nível, o Tema Natural, a ideia central é a descrição puramente formal da imagem visual, ou seja, neste primeiro nível iremos visualizar a imagem e descrever.

Esse universo das formas puras, cujo significado primário é identificado numa fração de segundos, e por ter um significado passível de ser reconhecido já possui um conteúdo, denomina-se mundo dos motivos artísticos. A compreensão e exposição desses motivos correspondem à descrição pré-icônográfica da obra. Dentre os três estágios de interpretação da obra de arte, o primeiro equivale a uma ordenação dos motivos (PIFANO, Raquel, 2010, p.3)

Seguindo com as recomendações de Panofsky, durante a visualização da imagem no Tema Natural levemos em consideração o seu *locus* histórico, ou seja, o contexto histórico que a imagem foi concebida. Pifano continua:

O historiador da arte terá que avaliar o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras sobre as quais se detém, baseando-se naquilo que acredita ser o significado intrínseco dos demais documentos da civilização historicamente correspondente à obra em estudo. (PIFANO, Raquel, 2010, p.3).

O segundo nível nos faz relacionar as figuras componentes a um determinado conceito, uma vez que as figuras analisadas possuem significados dinâmicos,

no sentido que ele se modificará dependendo do contexto histórico, sendo pertinente analisar figuras em diferentes períodos da história para entender mais a fundo seu significado no contexto principal da análise.

Por fim, chegamos ao nível mais profundo do método de Panofsky, a Interpretação que recebe o nome de Tema Conteúdo. Aqui o analista da imagem utiliza seu arcabouço bibliográfico para interpretar os detalhes da imagem, por meio de suas figuras, e posteriormente ela como um todo. O autor nos alerta a recolher o máximo de informações em documentos variados, mesmo que alguns não se relacionem aparentemente com o tema tratado na imagem. Em outras palavras, o último nível seria o momento das considerações finais, portanto caminharemos para as considerações deste texto.

“Festa do Divino Espírito Santo”, aquarela de Miguel Dultra

A aquarela se encontra depositada no Museu Paulista da USP e a descrição da prancha indica uma aquarela sobre papel, 24 cm x 34,8 cm, data de 1841. Nesta prancha de Dultra verifica-se praticamente apenas um plano frontal. Nele identificamos, da esquerda para a direita, um carro puxado por parelha de boi contendo feixes de lenha protegidos por cobertura e encimado por uma bandeira do Divino em mastro. Adorna o conjunto dois arcos com flores. O carro é conduzido por uma figura masculina empunhando uma longa vara. Na sequência, e no foco central da prancha, encontramos três figuras masculinas em vestes sofisticadas, cada uma empunhando uma bandeira do Divino engalanada com adereço de fita. Ainda no mesmo plano frontal, e concluindo o conjunto pictórico, vemos um grupo de quatro músicos em veste simples. O primeiro porta um tambor com baquetas, segundo uma guitarra portuguesa, o terceiro um triângulo com ferrinho e o último uma viola.

A Festa do Divino

A Festa do Divino é uma tradição cristã muito difundida em todas as regiões do Brasil, fazendo paralelo em sua importância etnomusical com a Folia de Reis. Ainda que as manifestações apresentem característica próprias ao longo do tempo e dos espaços do evento, no seu aspecto geral, como refere Silva Ramos (2019, p.18) a Folia do Divino é um evento musical ritualístico de tradição cristã em que um conjunto de músicos sai em itinerário visitando as casas de famílias

que se apegaram a uma devoção ao Divino Espírito Santo. Nesse sentido, a Festa do Divino é caracterizada por um processo de itinerância musical peditória diurna. Conduzindo suas preces e dizeres com música, uma característica da Festa é que os músicos podem apresentar texto improvisado e de acordo com um determinada situação ou característica da casa visitada, o que empreste especial agrado à família que os recebe, pois que estes se sentem dignificados pela deferência dos músicos.

Sua origem mais ancestral parece remontar à época da Rainha Santa Isabel, esposa do sexto rei de Portugal, D. Dinis, na virada para o século XIV. Nesse sentido, o mote da festa é a celebração do Divino Espírito Santo e tem como alvo a distribuição de esmola para os pobres. Tradicionalmente, ela ocorre cinquenta dias após a Páscoa, no Domingo de Pentecostes (BRASIL, sd, p. 13).

Saliente-se que a Festa do Divino é extensa, complexa e multifatorial, com eventos diversos ocorrendo em tempos distintos ao longo do período da festança. Nesta comunicação, pretende-se exclusivamente analisar e entender um dos momentos dessa folia, a qual se encontra descrita imageticamente na prancha de Dultra.

A música da Festa do Divino

Constituída de variados eventos, o que se constituiria na Folia do Divino, a música é elemento central e constante ao longo dos dias em que se desenrola a festança. No que concerne a prancha de Dultra, ele indica um dos eventos centrais da Folia, que poderia ser considerado como a “visitação”. Melhor define esse momento Braga e Vasconcelos (2020, p. 2) que a referem como a “desobriga”, ou seja, o “... ato de percorrer casa por casa a cidade, as comunidades ribeirinhas e até mesmo municípios vizinhos, com o intuito de arrecadar donativos para a realização da Festa do Divino Espírito Santo”. Entretanto, a visão de Silva Ramos (2019, p. 19) em que a visita representa “Esse ritual representa, para os envolvidos, a visita do próprio Espírito Santo, abençoando o lar e permitindo pedidos, agradecimentos e afins.”. o que indica que a arrecadação dos donativos, ainda que relevante operacionalmente, não é o foco principal do evento, pelo menos para a casa visitada.

Interessa, então, compararmos iconográfica e organologicamente, as representações dessa “visitação” da Festa do Divino, partindo da matriz de Dultra a comparação com a realização atual da Festa do Divino em Itu revela uma relação análoga, cultural e musicalmente, à expressão gráfica de Miguelzinho, o que possibilita um entendimento de como essa organização musical e organológica se estabelece e se modifica no tempo e no espaço. Ainda que a diversidade do grupo

musical possa ter sofrido importantes modificações ao longo do tempo e da região onde ocorre a festa, em termos básicos, a composição do grupo parece seguir um padrão regular. Assim, além da prancha de Dultra, o documento matriz, usaremos registros atuais da Festa do Divino em Itu (Figura 2).

Figura 2 - Folia do Divino em Itu



Fonte: Jornal *Cruzeiro do Sul*, Sorocaba (01/06/2019)²

Comparativamente, a formação musical e organológica da referida representação iconográfica de Dultra é quase inalterada ao que se faz ainda hoje na Festa do Divino de modo geral, extinguindo-se somente o uso do triângulo. Observando a figura 2, dos instrumentos que são hoje utilizados, em Itu, especificamente, encontram-se:

- Violas (caipira, de dez ordens)
- Tambor com baquetas
- Violão (em substituição à guitarra portuguesa)
- Coro

Esses músicos instrumentistas são os mesmos que cantam, majoritariamente em divisão de terças. Na prancha, é possível observar o detalhe nas bocas

² Disponível em: <https://www.jornalcruzeiro.com.br/blogs/agenda-metropolitana/folia-do-divino-toma-conta-do-centro-de-itu-neste-domingo/>

dos músicos, abertas, o que revela um cuidado de Miguel Dultra em retratar tal particularidade, indicando que os músicos estivessem tocando e também cantando. Atualmente, um coro também acompanha o cortejo, tendo como função principal adensar a música, dando volume à cantoria dos músicos violeiros. Em cada casa visitada, o coro entoia uma das Jaculatórias do Divino Espírito Santo, do compositor ituano Elias Álvares Lobo.

Outros elementos que compõem a prancha de Dultra estão ainda presentes atualmente. A bandeira, que porta no centro a gravura da pomba branca, símbolo do Espírito Santo, é ornamentada com flores e fitas coloridas, de sete cores, representando os sete dons do Divino Espírito Santo.

A figura do alferes, que carrega a bandeira, está também ilustrada por Dultra no centro de sua prancha: três figuras masculinas trajadas de maneira sofisticada, que sustentam as bandeiras do Divino, estão em destaque no centro do conjunto pictórico. Esse pessoa é quem conduz o cortejo que faz visitas a casas, museus ou pontos importantes da cidade, os chamados “pousos”.

De acordo com a tradição, a comitiva das Folias do Divino é presidida pelo alferes, uma antiga patente militar portuguesa que equivalia a um posto logo abaixo de tenente. A este personagem compete carregar a Bandeira do Divino e anteceder os companheiros em cada visita realizada durante o trajeto. (FILHO, 2019)

Os pousos são sete, que também simbolizam os sete dons do Espírito Santo. Em cada pouso, o alferes adentra a casa acompanhado pela música. A família visitada acolhe a bandeira em um altar previamente ornamentado e, então, ouve-se a cantoria dos músicos que entoam bênçãos do Divino para aquela casa e as pessoas que os recebem.

O elemento que já não mais compõe a Festa do Divino no dia da visitação aos pousos é o carro de boi, ilustrado por Dultra com adornos em arcos de flores, transportando feixes de lenha. Este, em tempos de hoje, passou a compor o dia que antecede a festa, quando há, pelas ruas da cidade, o Desfile do Divino, com de carros de boi enfeitados com o estandarte do Divino, também acompanhados por músicos e diversos grupos escolares de Itu. O desfile tem fim na praça principal da cidade, em frente à Igreja Matriz Nossa Senhora da Candelária, onde o sacerdote dá uma bênção final aos presentes.

O autor, tendo participado da Festa do Divino em Itu como músico, violeiro e cantor, tanto no dia da “visitação”, registrado por Dultra, como também no dia do Desfile do Divino, pude comprovar como a vivência prática proporciona

uma compreensão muito interessante e visível da Festa como uma importante tradição, não somente cristã ou religiosa, mas sim, etnomusical, uma vez que a música é o elemento central e vital na Festa do Divino.

Por fim, exemplificado por esta obra, nota-se o interesse de Miguel Dultra, como um artista multifacetado em documentar, neste caso um evento tradicional, com os principais elementos que o constituem e que, possivelmente, representava parte de suas vivências culturais em Itu. Assim, a prancha de Dultra apresenta meritória relevância para iconografia musical como ferramenta de conhecimento e compreensão de um fazer musical em um determinado contexto cultural (LEITE, 2012, p. 69).

Para mais, a partir do estudo da iconografia musical representada por essa obra de Miguelzinho, em comparação com o registro contemporâneo da Festa do Divino em Itu, expressa-se a possibilidade do uso do testemunho visual para fins de reconhecimento da Festa como patrimônio imaterial brasileiro.

Referências

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: editora Globo, 1950. 330 p.

BRAGA, Tarcísio e VASCONCELOS, Tércio Macambira de. *A Irmandade da Folia do Divino Espírito Santo de Maués*. Anais do XXX Congresso da ANPPOM, 2020.

BRASIL, sd. Dossiê IPHAN. *Festa do Divino Espírito Santo*. Pirenópolis – GO. Brasília, DF. 125p.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 1988. 244 p. (Col. “Memória e Sociedade”, coord. p/Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto, v. 1).

DULTRA, Miguel Archanjo Benício d' Assumpção. *Festa do Divino*. 1841 Aquarela sobre papel 24,0 x 34,8 cm. Acervo Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Fonte: Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Miguelzinho_Dutra_-_Festa_do_Divino,_1841.jpg. Acesso em: 10/07/2023.

FILHO, Marinaldo Cruz. *Folia do Divino toma conta do centro de Itu neste domingo*. Cruzeiro do Sul, Sorocaba, 1 jun. 2019. Disponível em: <https://www.jornalcruzeiro.com.br/blogs/agenda-metropolitana/folia-do-divino-toma-conta-do-centro-de-itu-neste-domingo/>. Acesso em: 04/07/2023.

LEITE, Edson Roberto. *Iconografia Musical: a tradição das imagens*. In: ARANHA, Carmen S. G.; LEITE, Edson Roberto; RODOLFO, Guilherme W. (EDS.). *MusicArte. Campo dos Sentidos*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5583673/mod_resource/content/0/LEITE_Iconografia_musica_tradicao_imagens.pdf. Acesso em: 20/07/2023.

MASP. Miguel Dutra – o poliédrico artista paulista. São Paulo: MASP, 1981.

PANOFISKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

RAMOS, Carlos Eduardo de Andrade e Silva. *A música da Folia do Divino e a Festa do Divino em Guaratuba, estado do Paraná: um estudo de caso sob a perspectiva da Teoria das Representações Sociais / Carlos Eduardo de Andrade e Silva Ramos - Curitiba, 2019. 334 f.*

Reflexões sobre o negro na iconografia musical de Rafael Bordalo Pinheiro (1875-1878)

Gilberto Vieira Garcia

Resumo: Esta comunicação visa compartilhar algumas questões sobre a representação do negro na iconografia musical de Rafael Bordalo Pinheiro—considerado o maior caricaturista português do século XIX, que morou e atuou no Rio de Janeiro entre 1875 e 1879. Tais questões foram formuladas a partir do mapeamento e início da catalogação do conjunto de iconografias musicais identificadas na produção de Bordalo durante esse período, como parte de uma pesquisa de pós-doutoramento que está sendo realizada junto ao CESEM-Nova Lisboa, intitulada: *Iconografia Musical no Brasil na obra caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro (1875-1879): espaço de experiência e sensibilidade política*. Nesse momento do trabalho será feita apenas uma abordagem preliminar sobre essas representações, discutindo-se a caricatura que narra a viagem de Bordalo de Lisboa até o Rio de Janeiro; a figura de um músico popular negro, um tipo-personagem que aparece em algumas iconografias; e a ilustração do músico negro Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), importante compositor, maestro e professor do período. As referências básicas desse estudo são Panofisky, Seebass, Antonio Augusto e Martha Abreu. Como resultados preliminares, podem ser destacados: (1) o registro da forte presença da música popular de origem afro-brasileira no cenário da capital do Brasil Império na década de 1870; (2) o reconhecimento de que nesse período estava ocorrendo a gestação de uma música brasileira cuja a originalidade resultaria de uma reelaboração de materiais dessa música popular negra a partir das mãos de compositores com formação conservatorial; e (3) a tensão que atravessa esse processo de gestação, relacionada diretamente às questões raciais que marcam o contexto das últimas décadas do Brasil Império.

Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o evento recebeu Menção Honrosa por parte do Júri do Prêmio RIDIM-Brasil 2023.

Introdução

É importante considerar a multiplicidade de formas e situações que a música vem sendo realizada ao longo da história e, especialmente, os seus diferentes potenciais enquanto meio de socialização de valores, tornando-se imprescindível se refletir sobre o seu papel para mobilizar, reproduzir ou subverter representações e percepções. A partir de uma perspectiva sociológica, os variados modos e contextos em que a música se apresenta sinalizam também diferentes maneiras pelas quais os indivíduos e grupos, enquanto criadores, intérpretes, promotores e audiências, se reportam à realidade na qual estão inseridos, dialogando e/ou se confrontando com as contradições do seu tempo.

Inspirada nessa perspectiva, esta comunicação terá como propósito compartilhar algumas reflexões que resultam de uma pesquisa sobre a iconografia musical presente nas caricaturas e ilustrações produzidas pelo português Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905)¹, durante o período em trabalhou no Rio de Janeiro, entre os anos de 1875 e 1879. Erwin Panofsky e Tilman Seebass são as referências teórico-metodológicas básicas das análises. A princípio, o escopo geral de objetivos da pesquisa compreendia organizar esse conjunto iconográfico; identificar as temáticas e os conteúdos presentes; mapear as críticas do autor sobre o cenário musical brasileiro da segunda metade do século XIX; examinar os modos pelos quais Bordalo utiliza a iconografia musical para tratar de assuntos que não envolvem diretamente a música; e ainda situar esse conjunto iconográfico em relação ao pensamento do autor e do seu papel como instrumentos de crítica e de reflexão sobre o contexto português e brasileiro da segunda metade do século XIX. Contudo, a partir do avanço do mapeamento e catalogação das imagens e da sistematização dos dados foi possível perceber a relevância de uma questão que não havia sido inicialmente prevista no projeto: analisar a representação do negro na iconografia musical contida nesse conjunto de caricaturas e ilustrações realizadas por Bordalo no Brasil. Essa questão, por sua vez, passa a ter uma importância significativa para o avanço desta pesquisa ao se considerar a complexidade do contexto da década de 1870, marcada pelo crescimento dos movimentos abolicionistas, pela acentuação do protagonismo do negro no desenvolvimento da música urbana brasileira e, mesmo, pelas próprias discussões sobre o lugar do negro na cultura nacional. Assim o propósito dessa co-

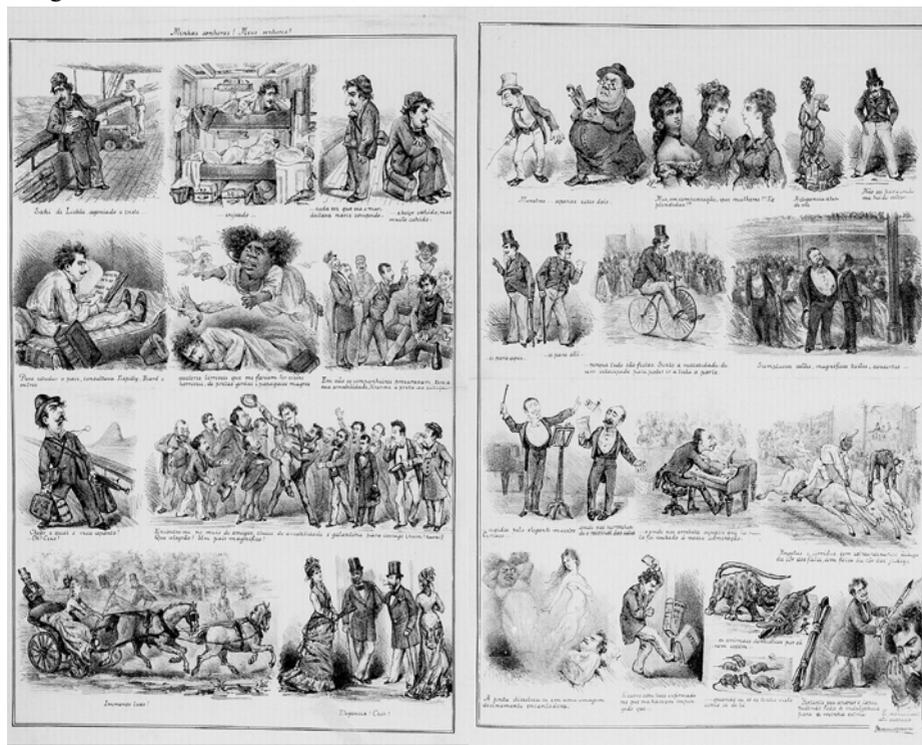
1 Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905): é considerado o mais importante caricaturista português do século XIX; fez parte da geração de artistas e intelectuais da chamada “geração de 70” que, tanto em Portugal quanto no Brasil, sentiam-se atravessados por um período de crise e decadência, mobilizando-se a partir de críticas ao romantismo, à sociedade estamental, ao tradicionalismo católico e ao regime monárquico; e residiu durante um período no Rio de Janeiro, quando trabalhou nos periódicos o *Mosquito* (1875-1877), o *Psit* (1877) e o *Besouro* (1878-1879).

municação será, portanto, apresentar algumas das imagens que suscitaram os novos questionamentos na pesquisa; fazer abordagem preliminar de algumas imagens e realizar uma problematização inicial sobre a representação do negro na iconografia musical presente nesse conjunto de caricaturas produzidos por Bordalo Pinheiro no contexto do fim do Império.

Dos “papagaios magros” e da “preta gorda” à “sociedade elegante”

Já no início da catalogação a primeira caricatura produzida por Bordalo chamou a atenção imediatamente. Ela foi produzida como uma auto-apresentação ao público brasileiro, publicada na edição de 11 de setembro de 1875 no periódico “O mosquito”, onde ele faz uma espécie de relato sobre a sua viagem desde Lisboa até à capital do Brasil Império, a cidade do Rio de Janeiro (Imagem 1).

Imagem 1 – "Minhas senhoras! Meus Senhores!"



Fonte: *O mosquito*, n. 313 (11/09/1875), p. 2-3

Na sequência dos quadros desse relato, Bordalo apresenta as suas expectativas prévias e as suas primeiras impressões ao chegar na cidade, estabelecendo alguns contrastes diante da realidade à qual se deparou. A partir da leitura dos livros de Jean-Charles-Marie Expilly (1814-1886), *Le Brésil tal qu'il ést* (1862) e *Les femmes e les mouers du Brésil* (1863) e do livro de François Auguste Biard (1799-1882), *Deux Annés au Brésil* (1858), ele reforça em seu imaginário determinadas ideias estereotipadas sobre o Brasil enquanto um país de natureza selvagem e de população “incivilizada”, ideias que se projetam em seus sonhos a partir da imagem de uma “assombrosa” “preta gorda” e de ferozes “papagaios magros”. Entretanto, na sucessão dos quadros, esses estereótipos são postos em oposição e “relativizados” por meio de dois elementos: várias imagens de mulheres brancas “esplêndidas”, elegantes e chiques que se contraporiam à representação da “preta gorda”; e, especificamente, pela música que é utilizada na narrativa como um indicativo de desenvolvimento cultural, de nível de civilidade e de cosmopolitismo. Isso fica evidente tanto pela presença de dois importantes músicos portugueses na comitiva de amigos que o recebe, isto é, Ciríaco Cardoso (1846-1900) e Arthur Napoleão (1843-1925); quanto pelo destaque dado às festas, aos bailes, aos concertos, à “música elegante” e aos “admiráveis” recitais de piano que faziam parte da programação cultural da cidade.

Logo a partir dessa primeira caricatura, da oposição estabelecida entre as mulheres Negras e Brancas e da atribuição de um significado cultural redentor ao cenário musical frequentado exclusivamente pela “boa sociedade”, duas questões foram formuladas: pensar sobre a representação das mulheres e a representação do negro na iconografia musical presente no conjunto de caricaturas a ser analisado. Em primeiro momento, tão somente por uma razão pragmática, houve a necessidade de decidir qual das duas questões poderia ser inicialmente investigada, haja vista a relevância de ambas e a profundidade de estudo que cada uma delas exige. Diante disso, a opção inicial será então realizar um estudo específico sobre as representações dos negros nessas iconografias musicais; o que, por sua vez, ganha uma relevância particular ao se considerar o lugar central que a questão da Abolição ocupou na configuração da crise do Brasil Império durante os anos de 1870 e 1880 e refletir como essa questão impacta os embates que atravessaram o reconhecimento do papel da cultura negra na brasilidade e, em termos especificamente musicais, a afirmação da importância dessa cultura na formação da música brasileira a partir desse contexto.

O Músico negro “capadócio”

No decorrer do processo de catalogação foi selecionada uma caricatura intitulada “Coisas à toa”, publicada no número 335 do periódico “O Mosquito”, em 22 de janeiro de 1876. Essa caricatura nos permite reafirmar a consistência da intuição de incluir na pesquisa os novos questionamentos, promovendo a ampliação do escopo do projeto inicial. Essa caricatura contém um grande número de quadros que versam sobre diversos temas referentes à política e à economia, às recorrentes “mulheres elegantes”, incluindo temas relativos à cultura, dando ênfase a uma “reunião do grêmio literário na Confeitaria dos Castelões” e a uma imagem da “sociedade elegante que espasma seus ouvidos” ao se preparar para ouvir a Missa de *Réquiem* de Verdi que seria interpretada exatamente por Arthur Napoleão. Explícitamente à margem desse conjunto e fora do espaço ocupado pela narrativa central, apresenta-se a figura de um homem negro de cartola, calça e fraque brancos bem largos, tangendo um instrumento semelhante ao violão (Imagem 2).

Imagem 2 - Detalhe da caricatura "Coiss à toa"



Fonte: *O mosquito*, n. 335 (22/01/1876), p. 4

A posição marginal ocupada por esse homem negro em relação aos eventos narrados e à configuração social retratada é bastante elucidativa para se perceber a tensão resultante entre o choque da sua condição marginal e a força da sua presença altiva. Os trajés e o violão são essenciais na construção simbólica desse personagem, condensando elementos raciais, sociais e culturais na figura de um homem negro, “malandro” e tangedor de violão – instrumento historicamente associado aos gru-

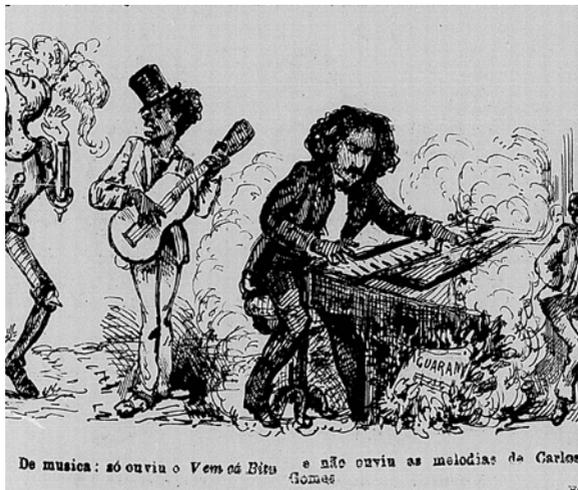
pos marginalizados na sociedade brasileira e ao seu universo musical, notadamente representados pelo lundu, pela modinha, pelo maxixe e posteriormente pelo samba. Vale destacar que essa figura chega a se constituir como uma espécie de personagem tipo no conjunto das caricaturas publicadas no periódico "O mosquito", na medida em que ele reaparece em mais duas edições, nos números 364 (Imagem 3) e, especialmente, 369, onde a sua função dentro da narrativa publicada nessa edição parece ser representar uma contraposição ao compositor e maestro Antônio Carlos Gomes (1836-1896) e a sua consagrada obra *Il Guarany* (Imagem 4).

Imagem 3 - Detalhe da caricatura "Não mais febre amarella"



Fonte: *O mosquito*, n. 364 (10/05/1876), p. 1

Imagem 4 - Detalhe da caricatura "D. Enrique Romero Jimenez, na capital do Brasil"



Fonte: *O mosquito*, n. 369 (10/06/1876), p. 4

O Maestro negro

Após concluir o mapeamento da iconografia musical presente nas caricaturas produzidas por Bordalo para os periódicos “O Mosquito” e “*Psit*”, a etapa seguinte foi mapear o periódico lançado por ele em 1878, “O Besouro”, onde localizamos a ilustração de página inteira, publicada em 25 de outubro de 1878, dedicada ao compositor, maestro e professor Henrique Alves de Mesquita (Imagem 5) – “o músico erudito negro mais conhecido do Império” (ABREU, 2017, p. 441), que chegou a ser considerado por Machado de Assis como “o continuador de José Maurício, o possível Beethoven brasileiro” (AUGUSTO, 2011, p. 422).

Imagem 5 - Retrato de Henrique Alves Mesquita



Fonte: *O Besouro*, s.n. (25/10/1878), p. 233 [1]

O espaço central ocupado pela ilustração no periódico, reservando-lhe uma página inteira, já apresenta o “Maestro Mesquita” em uma posição de destaque. E essa posição é reforçada desde a aclamação das musas presentes no lado direito da imagem até a própria parte textual, onde a sua formação musical é considerada a mais completa do Brasil e o seu “talento original” o coloca ao lado de Carlos Gomes, afirmando-se a necessidade do reconhecimento da importância de ambos na consolidação do Brasil como um país. Como foi possível constatar com esse trabalho de mapeamento e com o avançar da catalogação, no conjunto de iconografias musicais construído existem diversas menções ao Carlos Gomes, o que já evidencia a relevância desse compositor para Rafael Bordalo. Diante disso, além da importância de que seja realizado posteriormente um estudo específico sobre a representação das mulheres dentro desse conjunto, o mesmo se estende à forte presença da figura de Carlos Gomes nessas iconografias, como pode se deduzir a partir das duas imagens acima, que, por si só, já suscitariam várias questões e desafios de análise, suficientes para um novo estudo.

Voltando, portanto, a nossa atenção para Henrique Alves, dois aspectos podem ser destacados. De um lado, seria exatamente a sua formação musical que abrangia o Conservatório do Rio de Janeiro e o Conservatório de Paris – onde estudou por meio de subvenção do governo imperial. Apesar de uma conturbada passagem pela Europa, que ocasionou até a sua exclusão da rede de artistas protegidos pelo Imperador, um pouco após retornar para o Brasil, Mesquita conseguiu tornar-se professor do Conservatório do Rio de Janeiro, mesmo que na condição de “não efetivo”. Por outro lado, é preciso destacar também qual seria o motivo principal da popularidade celebrada no texto da ilustração: o seu “talento original” de combinar essa “sólida formação” com a sua atuação enquanto compositor e maestro dedicado aos populares espetáculos de teatro musical. O que, por sua vez, o tornou um dos principais responsáveis por fazer com que o lundu os “batuques”, o tango e os “coros negros”, isto, é, a “música das ruas e das senzalas”, entrassem e se estabelecessem no âmbito do teatro, por meio das suas composições, e também penetrassem na “privacidade dos lares”, através da edição e comércio das suas partituras (ABREU, 2017, p. 441).

Considerando-se as questões raciais e os debates que se intensificaram a partir das últimas décadas do Brasil Império, tendo como preocupação avaliar os impactos dessas questões na configuração da identidade nacional e no próprio destino do país, certamente a combinação desses dois aspectos representava para muitos algo desprezível, especialmente para aqueles que defendiam a superioridade da música erudita para garantir o desenvolvimento cultural da nação. Nesse sentido,

parece também evidente que a trajetória profissional e artística do “Maestro Mesquita” foi atravessada por muitos desafios e tensões, diante da sua condição como um músico negro, com formação erudita, que lecionava em uma das principais instituições oficiais de ensino de música da capital do Império e que, ao mesmo tempo, atuava no seu mercado de entretenimento, utilizando-se de maneira original das “músicas das senzalas e das ruas”, ganhando com isso popularidade. Essa tensão e o peso dos desafios enfrentados por Henrique Alves de Mesquita parecem se manifestar na própria ilustração feita por Bordalo, a partir do olhar frontal, sério e fixo que o maestro encara os leitores, dando à própria imagem a possibilidade de atuar como um agente que observa atentamente aquela sociedade e para ela dirige severas críticas.

Considerações gerais

Em termos gerais, é importante reiterar os potencial da área da Iconografia musical para mobilizar diferentes perspectivas de estudo, desde questões específicas voltadas para as práticas musicais, os músicos e os instrumentos em si mesmos, até questões mais amplas envolvendo sociedade, cultura, política e história. Nesse sentido, a elaboração de questões a partir das quais um determinado material iconográfico será abordado tem um papel fundamental na mobilização das teorias e operacionalização das metodologias de análise. Essas questões, por sua vez, podem ser abandonadas, reformuladas ou ampliadas, conforme o avanço dos trabalhos com o material empírico, promovendo revisões, adequações e redimensionamentos das ideias embrionárias dos projetos. Nesse caso, a percepção da relevância de incluir no desenvolvimento desta pesquisa de pós-doutoramento a análise das representações das mulheres e dos negros, bem como dos significados da figura de Carlos Gomes na iconografia musical presente nas caricaturas e ilustrações produzidas por Rafael Bordalo Pinheiro, durante o período que morou e trabalhou no Brasil, exemplifica bem as reflexões que iniciam esse parágrafo. De maneira mais imediata, um foco do trabalho será então aprofundar este estudo inicial sobre a representação dos negros, considerando as tensões e desafios que envolvem o seu lugar na sociedade, na economia e nos projetos culturais e políticos dentro do contexto das últimas décadas do Império brasileiro. As questões acerca da representação das mulheres e da presença de Carlos Gomes nesse conjunto iconográfico certamente resultarão em outros estudos, tendo em vista a importância de se pensar sobre os papéis das mulheres, brancas e negras, dentro do cenário musical da cidade do Rio de Janeiro do final do século XIX; bem como se pensar sobre os significados da figura de Carlos Gomes, isto é, um dos mais consagrados compositores do Brasil durante o

período imperial, dentro da iconografia musical produzida por Bordalo, exatamente no contexto quando se inicia a crise do Brasil Império.

Referências

ABREU, Martha. *Da senzala ao palco - Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2017 (e-pub).

AUGUSTO, Antonio J. Da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento: a trajetória de Henrique Alves de Mesquita, músico do Império de Santa Cruz. *In: LOPES, A. H.; ABREU, Martha, ULHÔA, Martha T. e VELOSO, Mônica P. Música e história no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 421-450.

PANOFSKY, E. Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença. *In: Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

SEEBASS, Tilman. Iconography, *In: New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2000.

Música nos fios: Tom Phillips a Música nas Tapeçarias de Portalegre

Cláudia Sofia Pinto Sousa

Tom Phillips (1937-2022) foi um artista visual e compositor inglês. Os seus trabalhos passaram do ensino à curadoria e crítica artística e todos os seus interesses pareceram unir-se nos seus muitos suportes artísticos que utilizou. Abordou desde a música, a pintura e a poesia, passando para a escultura, instalação, mosaico e tapeçaria. A passagem pela Manufatura de Tapeçarias de Portalegre iniciou-se com o primeiro trabalho de reprodução do cartão “Family Music” (1981), a pedido do empresário Guy Fino que à época coordenava a Manufatura, seguindo-se com a “Music” (1999), baseada numa interpretação do “Simpósio” de Platão, o “Concerto Grosso” (2002) que surgiu durante uma audição do Concerto de Schnittke, finalizando com as World Music I e II (2002), apresentadas como parte da exposição “Woven Music”. Os motivos para tapeçaria de Portalegre de Tom Phillips tiveram sempre uma ligação musical, e o artista ligava constantemente os seus vários interesses e motivos, fossem eles musicais, visuais e literários. O objetivo desta comunicação é perceber estas ligações realizadas pelo artista e compreender melhor o processo de Tom Phillips na criação das tapeçarias, abordando as diversas obras literárias e musicais que serviram de mote para a pintura dos cartões.

