



Nº 5 (2019)

Título / Title

Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança / Post-ip:
Journal of the International Forum for Studies in Music and Dance

Editores / Editors

Ana Margarida Cardoso, Mónica Chambel

Conselho Consultivo/Consultant Committee

Alex Duarte, Alfonso Bennetti, Ana Flávia Miguel, António Vassalo Lourenço, Clarissa Foletto, Eduardo Lopes, Helena Marinho, Jorge Castro Ribeiro, Luís Bittencourt, Maria do Rosário Pestana, Márcia Ramos de Oliveira, Rui Marques, Vanda de Sá

Designer

Ana Luz

Edição / Published by

UA Editora

Universidade de Aveiro

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia

Campus Universitário de Santiago

3810-193 Aveiro

Data / Edition 2020

Páginas / Pages

186

ISSN

2184 - 6138

Depósito Legal

--

Introdução

O Post-in-progress: 5º Fórum Internacional de Pós-graduação em Estudos de Música e Dança (Post-ip '19) foi organizado por alunos de pós-graduação associados ao polo da Universidade de Aveiro (UA) do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos de Música e Dança (INET-md). Ao congresso foram apresentadas cinquenta propostas de apresentações, provenientes de dez países do mundo, no entanto, desistiram ou não apresentaram oito participantes. Desta forma, foram realizadas 42 apresentações, das quais oito foram recitais-conferência. Este fórum teve participações em língua portuguesa, em língua espanhola e em língua inglesa, e decorreu entre os dias 21 e 23 de novembro de 2019 no Departamento de Comunicação e Arte (DeCA) da Universidade de Aveiro, tendo sido as suas sessões de abertura e encerramento realizadas no Auditório do Complexo Departamento de Comunicação e Arte da mesma Universidade.

O congresso teve a sua sessão de abertura no auditório supracitado onde estiveram presentes Daniel Nery e Margarida Cardoso, em nome da Comissão Organizadora do Post-ip'19, a Professora Susana Sardo, como Coordenadora do INET-md da Universidade de Aveiro e em representação da Professora Salwa Castelo-Branco, Presidente da Direção do INET-md e da Professora Ana Veloso, Diretora do Departamento de Comunicação e Arte. Esteve ainda presente o Professor António Teixeira, Diretor da Escola Doutoral da UA.

Esta quinta edição do Post-ip, Post-ip '19, teve a honra de acolher como **Oradores Principais** Ivan Vilela, Trevor Herbert, Iñigo Sánchez e Paulo de Assis e ainda Clarissa Foletto, como convidada da **Jovem Orador(a) Principal**.

1. **Ivan Vilela** é investigador do INET-md na Universidade de Aveiro, é também professor na Faculdade de Música e no Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo da Universidade de São Paulo na área de musicologia e etnomusicologia, onde também leciona viola brasileira, história da Música Popular Brasileira, perceção musical, rítmica, música de câmara e produção radiofónica. Doutor em Psicologia Social pela Universidade de São Paulo, mestre e graduado em Composição Musical pela Universidade de Campinas. Os seus escritos e pesquisas estão voltadas para o estudo das culturas populares e da música popular. Atua como compositor, arranjador e instrumentista. Mantém intensa atividade artístico-musical e didática no Brasil e no exterior.

2. **Trevor Herbert** é professor de Investigação Musical na *Royal College of Music* e professor emérito na *Open University*, onde se dedica ao estudo da história e práticas performativas dos instrumentos de metal. Para além disso é trombonista em várias orquestras e ensembles, particularmente na Orquestra Sinfónica da BBC, na *Welsh National Opera*, na *Taverner Players* e na *Wallace Collection*. O âmbito da sua investigação situa-se entre a Idade Média e a Modernidade e inclui Jazz e música vernacular. Os seus livros incluem *The British Brass Band: A Musical and Social History* (Oxford 2000), *The Trombone* (Yale 2006), *Music and the British Military in the Long Nineteenth Century* (Oxford 2013, com Helen Barlow); e é coeditor do *Cambridge Companion to Brass Instruments* (1997) e o *Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments* (2018). O seu livro sobre método de investigação, *Music in Words: A Guide to Researching and Writing about Music* (ABRSM and Oxford), teve três edições. É ainda coeditor do *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (Routledge 2003; 2nd edition 2012).

3. **Iñigo Sánchez Fuarros** é Doutor em Antropologia pela Universidad de Barcelona. Na atualidade trabalha como investigador contratado no Instituto de Etnomusicologia—Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md) da Universidade Nova de Lisboa, onde coordena o projeto de investigação Sounds of Tourism financiado pela FCT (PTDC/ART-PER/32417/2017). Em 2017 fez parte integrante da equipe de pesquisa para o Projeto AHRC Understanding the Role of Sound and Music in Conflict Transformation: The Mozambique Case Study desenvolvido no Sonic Arts Research Centre (SARC) da Queen's University Belfast. Em 2019, recebeu um contrato Ramón y Cajal do Ministério de Ciência, Inovação e Universidades da Espanha. Seus interesses de pesquisa se concentram no estudo da música como fenômeno social e cultural em três domínios interdisciplinares: a relação entre música, identidade e migração; o campo dos estudos sobre o som, e o estudo da música em contextos urbanos. É o autor da monografia *Cubaneando em Barcelona. Música, migração e experiência urbana* (CSIC, 2012) e sua pesquisa foi publicada em diferentes revistas acadêmicas (TRANS-Revista Transcultural de Música, Western Folklore, Revista d'Etnologia de Catalunya, MUSICultures, etc.) e em outro tipo de publicações, entre as que destacam os volumes coletivos *Fiesta y ciudad: pluriculturalidad e integración* (CSIC, 2008), *Made in Spain. Studies in Popular Music* (Routledge, 2013), *Musical Performance and the Changing City* (Routledge, 2013), *Towards an Anthropology of Ambient Sound* (Routledge,

2017), ou *Exploring Nightlife: Space, Society and Governance* (Rowman & Littlefield, 2018), entre outros. Lecionou várias disciplinas no Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa e é editor de *TRANS-Revista Transcultural de Música* (Espanha) e membro do conselho editorial de *Cadernos de Arte e Antropologia* (Brasil) e *Archiv für Textmusikforschung* (Alemanha).

4. **Paulo de Assis** é performer, compositor, autor e investigador, Paulo de Assis é o investigador principal do grupo de investigação “Music ExperimentX”. Trabalhando nas condições de expansão da performance musical, atua como pianista, maestro e director de palcom em projetos artísticos, contextualizados e fundidos na investigação académica. Com um largo espectro de interesses transdisciplinares em Filosofia, Pós-Estruturalismo, Psicoanálise, Epistemologia, ele é fundador e *Chair* da conferência internacional *Deleuze and Artistic Research (DARE)*. Estudou piano com Vitaly Margulis e Michel Béroff na *Hochschule für Musik Freiburg i. Br.* (Alemanha) e com Alexis Weissenberg em Verbier e Engelberg (Suíça). Tem um doutoramento em análise musical sobre obras de Luigi Nono e completou o concerto inacabado de piano de Camillo Togni, que estreou no Teatro *La Fenice* (Veneza) em 2006. Entre 2009 e 2012 foi Investigador Convidado no CESEM (Centro de Estudos em Estética e Sociologia da Música) da Universidade Nova de Lisboa. É autor de três livros, *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance Through Artistic Research* (LUP, 2018), *Domani l’Aurora* (Olschki: Florence, 2004) e *Luigi Nonos Wende* (Wolke Verlag, 2006) e editou cerca de doze volumes. Entre 2013 e 2018 foi o Investigador Principal do projeto do *European Research Council*, “Experimentation versus Interpretation: Exploring New Paths in Music Performance in the Twenty-First Century” (*MusicExperiment21*), alojado no Instituto *Orpheus*.

5. **Clarissa Foletto** é Doutorada em música da Universidade de Aveiro no ramo do ensino do instrumento. É mestre em Música (performance) pela mesma instituição (2010). Leccionou violino pela Escola Suzuki, música de câmara e orquestra em Escolas e Academias de música no Brasil. Em Portugal leccionou no Conservatório de Música de Ourém e Fátima, onde colaborou como orientadora na iniciativa do projeto Suzuki Interativo. Tem levado a cabo investigação em Portugal e na Inglaterra na área do ensino e aprendizagem dos instrumentos de cordas. De entre as suas publicações mais recentes assinalam-

se: "Instructions in one-to-one instrumental context: Identifying Retrieval cues" in *Educate~ The Journal of Doctoral Research in Education* (2013); "Retrieval cues as a teaching tool in one-to-one instrumental lessons: A pilot study," in *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*(2013); "Post-in-Progress: Atas do 2º Fórum Internacional de Pós-graduação em Estudos de Música e Dança"(membro da comissão editorial). No âmbito do seu doutoramento, em 2013 realizou um período de estudos (ERASMUS) de 6 meses no Institute of Education - University of London. Apresentou-se como violinista a solo e em música de câmara no Brasil, em Portugal e no Reino Unido. De entre as atividades desempenhadas no passado destacam-se as seguintes: Concertino na Orquestra Sinfónica de Santa Maria (Brasil); membro da Comissão Organizadora do Post Ip –Post in Progress– 2º Fórum Internacional de Pós-graduação em Estudos de Música e Dança realizado na Universidade de Aveiro (2014); membro da comissão instaladora da European String Teachers Association em Portugal.

Durante os três dias, os congressistas tiveram oportunidade de assistir a apresentações em diversos formatos, tais como comunicações, recitais-performance e painéis. À semelhança das edições anteriores, os congressistas eram alunos de pós-graduação, ou seja, não havia doutorados entre eles. Os moderadores das mesas foram maioritariamente alunos que haviam concluído o seu doutoramento nos últimos cinco anos. Salientam-se os momentos musicais que animaram este encontro, começando pelo concerto de Ivan Vilela (guitarra), que teve lugar no primeiro dia do congresso pelas 21h e que contou com a participação de convidados, nomeadamente Pedro Aragão (cavaquinho), Romy Martinez (canto) e Nery Borges (viola baixo). No segundo dia de congresso, a orquestra de Sopros do DeCA deu um concerto pelas 21h e no terceiro dia, os participantes foram convidados a assistir ao concerto dos Festivais de Outono, pelas 21h30, na Reitoria da Universidade.

De um total de dezoito propostas a publicação, foram aceites dezasseis para publicação, após revisão cega por parte da Comissão Editorial e do Conselho Consultivo da Revista Post-ip '19. Uma vez que três dos autores manifestaram não poder efetuar as alterações sugeridas pelos avaliadores, foram publicados treze artigos nesta revista. À semelhança do que ocorreu no evento, os artigos aqui presentes abordam temáticas muito diversas dos estudos em música e dança, encontram-se redigidos em português, espanhol ou inglês e estão dispostos por ordem alfabética dos nomes dos autores.

Todos os Oradores Principais foram contactados no sentido de perceber se gostariam de ver publicada a sua comunicação, pelo que apenas Clarissa Foletto respondeu afirmativamente. Os restantes haviam apresentado uma comunicação que não se encontrava adaptada ao formato de artigo e por isso não pretenderam publicá-la nesta revista.

A Comissão Editorial do Post-ip '19 gostaria de agradecer aos membros do Conselho Consultivo pelo apoio na revisão dos artigos e também aos autores e participantes da conferência. Para além dos autores aqui publicados, muitos outros participantes, professores, investigadores e músicos colaboraram no Post-ip '19 e foi graças a todos eles que este evento pôde continuar a afirmar-se como um encontro de âmbito internacional, de elevado nível académico e naturalmente, uma experiência muito gratificante. Também a o DeCa (Departamento de Comunicação e Arte), a Universidade de Aveiro, a Fundação para a Ciência e Tecnologia, a Câmara Municipal de Aveiro merecem o profundo agradecimento, por todo o apoio prestado. A todos eles, a Comissão Editorial endereça um agradecimento muito especial.

Aveiro, 24 de Setembro de 2020

A Comissão Editorial da Revista do 5º Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança
Ana Margarida Cardoso e Mónica Chambel

Grupo Post-ip
Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança
Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro
Campus Universitário de Santiago
3810 – 193 Aveiro
Portugal
Tel. (+351) 234 370389
Email – grupopostip@gmail.com
Facebook - <https://www.facebook.com/grupopostip>
Post-ip website - <http://postip.web.ua.pt>

Introduction

Post-in-progress: 5th International Post-Graduate Forum for Studies in Music and Dance (Post-ip '19) was organized by post-graduated students, associated to the INET-md (Institute of Ethnomusicology – Centre of Studies in Music and Dance) of University of Aveiro. Fifty proposals from ten countries were candidates to the congress, but eight of them gave up or were not presented. In this way, there were forty-two presentations, eight of them were recital-conferences. This forum had participations in Portuguese, Spanish and English and occurred between 21st and 23rd November 2019, in Department of Communication and Arts of the University of Aveiro. The opening session occurred in the Auditorium of the Complex of Communication and Image Sciences (CCCI) and had as invitees Margarida Cardoso and Daniel Nery, representing the Organizing Committee of Post-ip'19, Professor Susana Sardo, Coordinator of INET-md of the University of Aveiro, representing also Professor Salwa Castelo-Branco, coordinator of INET-md and Professor Ana Veloso, Director of the Communication and Arts Department. Professor António Teixeira was also on this session, as Director of the Doctoral School at this university.

The **Keynote Speakers** of this edition were Ivan Vilela, Trevor Herbert, Iñigo Sánchez and Paulo de Assis and the **Young Keynote Speaker** was Clarissa Foletto.

1. **Ivan Vilela** is a Researcher at INET-md, University of Aveiro, he is also a professor at the Faculty of Music and Postgraduate Program at the School of Communications and Arts, São Paulo University, in the field of musicology and ethnomusicology. On the graduation course, he teaches Brazilian 10-strings guitar, Brazilian Popular Music, ear training, chamber music and radiophonic production. PhD in Social Psychology from the São Paulo University (USP) and Master and graduated in Musical Composition from the Campinas University (UNICAMP). His articles and researches are focused on the study of popular cultures and popular music. He acts as a composer, arranger and instrumentalist. He maintains intense artistic-musical and didactic activity in Brazil and abroad.
2. **Trevor Herbert** is a former foundation scholar of the College. He was a trombone player (modern and period instruments) with various orchestras and ensembles, particularly the BBC Symphony Orchestra, Welsh National Opera, the Taverner Players and the Wallace Collection. He is Emeritus Professor of Music at the Open University where he developed a global reputation as an expert on the

history and performance practices of brass instruments. The scope of his research, which is characterized by a strong cultural history theme, runs from the middle ages to the modern period and includes jazz and vernacular music. His books include *The British Brass Band: A Musical and Social History* (Oxford 2000), *The Trombone* (Yale 2006), and *Music and the British Military in the Long Nineteenth Century* (Oxford 2013, with Helen Barlow); and he is the joint editor of both the *Cambridge Companion to Brass Instruments* (1997) and the *Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments* (2018). He is a prolific contributor to the world's major music reference works. His book on research method, *Music in Words: A Guide to Researching and Writing about Music* (ABRSM and Oxford), has had three editions, and he is joint editor of *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (Routledge 2003; 2nd edition 2012). He has been the recipient of various awards and prizes, including several AHRC and British Academy awards. He was the 2002 recipient of the Christopher Monk Award of the Historic Brass Society and was awarded the Anthony Baines Prize of the Galpin Society in 2014. In 2016 he was elected a fellow of the Learned Society of Wales.

Source: <https://www.rcm.ac.uk/research/people/details/?id=91111>

- 3. Iñigo Sánchez Fuarros** received a PhD in anthropology from the University of Barcelona (Spain). He is currently a research fellow at the Instituto de Etnomusicología—Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md) at the Faculty of Social and Human Sciences of the Universidade Nova de Lisboa. He has previously worked as a research fellow at Queen's University Belfast (2017) in the context of an AHRC research project that explored the relationship of sound and conflict in Mozambique. Between 2011 and 2017 he was an FCT post-doctoral fellow at the INET-md, where he developed an ethnographic study of the role of sound and music in the urban revitalization of one of Lisbon's historic neighbourhoods, the Mouraria. From 2003 and 2008 he held an FPU scholarship at the Department of Archeology and Anthropology of the Institució Milà i Fontanals (CSIC, Barcelona). In 2019 he was awarded a Ramón y Cajal contract from the Spanish Ministry of Science, Innovation and Universities. He is the Principal Investigator of the three-year research project *Sounds of Tourism* funded by the Portuguese Research Council through an SR&TD Project Grant (PTDC/ART-PER/32417/2017). He is the author of the monograph *Cubaneando en Barcelona. Música, migración y experiencia urbana* (CSIC, 2012), and his research has been published in different academic

journals (TRANS-Revista Transcultural de Música, Western Folklore, Revista d'Etnologia de Catalunya, MUSICultures) and edited books, among others *Fiesta y ciudad: pluriculturalidad e integración* (CSIC, 2008), *Made in Spain. Studies in Popular Music* (Routledge, 2013), *Musical Performance and the Changing City* (Routledge, 2013), *Towards an Anthropology of Ambient Sound* (Routledge, 2017), *Exploring Nightlife: Space, Society and Governance* (Rowman & Littlefield, 2018). He is the editor of *TRANS-Transcultural Music Review* and member of the editorial board of *Cadernos de Arte e Antropologia* (Brazil) and *Archiv für Textmusikforschung* (Germany).

- 4. Paulo de Assis** is active as a performer, composer, author, and researcher. Paulo de Assis is the Principal Investigator of the research cluster MusicExperimentX. Working on the expansion of the conditions of music performance, he takes an active part as pianist, conductor, and stage director in his artistic projects, which are contextualised and infused with scholarly research. With a broad range of transdisciplinary interests on Philosophy, Post-Structuralism, Psychoanalysis, and Epistemology, he is the founder and the Chair of the international conference series on Deleuze and Artistic Research (DARE). Paulo de Assis studied piano with Vitaly Margulis and Michel Béroff at the Hochschule für Musik Freiburg i. Br. (Germany), and with Alexis Weissenberg in Verbier and Engelberg (Switzerland). He has a PhD on music analysis on the works of Luigi Nono (Venice/Salzburg, 1999–2004; supervised by Jürg Stenzl, André Richard, and Wolfgang Motz). Between 2003 and 2005, following a commission by the Foundation Giorgio Cini (Venice), he completed Camillo Togni's unfinished piano concerto, which he also premiered at the theatre La Fenice in Venice (2006). Between 2009 and 2012 he was Research Fellow at the Centre for the Aesthetics and Sociology of Music (CESEM) at the Universidade Nova, in Lisbon. He authored three books, including the upcoming "Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance Through Artistic Research" (LUP, 2018), "Domani l'Aurora" (Olschki: Florence, 2004), and "Luigi Nonos Wende" (Wolke Verlag, 2006) and published around twelve volumes. Between 2013 and 2018, he was the Principal Investigator of the European Research Council's project "Experimentation versus Interpretation: Exploring New Paths in Music Performance in the Twenty-First Century" (MusicExperiment21), hosted at the Orpheus Institute.

Source: <https://orpheusinstituut.be/en/orpheus-research-centre/researchers/paulo-de-assis>

5. **Clarissa Foletto** has a PhD in Music/Instrumental teaching, supported by CAPES/Brasil at the University of Aveiro. She received her master's degree in music/performance from the same university (2010). Clarissa maintains an extensive activity as a violin teacher. She taught violin at Escola Suzuki, as well as chamber music and orchestras in conservatoires and music schools in Brazil. In Portugal, Clarissa taught in Conservatório de Música de Ourém e Fátima, where she collaborated as a supervisor in the project "Suzuki Interativo". She has conducted research on instrumental teaching learning, particularly focused on the strings instruments, in Portugal and UK. Her recent publications include: "Instructions in one-to-one instrumental context: Identifying Retrieval cues" in *Educate~ The Journal of Doctoral Research in Education* (2013); "Retrieval cues as a teaching tool in one-to-one instrumental lessons: A pilot study," in *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*(2013); "Post-in-Progress: Atas do 2º Fórum Internacional de Pós-graduação em Estudos de Música e Dança" (Editorial Board). She concluded 6 months as an Erasmus student, at Institute of Education - University of London. As a violinist, her concert engagements encompass Brazil, Portugal and the UK. Past professional activities include First violin Leader at Orquestra Sinfónica de Santa Maria (Brasil); Program committee of Post Ip –Post in Progress: 2nd International Post-Graduate Forum for Studies in Music and Dance, Aveiro (2014); founding committee member of European String Teachers Association in Portugal.

During three days, participants saw presentations in different formats, like communications, recital-conferences and round tables and. As occurred in the last editions, participants were post-graduate students, so there weren't doctors between them. The chairs were mainly recent doctors, who concluded their PhD in the last years. We emphasized the concerts occurred during the conference, starting from the Ivan Vilela Concert, which took place on the first day of the congress and had Pedro Aragão (ukulele), Romy Martinez (voice) and Nery Borges (bass guitar) as invitees. On the second day, DeCA's Wind Orchestra gave a concert at 9 p.m. and on the third-day participants went invited to go to the *Festivals de Outono* concert, at 9:30 p.m. at the University's Rectory.

Eighteen proposals were sent to publication and sixteenth of them were accepted the Editorial Committee and the Consultant Committee of Post-ip'19 Journal. Three authors said they couldn't correct their articles, according to the evaluator's suggestions, so this

journal has thirteen articles. It contains articles inserted in various studies about music and dance. The articles are written in Portuguese, Spanish or English and they are organized by name of the authors.

All keynote speakers were questioned about if they want to publish their communications and only Clarissa Foletto accepted because the other Keynote Speakers couldn't adapt their communications to articles to be published.

Editorial Committee of Post-ip'19 appreciates very much the support gave by the Consultant Committee on the article's revision and also thanks to the authors and participants of Post-ip'19 congress. Besides them, many other participants, professors, researchers and musicians collaborated on Post-ip'19 to keep this international meeting on a high academic level. The team also thanks to DeCA (Department of Communication and Arts), University of Aveiro, Foundation for Science and Technology and Aveiro's Municipality, for all their support. Thank you for all of them!

Aveiro, 24th October 2020

Journal of the 5th International Forum of Studies in Music and Dance's Editorial Committee
Ana Margarida Cardoso and Mónica Chambel

Post-ip Group
Institute of Ethnomusicology - Centre of Studies in Music and Dance
Department of Communication and Arts of the University of Aveiro
Campus Universitário de Santiago
3810 – 193 Aveiro
Portugal
Tel. (+351) 234 370389
Email – grupopostip@gmail.com
Facebook - <https://www.facebook.com/grupopostip>
Post-ip website - <http://postip.web.ua.pt>

Índice

Researching instrumental teaching and learning: perspectives and challenges.....	17
A Padronização Gestual dos Golpes de Arco na Performance do Violino - O Son Filé...	28
PANDEIRO DE NÁILON: O estilo interpretativo de Bira Presidente.....	40
O violino em Portugal no primeiro quartel do século XX: perspectiva sobre a Escola de Música do Conservatório de Lisboa	51
“... and Words on Music”: Transcribed Text as Basis for Musical Composition.....	64
Una aproximación musicológica a un género situado en “tierra de nadie”: el Ragtime clásico y la evolución compositiva de Scott Joplin	75
“Este som que se sente cá dentro!”: um estudo etnomusicológico sobre os bombos portugueses	84
Breathe in for nothing: an interpretative phenomenological analysis exploring the influence of a Pilates warm-up in singers. An overview of the study	96
“Tocam por qualquer preço”: O estatuto do músico na vila termal de Vidago durante o Estado Novo	113
Em Busca de uma Metodologia: conflitos na definição de identidades	132
Popular Music in a colonial city: musicians’ experiences and socio-racial issues in Lourenço Marques (1960-75).....	143
Características do ensino coletivo de percussão no Projeto Guri e suas multiplicidades no desenvolvimento humano	153
Constructing Space in Havana’s New Music Scene: Reimagining the Streets of Havana as the Home of Cuban Music	163
Pesquisa documental nos acervos musicais: em busca dos primeiros manuscritos brasileiros para conjunto de saxofones de Francisco Braga	175

YOUNG KEYNOTE SPEAKER

Researching instrumental teaching and learning: perspectives and challenges

Clarissa Foletto, Inet-md, University of Aveiro, Portugal

clarissafoletto@ua.pt

Abstract

Using a discourse that intersects my personal and professional experience as well as my analysis of the literature, this paper presents some common challenges identified in researching in instrumental lessons and some perspectives that shape the current paradigm in this territory. Besides, issues concerning how research on instrumental teaching and learning may have a substantial potential to make a difference in professional practices and the need to create bridges between teachers and academic researchers are also approached.

Keywords: instrumental teaching and learning; one-to-one lessons; instructional communication; music pedagogy; violin.

Clarissa Foletto is a research fellow based on Inet-md/University of Aveiro. She holds a European PhD in Music – Instrumental teaching from the University of Aveiro (Erasmus period at Institute of Education/ University College of London). Her research focus is on innovative approaches to instrumental teaching and learning, teacher and student communication, strings pedagogy, parental involvement in teaching and learning music, and music performance.

Introduction

This paper, which is a result of a young keynote speaker given in the Post-ip'19, aims to identify some perspectives and challenges in the field of instrumental teaching and learning. During the last years, as violin teacher and participant of teacher-training courses, I met several teachers trying to find out a kind of “recipe” on how to teach violin, a recipe of how to teach vibrato, how to teach shifting, how to make students play in tune and so on. They seemed to believe that all students could learn from the same “way”, although they all would agree that there is no transversal formula to teaching. Until now, I still observe this perspective embedded in the discourse of several instrumental teachers, particularly those who are starting a career in this field.

Based on a literature review and my personal and professional experience, this paper demonstrates how research in this field can have a substantial potential to make a difference in professional practices. However, the challenges in researching in this field reflect also on the needed to create bridges between teachers and academic researchers. It seems urgent to develop a common language for a possible dialogue.

The scope of the analysis that will be presented is closely related to the teaching of western art music in a model designated as one-to-one, or, sometimes, studio practice. The authors are with few exceptions, those who have informed a body of research developed essentially in higher education music institutions in Europe, the United States and Australia. My personal and professional experience as researcher and teacher was essentially built in the Brazilian, Portuguese and British institutions.

This paper is organized into three parts. The first one is a literature review focused on some perspectives and challenges in researching in instrumental teaching and learning, where one-to-one lessons are particularly addressed. The second part presents a reflection based on my personal and professional experience. At last, some final thoughts and conclusions about this topic are presented.

1. Background

Some authors have suggested that in an instrumental lesson, one of the teacher's challenges, mainly in early stages of learning, is to approach complex content (shaped by a specific vocabulary) using effective, creative and clear communication, which can be understood and recalled by the student later (Petrakis and Konukman 2001). This questioning conducted me to investigate how instruction communication has been used by teachers in one-to-one instrumental lessons. The focus of this topic is based on the message conveyed by the teacher as well as the understanding of such a message by the student.

To communicate and express ideas about musical meaning has been considered as one of six instrumental/vocal teacher roles (Lennon and Reed, 2012). This particular role concerns the development of pedagogical skills, which are required to assist students to develop their artistry (Lennon and Reed 2012). The main body of research that investigates interactions between teacher and student has led mainly observational studies focused on behavioural components of instrumental teaching and learning (Burwell 2010; Hallam 2008; Rosenshine, Froehlich, and Fakhouri 2002). One of the main contributions of such studies has been the categorization of common behaviours in instrumental lessons.

Despite the differences between terminologies used, it was possible to observe four main broad behaviours in one-to-one instrumental interactions (Burwell 2010; Creech 2012; Hepler 1986; Siebenaler 1997; Simones, Schroeder, and Rodger 2015; Zhukov 2012): (i) *Student bodily action* - tuning, playing alone and accompanied, performing; (ii) *Student verbal action* - agree, disagree, contribute with their own idea, self-assess, choosing what to play, student joke, student excuse and student talking on non-musical matters; (iii) *Teacher hands-on* - modelling, scaffolding, demonstrating, accompany pupil, listening/ observing, performing, vocal performance, teacher body movement; (iv) *Teacher verbal action* - giving direction, problem solving, advice, coaching, music talk, teacher conceptual statements, teacher technical statements, attributional and non-attributional feedback, teacher joke, teacher disappointment, teacher sympathy, teacher questioning and giving practice suggestions (Foletto 2018).

The main body of research that investigates this topic reveals that teachers mostly talk during the lessons, the technique is often emphasized and questioning represents a small proportion of time (Burwell 2010; Creech 2012; Hepler 1986; Siebenaler 1997; Simones, Schroeder, and Rodger 2015; Zhukov 2012). Furthermore, these studies emphasize that students' activity in the lessons is mainly about playing.

Challenges

During my PhD, I aimed to find out strategies and tools that could optimize the process of communication. Although my intention was clear in my mind, I was conscious about the difficulties and challenges that I would probably face through researching in instrumental and teaching learning.

The context of one-to-one instrumental lessons reflects a scenario where individual teachers and students are isolated from researchers (Burwell 2005). The studio setting has been considered by researchers as not conducive to sharing of ideas, among participants or between participants and researchers, and there is much to be learned about the complexity of studio practices (Burwell 2018). Some authors described individual lessons as "something like a 'secret garden' compared with the scrutiny given to classroom behaviour in schools" (Young, Burwell, and Pickup 2003, 144).

According to Burwell (2010), individual differences, historical traditions and current practices of specialist instruments were considered to be the main variables that shape the current paradigm in instrumental lessons. As many aspects of the instrumental teaching and learning are nonverbal nature, it is a difficult task for researchers to observe, qualify or quantify what happens during the lessons. Obviously, the diversity of approaches is so wide in this area of study that it is difficult to make generalizations.

Based on this claim, it is possible to identify in the existing literature a certain pattern concerning the methodological choices. Most of the studies published in high impact journals have relied on observation and videotaped recorded lessons based on what Jorgensen (2009) described as “micro-studies”.

The authors who conducted these studies turned their attention to studio practices, investigating individual approaches in a variety of settings. Despite the advantages of such data collection tools, researchers must deal with the mismatch between time-consuming and analysis (Kennell 2002).

Furthermore, there are also some boundaries regarding the pedagogical environment, which have also constrained data collection. In my research, for example, I had some negative answers from teachers who didn't feel comfortable with someone observing their lessons, even so, if the researcher was not present.

Kennell (2002) suggests that these difficulties are intrinsically related to the closed relationship established between teachers and students. The author questions how instrumental lessons could be studied in such a way that the observations do not affect the phenomenon itself. In fact, concerns to preserve naturalness in such a field have been shaped the methodological and conceptual approaches adopted by many authors (Burwell 2010; Hultberg 2005; Kostka 1984). Although these constraints, recent research suggests that “this behaviour is starting to change, and teachers are opening the doors of their studios, admitting and sometimes working with researchers to develop a better, shared understanding of studio practices” (Burwell 2018, 4)

Perspectives

Due to this openness, it was possible to explore further the studio practices in the last years. Such investigations brought to light results that indicate a perceived emphasis on technical skills and an over-reliance on teacher demonstration and modelling, giving rise to the view that instrumental/vocal pedagogy was based on the master-apprentice model, involving imitation of the teacher by the student (Lennon and Reed 2012). The approach was seen to be teacher-directed rather than a student-centered, and teaching conducted in the context of an inherited tradition rooted in the nineteenth- century.

Although these results are becoming increasingly common, some contrary voices suggest the paradigm is changing. In 2010, the European project *Polifonia Working Group for Instrumental and Vocal Music Teacher Training* coordinated by the European Association of Conservatoires has investigated issues specifically related to instrumental teaching and learning in higher music education. This working group has concluded that “In recent years, in many countries, the focus of the pedagogical discourse has shifted

from the teacher to the student, from the musical product to musical processes and from teaching to learning. There have been changes concerning content and focus also, with a more holistic approach emerging and an increasing emphasis on developing the complete musician. There is a greater emphasis on more creative approaches, on developing student autonomy, on teaching students how to learn. Learning is seen in terms of developing ways of musical thinking rather than the acquisition of specific skills. Generally, the student's musical experience is no longer limited to the individual lesson with the individual teacher, and many young instrumentalists engage in a range of group learning contexts related to their instrument and to developing their general musicianship.

Overall, in many European countries, there would appear to be a shift from what appeared to be a teacher-directed pedagogy to more student-centered approaches. There is a growing recognition of the importance of student's individual learning styles, abilities, personalities and expectations, and their effect on the learning-teaching transaction. The teacher is regarded as facilitator and guide rather than as 'instructor'.

In my experience researching instrumental lessons, mainly in the early stages of learning, I have identified some different aspects from the Polifonia project. A research-based on an observational study focused in primary and secondary school levels with 6 violin teachers and 12 students lead me to conclude those participant teachers communicated in a one direction model, characterizing a teacher-directed approach (Foletto 2016). The main results demonstrated that teacher interacts and communicates a pedagogical content to the student based on their intentions, expectations, knowledge about the student and perceived professional responsibilities.

The content is defined taking into account the development of specific skills, which are conveyed through different strategies and sometimes summarized as teaching cues. The student, with his/her background and perception about the teacher's action and intention, selects the information to be stored in the memory to produce a given response (e.g. playing, talking, asking). Also, the student sometimes deliberately chooses his/her self-vocabulary to summarize information; in other words, they are using self-cues. Self-cues are a resource used and sometimes created by the student to summarize the overload of information related to the pedagogical content (Foletto 2016). The knowledge of students' self-cues can lead to student-centered learning, helping their sharing and negotiating concepts and meanings during the lesson. At the same time, it is a tool to understand how students learn. Some authors claim that teachers and students must share information and ideas, producing common meanings and understandings during the lessons (Welch 2012; Novak 2010; Magolda and King 2004). According to Novak (2010), "when learner and teacher are successful in negotiating and

sharing the meaning in a unit of knowledge, meaningful learning occurs” (Novak 2010, 18). Such negotiation requires an understanding of how the student realizes the content. Therefore, the vocabulary used would be created considering the student’s perceptions. When the student is totally familiarized with the vocabulary used, his engagement may increase because he is emotionally involved with the task (Wolfe 2007).

However, the results described above also suggest an existing dichotomy between some teacher intentions and adopted behaviours, which were informed by what they learnt from other teachers. On one hand, participating teachers seemed to be aware of each individual student’s differences as well as the importance of being adaptive to the student needs. On the other hand, teachers also spoke about the use of a pattern of action, which could be applied to all students (Foletto 2016). This result matches existing perspectives on instrumental teaching and learning, which suggest current practice in this context comes from an important oral tradition, where personal experience and historical narrative form the basis of contemporary common practice (Ford and Sloboda 2013).

Kennell (1992) reinforces the view that performance expertise is “passed from one generation of performers to the next through personal historical conventions” (Kennell 1992, 5). The contradictions in teachers’ instructional communication suggested here might also constrain the development of new pedagogical approaches, where the individuality of the students should be considered. In many cases, this constraint is dependent on their adherence to rigid forms of communication that are based on pedagogical heritage. These results may also inform the discussion focused on the importance of rethinking such a ‘one-model-fits-all’ (Perkins 2013).

2. Bridges between research and practice

During my academic trajectory, I met several teachers that manifested certain disbelief concerning academic research. They used to say that all the conclusions of the studies I use to read “were just theory”; in other words, these same teachers believed they were somehow useless. Those who still manifested some interest in knowing more about what was done in the universities usually complained about difficulties regarding the access and the academic language used by researchers.

However, it was also possible, in my experience, to identify researchers who seemed to consider the questioning and experience of teachers as very naïve. The odd thing is that several researchers working in this field were, in the early stages of their careers, instrumental teachers who seemed to deny their past on behalf of some values that come from other academic areas like psychology and sociology. The concerns in

publish articles in well-reputed journals seemed to stimulate a shift of focus regarding the research aims.

In the middle of this apparent mismatch, some initiatives were developed to try to fulfil this gap. One of them was the establishment of a Portuguese branch of the European String Teachers Association (ESTA-Portugal). In that time, I was convinced that, in a country like Portugal where the instrumental teaching is developed and structured, this association could play a central role on the purpose previously mentioned. However, this was far from being an easy task. Although Portugal has a large number of instrumental teachers and music schools it seems for me that there was no culture of taking part in events dedicated to discussing the paradigm of the profession. After some initial attempts, we realized that there was a lack of short training for teachers based on the national system of conservatoires. Teachers complained that some institutions did not provide academic training in this field to address their questions and dilemmas, once the basis of the modules they attended, when were master students (for example), were somehow generalists; in other words, more focus on a general music education than in the particularities of the instrumental and vocal teaching. In fact, this was a situation I lived myself, even when I was a PhD candidate. It seemed that people like me, with academic training as a performer and at same time pedagogical interests, were somehow in a kind of “limbo”. For some researchers from music education, we are performers, but for others, from performance studies, we are talking about education.

At this point, we started to organize in Portugal, a set of training courses and lectures dedicated to instrumental teachers; particularly string teachers. The idea was to promote a discussion on daily life problems lived by the participants, based on some values of academic research (as ethics, systematization and scepticism).

The aim was creating an environment of lifelong learning where teachers could share their doubts, perspectives and ideas in a friendly atmosphere. After this initial work, carried out through four years, the ESTA Portugal created a specific magazine, exclusively in Portuguese, dedicated to string teachers¹. This publication is open for research reports, case studies, descriptions of innovative pedagogical approaches, reports of experience and pedagogical projects. Parallel to this, in 2020, we organized the International meeting of ESTA. It was the first time this event was organized in this country². For this edition, which was designated as “*Bridges between research and practice*”, we introduced research papers as one of the formats for presentations, that is somehow new for this event that is organized since 1972. Our aim for this conference

¹ <https://issuu.com/estaportugal>

² Because of the Covid-19 Pandemic this conference was held online

was to enrich the perspectives on both sides as well as filling possible gaps that still exist in research and practice³

If on one hand, it was important to take the academia to teaching environments in music schools, on the other hand, it was also important to bring instrumental teachers based on music schools to academia. Because of this, the LABEAMUS (Laboratory for the Teaching and Learning of Musics at the University of Aveiro) was created in May 2017⁴. This laboratory provides a space for experimentation, meeting and sharing in which undergraduate, masters and doctoral students, as well as researchers and teachers, can develop research projects related to music teaching and learning.

Currently there are five action plans in LABEAMUS i.e. (i) development; (ii) host; (iii) providing; (iv) promoting; (v) producing. The first one, designated as development, concerns the development of pedagogical projects based on lived experiences accumulated by students, teachers and researchers from UA regarding music teaching and learning. The second (host) concerns the support of new projects developed by those interested in being associated with the laboratory. The third line (Providing) concerns the pedagogical offer of short term courses, seminars, lectures and workshops for teachers. The fourth line (extension) concerns the promotion of free action dedicated to aveirense community; i.e., masterclasses and one-to-one teaching. Finally, the fifth line (production) concerns the creation of pedagogical materials dedicated to the dissemination of projects developed in the laboratory. With this initiative, we hope, to provide artistic experiences that involve the Aveirense community and, at the same time, contribute to the reduction of the existing gap in the current framework of research on music education. This gap concerns the difficulty of articulation between the dissemination of knowledge production in academia and its application in practical contexts of teaching and learning.

3. Final thoughts

All the perspectives presented here are grounded on the experience of someone who tried to articulate different roles in her career (teacher, researcher and, also a performer). Actually, this reality is increasingly common among musicians from higher education institutions. This dynamic movement invites us, in my perspective, to rethink existing practices and “frozen concepts”.

It is a time to initiatives that stimulate the creation of bridges, where the boundaries between academia and the daily work of teachers could be dissolved. The initiatives here

³ <http://www.esta-2020.estaportugal.pt>

⁴ <http://www.inetmd.pt/index.php/en/inet-md/laboratorios/labeamus-learning-and-teaching-of-musics-laboratory-ua-decamenuen>

presented somehow aimed to achieve this. All of them tried to include the rigour from academic research and the richness of lived experiences by teachers. Certainly, it will not change all situation, but they can make in a near future a clear contribution, like the post-ip group who, step-by-step, has contributed to the dissolution of the barriers between established and young researchers. We cannot forget that both sides play a special role in academia.

References

Burwell, Kim. 2005. 'A Degree of Independence: Teachers' Approaches to Instrumental Tuition in a University College'. *British Journal of Music Education* 22 (03): 199–215. <https://doi.org/10.1017/S0265051705006601>.

———. 2010. 'Instrumental Teaching and Learning in Higher Education'. PhD Dissertation, University of Kent.

———. 2018. 'Issues of Dissonance in Advanced Studio Lessons'. *Research Studies in Music Education* 41 (1): 3–17. <https://doi.org/10.1177/1321103X18771797>.

Creech, Andrea. 2012. 'Interpersonal Behaviour in One-to-One Instrumental Lessons: An Observational Analysis'. *British Journal of Music Education* 29 (03): 387–407.

Foletto, Clarissa. 2016. 'Instructional Communication in One-to-One Instrumental Lessons: The Use of Teaching Cues in Violin Tuition'. PhD Thesis, Aveiro: University of Aveiro.

———. 2018. 'Exploring the "Secret Garden": Instructional Communication in One-to-One Instrumental Lessons'. *Eduser - Revista de Educação; v. 10 n. 2 (2018): Eduser - Revista de Educação*. <https://doi.org/10.34620/eduser.v10i2.115>.

Ford, Biranda, and John Sloboda. 2013. 'Learning from Artistic and Pedagogical Differences between Musicians' and Actors' Traditions through Collaborative Processes'. In *Collaborative Learning in Higher Music Education*, edited by Helena Gaunt and Heidi Westerlund, 27–36. Ashgate.

Hallam, Susan. 2008. *Music Psychology in Education*. London: Badford Way Papers.

Hepler, L. E. 1986. *The Measurement of Teacher/Student Interaction in Private Music Lessons and Its Relation to Teacher Field Dependence/Independence*. Edited by null. Vol. null. Null.

Hultberg, Cecilia. 2005. 'Practitioners and Researchers in Cooperation—Method Development for Qualitative Practice-Related Studies'. *Music Education Research* 7 (2): 211–24. <https://doi.org/10.1080/14613800500169449>.

Kennell, R. 1992. 'Toward a Theory of Applied Music Instruction'. *The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning* 3 (2): 5–16.

- . 2002. 'Systematic Research in Studio Instruction in Music'. *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*, 243–56.
- Kostka, M. J. 1984. 'An Investigation of Reinforcements, Time Use, and Student Attentiveness in Piano Lessons'. *Journal of Research in Music Education* 32 (null): 113.
- Lennon, Mary, and Geoffrey Reed. 2012. 'Instrumental and Vocal Teacher Education: Competences, Roles and Curricula'. *Music Education Research* 14 (3): 285–308. <https://doi.org/10.1080/14613808.2012.685462>.
- Magolda, M.B.B., and P.M. King. 2004. *Learning Partnerships: Theory and Models of Practice to Educate for Self-Authorship*. Stylus Pub. <https://books.google.pt/books?id=hHdv0SUV0ZQC>.
- Novak, J. D. 2010. *Learning, Creating, and Using Knowledge: Concept Maps as Facilitative Tools in Schools and Corporations*. Routledge.
- Perkins, Rosie. 2013. 'Learning Cultures and the Conservatoire: An Ethnographically-Informed Case Study'. *Music Education Research* 15 (2): 196–213.
- Petrakis, Elizabeth, and Ferman Konukman. 2001. 'Verbal and Visual Teaching Cues for Tennis'. *JOPERD-The Journal of Physical Education, Recreation & Dance* 72 (3): 38–43.
- Rosenshine, B, H Froehlich, and I Fakhouri. 2002. 'Systematic Instruction'. In *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*, edited by R. Colwell and C. Richardson, 299–314. Oxford: Oxford University Press.
- Siebenaler, Dennis J. 1997. 'Analysis of Teacher-Student Interactions in the Piano Lessons of Adults and Children'. *Journal of Research in Music Education* 45 (1): 6–20.
- Simones, Lilian, Franziska Schroeder, and Matthew Rodger. 2015. 'Categorizations of Physical Gesture in Piano Teaching: A Preliminary Enquiry'. *Psychology of Music* 43 (1): 103–21. <https://doi.org/10.1177/0305735613498918>.
- Welch, Graham F. 2012. 'Musical Creativity, Biography, Genre and Learning'. In *Musical Imaginations. Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance and Perception*, edited by D. J. Hargreaves, D. E. Miell, and R. A.R. MacDonald. Oxford: Oxford University Press.
- Wolfe, Patricia. 2007. *Compreender o Funcionamento Do Cérebro*. Porto Portugal: Porto Editora.
- Young, Vanessa, Kim Burwell, and David Pickup. 2003. 'Areas of Study and Teaching Strategies Instrumental Teaching: A Case Study Research Project'. *Music Education Research* 5 (2): 139–55. <https://doi.org/10.1080/1461380032000085522>.
- Zhukov, Katie. 2012. 'Interpersonal Interactions in Instrumental Lessons: Teacher/Student Verbal and Non-Verbal Behaviours'. *Psychology of Music* 41 (4): 466–483. <https://doi.org/10.1177/0305735611430434>.

ARTICLES

A Padronização Gestual dos Golpes de Arco na Performance do Violino - O *Son Filé*

Ana Catarina Pinto: CITAR; Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa; FCT.
Sofia Lourenço: Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE); INET-MD;
CITAR – Universidade Católica Portuguesa.

Resumo

São inúmeros os autores que legitimam a relevância da técnica do arco na performance do violino: Galamian (1962); Auer (1925); Viotti (cit. in Salles 1998); Salles (1998); Gerle (2011); Mozart (1951 cit. in Gerle 2011); Capet (1916 cit. in Gerle 2011); Flesch (1928); Casorti (1880), e Pinto (2016). Desta forma, o principal objetivo deste estudo centra-se na compreensão dos movimentos somáticos necessários para reprodução dos diferentes golpes de arco. Através de uma investigação experimental em laboratório que envolveu 30 violinistas, foi possível a gravação - em formato de som, vídeo e *Motion Capture*, de um total de 1260 interpretações, resultado de uma criteriosa seleção de 42 excertos musicais representativos de cada um dos golpes de arco em estudo. Todas as gravações de som foram sujeitas à apreciação de um júri, que selecionou a melhor interpretação de cada excerto do grupo 1 (participantes com fato), a melhor interpretação do grupo 2 (participantes sem fato), e a pior interpretação de ambos os grupos. No caso específico do *Son Filé*, representado por um excerto musical do 2º Andamento da Sonata “Kreutzer”, op. 47 (Salles 1998, 60), o júri selecionou a interpretação dos participantes nº4 e nº14 como as melhores interpretações do grupo 1 e 2, respetivamente, e a interpretação nº 15 como a pior interpretação de ambos os grupos. Através da análise dos vídeos das interpretações supracitadas, constatou-se que a interpretação nº4 e nº14 coincidem em todos os componentes em análise (*inclinação do arco, velocidade do arco, distância do cavalete, movimento do braço, movimento do pulso e direção do arco*), e que a interpretação nº15 difere das restantes na *inclinação do arco, velocidade do arco, movimento do pulso e direção do arco*. Todas as interpretações captadas foram ainda analisadas ao pormenor através dos dados recolhidos no *Motion Capture* e passaram pelo mesmo processo de análise. Esta pesquisa concretiza-se no âmbito do projeto de doutoramento: “O ARCO – A Padronização Gestual dos Golpes de Arco para o Ensino-Aprendizagem do Violino”, com o objetivo final de se alcançarem padronizações gestuais dos diferentes golpes de arco no repertório *mainstream* de violino, coadjuvando violinistas e professores de violino.

Palavras-chave: Ensino do Violino, Arco, Golpes de arco, *Motion Capture*, *Son Filé*.

Abstract

There are countless authors who legitimize the relevance of the bow technique in the performance of the violin: Galamian (1962); Auer (1925); Viotti (cit. in Salles 1998); Salles (1998); Gerle (2011); Mozart (1951 cit. in Gerle 2011); Capet (1916 cit. in Gerle 2011); Flesch (1928); Casorti (1880), and Pinto (2016). Thus, the main objective of this study focuses on understanding the somatic movements necessary for the reproduction of different bow strokes. Through an experimental laboratory investigation involving 30 violinists, it was possible to record - in sound, video and Motion Capture format, a total of 1260 interpretations, the result of a careful selection of 42 musical excerpts representative of each bow stroke under study. All sound recordings were subject to the appreciation of a jury, which selected the best interpretation of each excerpt from group 1 (participants with suits), the best interpretation of group 2 (participants without suits), and the worst interpretation of both groups. In the specific case of *Son Filé*, represented by a musical excerpt from the 2nd movement of the "Kreutzer" Sonata, op. 47 (Salles 1998, 60), the jury selected the interpretation of participants nº 4 and nº 14 as the best interpretations of group 1 and 2, respectively, and interpretation nº 15 as the worst interpretation of both groups. Through the analysis of the videos of the aforementioned interpretations, it was found that interpretation nº4 and nº14 coincide in all the components under analysis (bow inclination, bow velocity, bridge distance, arm movement, wrist movement and bow direction), and that interpretation nº15 differs from the others in the bow inclination, bow velocity, wrist movement and bow direction. All interpretations captured were further analyzed in detail using the data collected in Motion Capture and went through the same analysis process. This research is carried out within the scope of the doctoral project: "THE BOW - The Gestural Standardization of Bow Strokes for the Teaching-Learning of Violin", with the ultimate goal of achieving gestural standardization of the different strokes in the mainstream repertoire of violin, assisting violinists and violin teachers.

Keywords: Violin, Bow, Bow Strokes, *Mocap*, *Son Filé*

Ana Catarina Pinto é Violinista, investigadora do CITAR e bolsista da FCT, no âmbito do seu Doutoramento. Autora do livro “O Arco – Contributos Didáticos para o Ensino do Violino” (2016) e “O Violino” (no prelo). Doutoranda em Ciência e Tecnologia das Artes, foi diretora do Curso Básico e de Instrumentista de Cordas na ARTEAM, tendo também desenvolvido a sua atividade docente na AMVC e ARTEAM, onde a sua classe contou com inúmeros prémios nacionais e internacionais.

Sofia Lourenço é Pianista Portuguesa, licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela FLUP, bacharel do CMP com classificação máxima em Piano, Mestrado em Performance na *Universität der Künste Berlin*; Doutoramento pela Universidade de Évora. Detém ainda o Diploma de Solista de Piano na *Universität der Künste Berlin*, enquanto bolsista da FCG. Desde 2005 que integra o Centro de Investigação INET-MD e CITAR - UCP. Coordenadora de linha de Estudos Musicais (2009 a 2013) no CITAR (UCP), onde concluiu em 2016 um pós doutoramento como bolsista da FCT. É professora de piano na ESMAE/IPP desde 1991.

Introdução

Como refere Richard Jantz (1995, 303), “a aprendizagem de conceitos é muito mais do que a simples classificação de objetos e formação de categorias”. Assim, a aprendizagem dos conceitos dos diferentes golpes de arco é uma aprendizagem que requer, antes da prática, uma compreensão adequada do que significa cada golpe de arco e como, conseqüentemente, este deve ser executado (parte técnica), e de como este deve soar, partindo-se para a prática com uma noção clara de como este deve ser executado. Desta forma, a criação de imagens visuais (que neste trabalho se materializam em vídeos didáticos) dos diferentes golpes de arco, visou precisamente ajudar a percepção aquando do ensino dos mesmos

Background

Como refere Ivan Galamian (1962, p.5), é muito importante que os violinistas sejam detentores de uma técnica violinística sólida para conseguirem alcançar uma boa interpretação, ou seja, deve haver uma relação direta entre estes dois fatores. Galamian explica também a necessidade de coexistência destas duas características – musicais e técnicas – para o sucesso interpretativo das obras. É consensual a relevância da técnica do arco para os violinistas, uma vez que esta é responsável pelo som do violino. São

inúmeros os autores que legitimam a importância e a necessidade de aperfeiçoamento desta temática, entre eles: Ivan Galamian (1962, 44), Leopold Auer (1925, prefácio), Giovanni Battista Viotti (Viotti cit. in Salles 1998, p.19), Marco Salles (Salles cit. in Salles 1998, 19), Robert Gerle (2011, prefácio), Leopold Mozart (Mozart, 1951 cit. in Gerle, 2011, 9), Lucien Capet (Capet 1916 cit. in Gerle 2011, 9), Carl Flesch (Flesch 1928, 34), e Alessandro Casorti (Casorti 1880, 3). No que diz respeito especificamente à importância dos movimentos do arco, Robert Gerle refere que

A superior bow technique, no matter how easy and natural the artist make it appear, is the result of an untold number of contrasting, yet complementary motions and their combinations. It is the summary of a constantly changing balance of forces, a sensitive and delicate adjustment of bow-speed and pressure, of constant alternations of tension and release between the muscles and the bow (Gerle 2011, 15).

Depois de uma reflexão sobre a principal questão de investigação que subjaz esta investigação: “De que forma se conseguem obter modelos gestuais dos diferentes golpes de arco para o ensino-aprendizagem do repertório *mainstream* do violino?”, constatou-se que no processo de ensino-aprendizagem do violino, é muito importante repetir e imitar os movimentos corretos a serem adquiridos, no sentido de se alcançar um controlo das obras musicais não só a um nível musical, mas também a um nível técnico e físico, uma vez que os aspetos técnicos estão inteiramente relacionados com os aspetos musicais (Reuning 2010 cit. in Torriani 2010, 95). Autores como Shinichi Suzuki (1978), Robert Gerle (2011), Carl Flesch (1928), Ivan Galamian (1962), Paul Rolland (1974), e Deutsch (2011), trazem informações essenciais sobre a importância dos aspetos físicos inerentes à performance do violino, principalmente no que diz respeito aos movimentos do arco. O primeiro estudo relevante realizado no *Motion Capture* relacionado com os movimentos produzidos pelos diferentes golpes de arco é concretizado por Percival Hodgson (1958), onde o autor prova pela primeira vez através do *Motion Capture* que os diferentes movimentos do arco são inevitavelmente curvos: “Many violinists will gain an entirely new feeling of freedom and confidence after realizing that curved movements are unavoidable in bowing” (Hodgson 1958, vii). Depois de Hodgson, vários estudos foram realizados nesta área. Destacam-se autores como Erwin Schoonderwaldt e M. Demoucron (2009), A. Askenfelt (1988), Lauren Deutsch (2011), Rabbath (2012), Schoonderwaldt (2019) e David Dalmazzo e Rafael Ramirez (2019). Todavia, em nenhum dos estudos concretizados anteriormente se propôs a análise, avaliação, comparação e compreensão de tantos movimentos de golpes de arco como acontece neste estudo (1260 gravações de golpes de arco no total), que fossem retirados do repertório *mainstream* do violino, e que fossem interpretados por uma amostra tão significativa de violinistas: 30 violinistas. Aspira-se, assim, no final do

estudo, à criação de padrões gestuais, traduzidos em vídeos com animações didáticas - uma vez que a aprendizagem é mais efetiva através de estratégias visuais (Jantz 1995), que estejam acessíveis a intérpretes, alunos e professores, e que representem ao pormenor todos os golpes de arco propostos por Carl Flesch (1928), golpes de arco referentes às técnicas estendidas, bem como excertos musicais provenientes de cada uma das épocas históricas em estudo (barroco, classicismo, romantismo e período moderno).

Objetivos

O principal objetivo deste estudo centrou-se precisamente na compreensão dos movimentos somáticos necessários para a reprodução dos diferentes golpes de arco, com o objetivo final de criação de padronizações gestuais para cada golpe de arco em estudo. A partir desta finalidade foram estabelecidos os seguintes objetivos específicos: perceber quais as diferenças e/ou semelhanças na interpretação dos diferentes golpes de arco em obras de diferentes períodos da história da música: barroco, classicismo, romantismo e modernismo; compreender quais as diferenças e/ou semelhanças na execução dos golpes de arco de pessoa para pessoa: perceber quais as diferenças e o porquê; perceber se alguns dos componentes analisados serão decisivos para o sucesso/insucesso da execução de cada golpe de arco, e porquê; entender se a tecnologia de captação de movimento pode ser ou não utilizada como recurso e estratégia no ensino do violino; perceber quais as dificuldades/ facilidades sentidas pelos participantes na execução dos diferentes golpes de arco; compreender a importância da padronização na aprendizagem musical; e auferir o conhecimento da nomenclatura de cada um dos golpes de arco realizados por parte dos participantes.

Metodologia

Depois da validação teórica da importância da padronização gestual para o ensino-aprendizagem do violino e após a concretização do levantamento do repertório *mainstream* do violino nos principais períodos históricos em estudo: Período Barroco (1600-1750), Classicismo (1750-1820); Romantismo (1810-190), e Música Moderna (1900-) (Burrows 2007, 381), procedeu-se à seleção dos excertos musicais -, o corpus analítico deste projeto, que representaram ao pormenor as quatro famílias de golpes de arco propostas por Carl Flesch (1928) (22 excertos musicais), alguns dos golpes de arco referentes às técnicas estendidas - encontrados principalmente na música do século XX e XXI (3 excertos musicais) -, bem como quatro excertos musicais provenientes de cada uma das épocas históricas em foco, com a inclusão de um golpe de arco de cada uma

das famílias em estudo propostas por Flesch (16 excertos musicais). Foram escolhidos, no total, 42 excertos musicais.

Para que fosse possível a obtenção de padronizações gestuais dos golpes de arco propostos e uma vez que neste tipo de estudos as amostras devem ser significativas, optou-se por uma investigação de cariz quantitativo, que se traduziu numa pesquisa experimental em laboratório (realizada no *Motion Capture*), onde se analisaram 30 interpretações de cada golpe de arco em estudo (42 golpes de arco no total), realizados por 15 violinistas profissionais e por 15 violinistas estudantes de violino do ensino superior, precisamente para se alcançar uma variação na amostra. No total, foram analisadas 1260 gravações. Os componentes em análise nos vídeos e no *Motion Capture* foram: inclinação do arco, velocidade do arco, distância do cavalete, movimento do braço, movimento do pulso e direção do arco. Todas as gravações foram também gravadas em formato de som e em vídeo, o que permitiu avaliar, analisar e comparar pormenores relativos ao posicionamento corporal, posicionamento dos dedos da mão direita e outros aspetos que se consideraram pertinentes. Todos os participantes foram também submetidos a um questionário sobre assuntos que se consideraram relevantes para responder às questões de investigação que subjazem o estudo. Importa também referir que todas as gravações de som foram avaliadas por um júri constituído por três elementos, que selecionou: a melhor interpretação de cada excerto musical do grupo 1 (participantes que realizaram a experiência com o fato: grupo constituído por cinco violinistas profissionais e cinco estudantes do ensino superior); a melhor interpretação de cada excerto musical do grupo 2 (participantes que realizaram a experiência sem o fato: grupo constituído por dez violinistas profissionais e dez estudantes do ensino superior); e a pior captação de cada excerto (resultado da apreciação de ambos os grupos). Desta apreciação do júri, resultaram as gravações áudio daquelas que se traduziram nas pretendidas padronizações gestuais, correspondentes a cada golpe de arco/ excerto musical analisado. No final do trabalho e através dos dados recolhidos nas gravações de vídeo e do *Motion Capture*, foram criados vídeos didáticos de cada uma das padronizações gestuais selecionadas. Ao todo, foram criados 126 vídeos representativos dos padrões de gesto (3 vídeos para cada golpe de arco em estudo).

O caso do *Son Filé*

No caso específico do *Son Filé*, representado por um excerto musical do 2º Andamento da Sonata “Kreutzer”, op. 47, bb. 197-200 (Salles 1998, 60), o júri selecionou a interpretação dos participantes nº4 e nº14 como as melhores interpretações do grupo

1 e 2, respectivamente, e a interpretação nº 15 como a pior interpretação de ambos os grupos.



Imagem I – Exemplo musical escolhido para representação do golpe de arco *Son Filé* (Salles, 1998, p. 60).

Através da análise dos vídeos didáticos foi possível constatar-se que a interpretação nº4 e nº14 coincidem em todos os componentes em análise (*inclinação do arco, velocidade do arco, distância do cavalete, movimento do braço, movimento do pulso e direção do arco*), e que a interpretação nº15 difere das restantes na *inclinação do arco, velocidade do arco, movimento do pulso e direção do arco*, como se pode verificar através da análise descritiva da imagem que se segue:

Componentes Analisados	Melhor Interpretação do Grupo 1	Melhor Interpretação do Grupo 2	Pior Interpretação (de ambos os grupos)
- Inclinação do arco	Participante nº 4 Arco inclinado para o lado direito.	Participante nº 14 Arco inclinado para o lado direito.	Participante nº 15 <u>Arco inclinado para o lado direito</u> , no início, e aos poucos vai-se inclinando para o lado esquerdo.
- Velocidade do arco	Velocidade lenta do arco; Utilização do arco todo (inicia o golpe de arco ao talão); Duração de 11 segundos;	Velocidade lenta do arco; Utilização do arco todo (inicia o golpe de arco na parte superior do talão); Duração de 11 segundos.	<u>Velocidade normal do arco</u> <u>Utilização do meio e ponta (inicia o golpe de arco no meio do arco)</u> ; Duração de 7 segundos.
- Distância do cavalete	Arco inicia-se, ao talão, mais junto da escala, e à medida que vai subindo para a ponta, vai-se aproximando do cavalete lentamente.	Arco inicia-se, ao talão, mais junto da escala, e à medida que vai subindo para a ponta, vai-se aproximando do cavalete lentamente.	Arco inicia-se, no meio do arco, mais junto da escala, e à medida que vai subindo para a ponta, vai-se aproximando do cavalete lentamente.
- Movimento do braço	Posicionamento natural do braço para a corda lá, com um movimento muito discreto do cotovelo ao longo de todo o golpe de arco.	Posicionamento natural do braço para a corda lá, com um movimento muito discreto do cotovelo ao longo de todo o golpe de arco.	Posicionamento natural do braço para a corda lá, com um movimento muito discreto do cotovelo ao longo de todo o golpe de arco.

Imagem II – Análise pormenorizada dos componentes em estudo do golpe de arco *Son Filé*. (Fonte: o autor).

Segue-se também uma imagem representativa dos vídeos didáticos criados, referentes à interpretação do golpe de arco *Son Filé*.

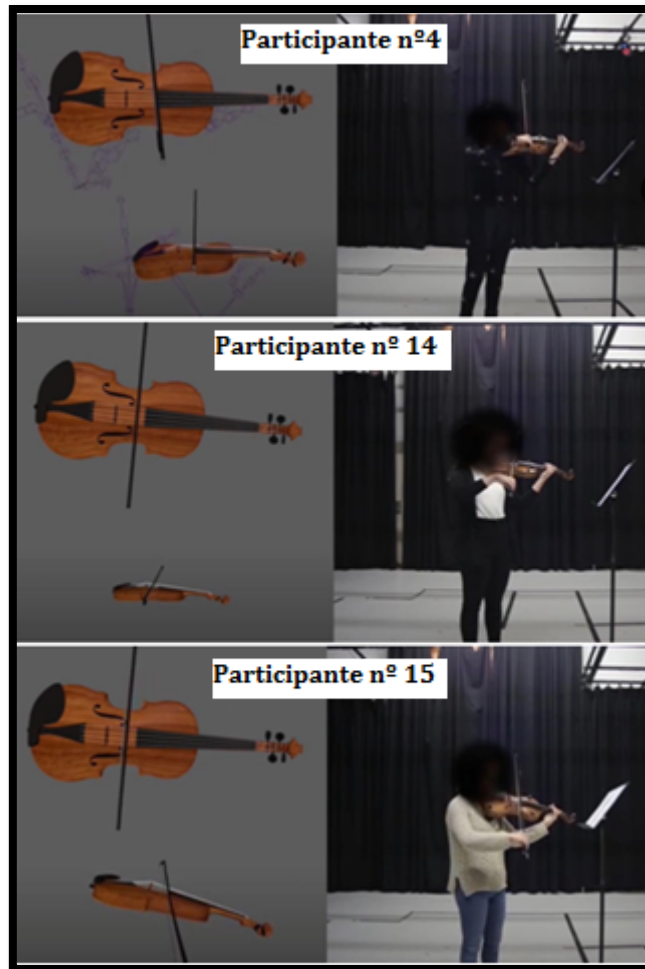


Imagem III – Imagem representativa dos vídeos didáticos criados, referentes à interpretação do golpe de arco *Son Filé* (Fonte: o autor).

Conclusões

Segundo Jantz (1995, 309), o uso de imagens visuais afeta na aprendizagem de conceitos e “(...) confirma o velho ditado popular uma figura vale mais do que mil palavras”. Assim, para além da criação dos vídeos didáticos para o ensino-aprendizagem de cada golpe de arco, através da análise descritiva dos mesmos (já numa fase final do estudo), foi possível atestar-se a importância que os componentes em análise têm na performance dos golpes de arco em estudo: velocidade do arco (95%), distância do cavalete (88%), movimento do braço (93%), movimento do pulso (98%), direção do arco (100%) e inclinação do arco (21%). No caso específico do *Son Filé*, constatou-se que a interpretação nº4 e nº14 coincidem em todos os componentes em análise, e que a interpretação nº15 difere das restantes na *inclinação do arco*, *velocidade do arco*, *movimento do pulso* e *direção do arco*. Importa ainda referir que através do estudo foi possível ainda responder a todas as questões de investigação e

através da análise dos questionários implementados foi também possível concluir-se que os participantes, de forma geral, desconheciam a tecnologia de Captura de Movimento (90%), e que todos os participantes (100%) entenderam que esta estratégia poderia vir a ser muito útil no processo de ensino-aprendizagem do violino.

Referências

- Askenfelt. 1988. "Measurement of the bowing parameters in violin playing". *KTH Computer Science and Communication*, 29(1), 1-30;
- Auer. 1925. *Graded Course of Violin Playing, Book I*. New York: Carl Fischer;
- Burrows & Wiffen. 2007. *Guias Essenciais da Música Clássica*. Porto: Civilização Editores, Lda.;
- Casorti. 1880. *Technic of the Bow*. London: C. F. Peters;
- Dalmazzo e Ramírez. 2019. "Bowing Gestures Classification in Violin Performance: A Machine Learning Approach". *Frontiers in Psychology*. 10:344. doi: 10.3389/fpsyg.2019.00344;
- Deutsch, Lauren. 2011. "Motion Study of Violin Bow Technique: A study comparing the motor patterns of professional and student violinists". Tese de Doutorado, University of California;
- Flesch, Carl. 1928. *The Art of Violin Playing – Book One* (Translated and Edited by Eric Rosenblith). New York: Carl Fischer;
- Galamian, Ivan. 1962. *Principles of violin playing and teaching*. United States of America: Library of Wellesley Colledge;
- Gerle, Robert. 2011. *The art of bowing practice*. London: Steiner & Bell Lda;
- Hodgson. 1958. *Motion Study and Violin Bowing*. Urbana: American String Teachers Association, 36-63;
- Jantz, Richard. 1995. "Ensino de Conceitos". In *Aprender a Ensinar* by Arends, 303-325. Lisboa: McGrawHill;
- Pinto, Ana. 2016. *O Arco – Contributos Didáticos ao Ensino do Violino*. Lisboa: Chiado Editora;
- Rabbath, François. 2012. "Art of the Bow". Acedido em 30 junho, 2019. <http://artofthebow.com/>
- Rolland, Paul, and Mutschler. 1974. "The teaching of action in string playing: Developmental & remedial techniques, violin and viola". *Urbana, Ill: Illinois String Research Association*;
- Salles, Mariana. 1998. *Arcadas e Golpes de Arco*. Brasília: Thesaurus Editora de Brasília Ltda;
- Schoonderwaldt, Erwin. 2009. "Mechanics and Acoustics of violin bowing – Freedom, constraints and control in performance". Tese de Doutorado, School of Computer Science and Communication;

Schoonderwaldt and Demoucron. 2009. "Extraction of bowing parameters from violin performance combining motion capture and sensors". *Journal of the Acoustical Society of America*. DOI: 10.1121/1.3227640, PACS numbers: 43.75.De, 43.75.Yy NHF, 2695–2708. Acedido em 12 de dezembro, 2019. https://www.researchgate.net/publication/38072254_Extraction_of_bowing_parameters_from_violin_performance_combining_motion_capture_and_sensors;

Suzuki, S. (1978). *Suzuki Method of Teaching – Book 1*. Florida: Warner Bros. Publications Inc.;

Torriani. 2010. "Rousseau e Shinichi Suzuki: Os Fundamentos Filosóficos da Educação Musical e o Ensino do Violino". III Encontro de Educação Musical Da UNICAMP, p. 93-102. Campinas: Universidade Estadual de Campinas;

PANDEIRO DE NÁILON: O estilo interpretativo de Bira Presidente

Gustavo Surian Ferreira

Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

E-mail: gustavosurian@hotmail.com

Resumo

A partir de 1972, quando o Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos começava a promover rodas de samba em sua sede às quartas-feiras, um espaço fora do período carnavalesco surgiu para que os sambistas pudessem expor suas composições. Esse movimento, conhecido como “Pagode”, revelou notáveis músicos, compositores, assim como originou o Grupo Fundo de Quintal. O intuito principal da pesquisa é compreender como Bira Presidente – figura central desse movimento – executou o pandeiro de náilon no disco “De Pé No Chão” (RCA 1978). O álbum em questão apresenta extrema relevância pois foi a primeira vez que instrumentos como o repique de mão⁵ e o banjo com afinação de cavaquinho foram gravados em um disco, e que atualmente são extremamente comuns no samba (Reis 2003, Silva 2013). Através de uma pesquisa documental videográfica, foi possível encontrar materiais onde se pode observar detalhes relativos à movimentação do instrumento, digitações e tipo de instrumento utilizado por Bira Presidente, o que seria bastante dificultoso, se não inviável, apenas com a audição dos fonogramas. Neste estudo de caso, foram feitas transcrições de trechos contrastantes da execução do pandeiro em três faixas a fim de compreender o idiomatismo presente no estilo interpretativo de Bira Presidente, evidenciando a riqueza de “levadas”⁶. Para isso, optei pela notação para pandeiro desenvolvida Stasi e Ferreira (2019), que representa com apenas duas linhas os timbres mais utilizados no pandeiro.

Palavras-chave: Música Brasileira, Samba, Pandeiro.

Abstract

After the 1970s years, when the Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos started promoting “rodas de samba” on Wednesdays at its headquarters, a space outside the carnival period was created for composers in order to expose their new songs. This movement called “Pagode” expose many artists and led to the consolidation of the group Fundo de Quintal. The main purpose of this article is to understand how Ubirajara Félix

⁵ Instrumento de percussão tradicionalmente executado com a mão esquerda percutindo o corpo metálico do instrumento e a mão direita a pele (para os destros). Os golpes na pele são feitos com a alternância do polegar e os demais dedos da mão, gerando sons médio e agudos.

⁶ Padrão rítmico utilizado pelo instrumentista ao acompanhar uma determinada música.

do Nascimento – central figure in this movement – performs the nylon tambourine on the LP “De Pé no Chão” (RCA 1978). The album mentioned is extremely relevant because it was the first time that instruments as *repique de mão* and *banjo* with *cavaquinho* tuning appeared in a record and started to be part of traditional samba ensemble (REIS 2003, SILVA 2013). Due a research through videos, was possible to find specific material related to details of Bira Presidente style, which was almost impossible to perceive just hearing the songs. In this case study, excerpts from the tambourine's execution of three songs were transcribed in order to understand the language present in the style of Bira Presidente. I chose the notation for tambourine developed by Stasi and Ferreira (2019), because with only two line is possible to represent the most used tambourine sounds in urban samba.

Keywords: Brazilian Music, Samba, Brazilian Tambourine.

Gustavo Surian é Bacharel em Instrumentos de Percussão pela Unesp, onde atualmente realiza pesquisa de mestrado. cursou percussão erudita na FASCS de 2011 a 2012. Na Emesp, cursou bateria e vibrafone popular entre os anos de 2014 a 2018. Em 2019, lecionou música brasileira e se apresentou nos Estados Unidos.

Introdução

O estilo interpretativo de Ubirajara Félix do Nascimento, o Bira Presidente, está fortemente entrelaçado à sua história familiar. Isso se dá, em grande medida, à relação de sua família com o carnaval, com os sambistas cariocas e com as religiões Umbanda e Candomblé. Seu pai, Domingos Félix era amigo próximo das principais figuras envolvidas na criação dos primeiros sambas gravados. Ubirajara e seus irmãos eram levados por seu pai aos sambas promovidos nas casas dos companheiros Donga, Aniceto, Heitor dos Prazeres, Pixinguinha, Bide, Honório Guarda, Gastão Viana e João da Baiana. De acordo com Silva (2013), foi justamente esse o ambiente que propiciou o aprendizado de Bira Presidente tocar pandeiro (Silva 2013, 10). Sua mãe, Conceição de Souza Nascimento, em decorrência de sua liderança na religião Umbanda, envolvia sua família nos trabalhos e festas religiosas ocorridas em seu terreiro São Jerônimo. Possivelmente, a convivência do músico junto aos ogãs⁷ da casa tenha influência seu estilo interpretativo, visto a semelhança rítmica de algumas “levadas” e variações

⁷ Pessoa responsável por tocar atabaque, entoar cantigas e rezar durante os cultos de religiões afro-brasileiras.

utilizadas pelo músico e os toques de umbanda. Dessa forma, é provável que a contribuição de seus pais tenha influenciado tanto Ubirajara quanto seu irmão Ubirany a se tornarem dois dos mais conceituados percussionistas brasileiros.

Através de pesquisas realizadas anteriormente pelo autor, diversas pessoas apontaram o nome de Bira Presidente como sendo referência no estilo de se tocar pandeiro de náilon no samba carioca. No entanto, não há pesquisa acadêmica que trate do assunto com profundidade.

Utilizei o método de transcrição musical a fim de exemplificar o estilo de Bira Presidente, mesmo sabendo que a partitura tradicional não é suficiente para representar todos os nuances existentes em uma *performance* musical, ainda mais quando nos referimos ao aspecto rítmico da música popular brasileira. Um exemplo disso são as figuras que estão entre o que seria uma *Sincope*⁸ e as quiálteras de tercinas, frequentemente utilizada no samba. Com o intuito de amenizar tal problemático, inseri cinco *links* de vídeos para que o leitor possa ver o próprio pandeirista pesquisado executando o instrumento, assim como o autor tocando os demais trechos.

O Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos

Durante o carnaval de 1960, a ala⁹ da família Félix do Nascimento, que desfilava na cidade do Rio de Janeiro, acabou se envolvendo em uma briga com pessoas de outra ala, quando um homem conhecido por Aymoré do Espírito Santo e alguns amigos que estavam passando pelo local, decidiram ajudá-los. Foi dessa situação de aproximação dos dois grupos que surgiu a ideia de formarem um único bloco grande, e para isso convidarem a família Walter Tesourinha, que haviam se mudado para o bairro de Ramos recentemente. Dessa forma, em 1961 ocorre o primeiro desfile do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos (Silva 2013, 7).

Devido ao crescimento vertiginoso do bloco no decorrer da década de 1960, a necessidade de se obter uma sede oficial ganhou força, mas se concretizou apenas em 1972. Com o passar do tempo, os pagodes¹⁰ realizados no local começaram a se tornar conhecidos pelos sambistas da época, pois ali era possível mostrar sambas inéditos, apresentando assim uma oportunidade que não se via nos outros blocos ou escolas de samba nos meses fora do período carnavalesco.

⁸ Nos referimos aqui à figura composta de semicolcheia, colcheia e semicolcheia.

⁹ Grupo de pessoas que saem às ruas durante o carnaval com fantasias que obedecem ao mesmo tema.

¹⁰ O termo "Pagode" é utilizado no Brasil para designar reuniões informais de pessoas, onde comumente se executa música dançante. No entanto, após a popularização do movimento ocorrido na quadra do bloco carnavalesco Cacique de Ramos, esse termo passou a designar o estilo de samba feito por esse grupo.

O Grupo Fundo de Quintal

Das rodas de samba sediadas na quadra do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos surgiu o grupo Fundo de Quintal. Inicialmente os pagodes não era o evento principal, mas sim uma atividade de descontração, assim como o futebol. Através desse processo, a roda de samba cresceu e ganhou notoriedade no cenário musical carioca, gerando assim destaque para seus músicos e organizadores. Foi um de seus integrantes, Neoci Dias de Andrade, que através de amigos conseguiu convidar a cantora Beth Carvalho, cuja carreira estava bastante consolidada na época, para conhecer a roda de samba do Cacique de Ramos. De acordo com Reis (2013), ao visitar a roda de samba, Beth Carvalho gostou tanto, que propôs ao seu produtor Rildo Hora que chamassem aquele grupo para acompanhá-la em seu próximo disco. Tanto o produtor quanto os músicos do Cacique de Ramos aceitaram a proposta (REIS 2013, 9). Sendo assim, o disco “Beth Carvalho De Pé No Chão” foi gravado em 1978 pela RCA Vitor. Esse fato marca a profissionalização do grupo sob o nome de “Fundo de Quintal”, formado inicialmente por: Ubirajara Félix do Nascimento (Bira Presidente) no pandeiro, Ubirany Félix Nascimento no repique de mão, Jelsereno de Oliveiro (Serenio) e Neoci Dias de Andrade nos tantãs¹¹, Almir Guineto no banjo e Jorge Aragão no violão.



Figura I: Capa do LP “Beth Carvalho de Pé no Chão”.

¹¹ Instrumento de percussão de formato cilíndrico tocado normalmente com uma mão na pele e a outra mão percutindo o corpo do instrumento.

Ubirajara Félix do Nascimento, o Bira Presidente

Ubirajara Félix do Nascimento, o Bira Presidente, é citado por Giancesella (2012), Carvalho (2018) e Falcão (2019) como sendo referência enquanto músico especialista no pandeiro de náilon dentro do samba carioca. Eduardo Giancesella, em seu livro “Percussão Orquestral Brasileira”, menciona Bira Presidente na lista dos treze instrumentistas que “inovaram no estilo e no requinte de performance levando a técnica do pandeiro brasileiro ao elevado estágio de desenvolvimento em que se encontra na atualidade.” Ele ainda completa dizendo que eles “(...) foram os principais responsáveis em ajudar a popularizar e a desenvolver a linguagem desse importante instrumento (...)” (Giancesella 2012, 155). Pessoas renomadas no samba também mencionam o estilo de Bira Presidente, dentre ele podemos citar o depoimento de Beth Carvalho no programa Samba na Gamboa. Segundo ela: “Ele não criou [o instrumento] mas ele tem um pandeiro diferente de todo mundo, o melhor do mundo para mim.” (Carvalho 2011, entrevista). Em 2019, Ubirajara teve sua história contada através do livro de Paulo Guimarães intitulado “O Patuá Tamarindo”. Adriana Falcão relata na sinopse da obra que “A história real gira em torno da vida de Bira Presidente, fundador do Bloco Cacique de Ramos, referência do carnaval carioca.” (Falcão 2019, 1)

É recorrente a utilização dos termos “inovador” e “diferente” para descrever o estilo interpretativo de Bira Presidente, ao mesmo tempo em que ele está ligado ao samba carioca tradicional. É justamente dessa dualidade entre inovação e tradição que surge o interesse em pesquisar seu estilo interpretativo.

Sabemos que, no processo de produção musical de um disco, existem diversas pessoas envolvidas, tais como o produtor, o arranjador, o compositor e até mesmo o cantor (intérprete) que influenciam diretamente na atuação dos músicos acompanhantes em uma determinada faixa. Contudo, averiguamos que, no álbum em questão, o estilo de Bira Presidente se manteve sem grandes influências de terceiros devido à dois fatores. O primeiro deles está relacionado ao produtor e arranjador Rildo Hora, que em entrevista relata que o intuito de convidar o grupo Fundo de Quintal para acompanhar Beth Carvalho, era recriar aquela sonoridade inovadora dentro do estúdio (Silva 2013, 12). Segundo depoimento do produtor no documentário “Isso é Fundo de Quintal¹²” (2004), dirigido por Karla Sabah, “o modo de tocar do Fundo de Quintal é especial. Bira, Ubirany e Sereno é [sic] a batucada mais interessante que surgiu no Brasil nos últimos 20 anos” (Isso é Fundo de Quintal, 2004). Dessa forma, o produtor revela que manteve

¹² O documentário completo encontra-se disponível no canal da diretora Karla Sabah através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=29zHOd4UNCo>.

a identidade sonora do grupo. O segundo fator para Ubirajara ter preservado seu estilo nas faixas em questão está na admiração que a própria intérprete Beth Carvalho tinha pelo estilo de tocar pandeiro de Bira Presidente, explicitada em inúmeros depoimentos, assim como veremos mais à frente neste trabalho.

Os sinais gráficos do sistema notacional¹³ utilizado nesse trabalho foram organizados na bula abaixo.
















Sinais Gráficos	Descrição dos Sons	Região da Pele/Parte da Mão	Região de Toque
	Som grave tocado com o polegar. O ponto abaixo da nota significa que se deve abafar a pele com algum dedo da mão esquerda. No Brasil existem pessoas que abafam a pele com os dedos indicador, médio e mínimo.		
	Som grave da pele tocado com a ponta dos dedos na borda do instrumento.		
	Som agudo das platinelas tocado com a ponta dos dedos.		
	Som agudo das platinelas tocado com a parte da mão próxima ao punho.		
	Tapa seco no meio da pele.		

Figura II: Bula referente à notação de pandeiro de Carlos Stasi
Fonte: próprio autor.

¹³ O vídeo demonstrativo da bula encontra-se no link: <https://youtu.be/idqj8MyL0gQ>.

Escolhemos as faixas “Vou Festejar” (composta por Jorge Aragão, Dida e Neoci) “Marcando Bobeira” (João Quadrado, Beto Sem Braço e Dão) e “Ô Isaura” (Rubens da Mangueira) para exemplificar o estilo de Bira Presidente pois em cada uma das três faixas o pandeiro é explorado de forma distinta.

“Vou Festejar”

Logo na primeira faixa do disco, a música “Vou Festejar” revela a nova sonoridade do Fundo de Quintal. Enquanto o repique de mão tem um papel protagonista, o pandeiro executa um ritmo conhecido pelos músicos sambistas como “pandeiro reto”¹⁴, pois todas as subdivisões são preenchidas, enquanto a grave marca a pulsação.

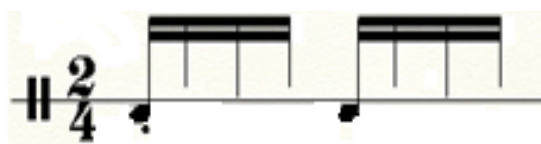


Figura III: Ritmo básica do pandeiro na música “Vou Festejar”.
Fonte: próprio autor.

Podemos perceber que até mesmo as variações da linha de pandeiro são feitas de forma a deixar a pulsação rítmica muito clara e marcada. Abaixo, transcrevo as três variações que Bira Presidente utiliza durante a música.



Figura IV: variação 1 (2min16seg) da música “Vou Festejar”.
Fonte: próprio autor.



Figura V: variação 2 (2min23seg) da música “Vou Festejar”.
Fonte: próprio autor.

Esta próxima variação ocorre especificamente nos seguintes trechos da música: 1’12”, 1’27”, 1’42”, 2’10”, 2’17”. Portanto, é a mais executada dentre as três variações.

¹⁴ O vídeo demonstrativo, desenvolvido pelo autor, com as bases e variações da música “Vou Festejar” encontra-se disponível através do link: <https://youtu.be/NEOxv8vIDGU>.



Figura VI: variação 3 da música "Vou Festejar".

Fonte: próprio autor.

“Marcando Bobeira”

Essa é a quarta faixa do disco “De Pé no Chão”. O andamento é de 123 BPM e o ritmo do pandeiro principal é idêntica à música “Vou Festejar”. No entanto, sua peculiaridade está na utilização de dois pandeiros executando linhas diferentes¹⁵. O segundo pandeiro entra com um ritmo de partido alto na repetição da canção (segundo 35 da música), com a base a seguir.



Figura VII: ritmo do segundo pandeiro utilizado durante o refrão da canção.

Fonte: próprio autor.

É importante notar que, quando o segundo pandeiro entra na repetição da música, o pandeiro que estava executando a batida preenchida (reta) muda sua condução, e passa a executar a seguinte base.



Figura VIII: ritmo do pandeiro principal utilizado durante o refrão da canção.

Fonte: próprio autor.

Como resultado sonoro da sobreposição dessas duas bases, temos um contraste em relação ao acompanhamento inicial da música. Em entrevista concedida ao autor, o músico Marcos Alcides da Silva (2019), conhecido como Marcos Esguleba, afirmou que a ideia de utilizar dois pandeiros com levadas e afinações distintas foi bastante explorada em diversas outras gravações de samba no decorrer da década de 1980, e continua sendo utilizada até os dias de hoje, tanto em gravações quanto em

¹⁵ O vídeo demonstrativo com as bases e variações da música “Marcando Bobeira” encontram-se disponível através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=bSOYmpGXJIY>.

shows. Marcos relata ainda que nos frequentes trabalhos que faz junto ao grupo, sua função é tocar os ritmos de “marcação” no pandeiro, ou seja, sem variações, enquanto Bira Presidente executa suas frases (Silva 2019, 10 min). Porém, se tratando de um processo que se originou de acontecimentos informais, não se pode afirmar com exatidão quem criou e quando surgiu tal ideia. O que se pode constatar é que assim como já mencionado, Bira Presidente teve grande influência do Candomblé e da Umbanda, provida por sua mãe Conceição, onde durante os cultos, tradicionalmente se toca três atabaques¹⁶ com ritmos e afinações distintas. Dessa forma, baseado em seu convívio familiar e pela semelhança dos ritmos utilizados no pandeiro de náilon com os utilizados nos atabaques, nos levamos a crer que a inserção de dois pandeiros na faixa “Marcando Bobeira” seja uma adaptação da concepção “polirrítmica” do candomblé.

Seguem abaixo outras variações executadas por Bira Presidente, onde são exploradas hemíolas com agrupamentos de três e seis semicolcheias contra a subdivisão de quatro semicolcheias por tempo. No documentário “Samba é no Fundo de Quintal”, dirigido por Karla Sabah, é possível observar Bira Presidente executando os ritmos abaixo. Ele explica que, para executar tal variação, é preciso “puxar nas platinelas¹⁷”, no sentido de utilizar a movimentação da mão que segura o pandeiro para se obter mais destaque do som das platinelas¹⁸. As setas indicam a movimentação vertical do pandeiro em decorrência do impulso exercido pela mão direita, visto que o músico em questão é canhoto.



Figura IX: variação do ritmo do pandeiro principal.
Fonte: próprio autor

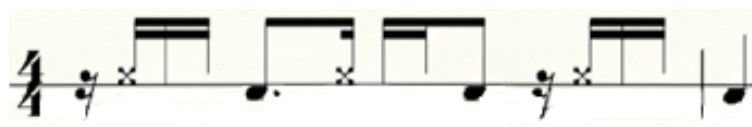


Figura X: variação do ritmo do pandeiro principal.
Fonte: próprio autor.

¹⁶ Tambores sagrados utilizados no Candomblé. Sua nomenclatura mais conhecida é: Run, tambor maior, mais grave; Rumpi, tambor de tamanho médio; e Lé, tambor menor. Existem determinados ritmos como o Cabula (Candomblé angola) em que cada tambor toca um padrão distinto.

¹⁷ Pequenos discos metálicos presos em pares na lateral do pandeiro.

¹⁸ O vídeo com o trecho exato em que Bira Presidente fala sobre seu estilo interpretativo encontra-se disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=e-fSGuXoZu4>.

Nesta última variação, temos a utilização do ritmo sincopado, ferramenta bastante comum à linguagem do samba. É importante mencionar que neste trecho, ele explora o grave da pele com a mão aberta na borda do instrumento, gerando assim bastante potência sonora e deixando o pandeiro em destaque. O tamanho do pandeiro, com doze polegadas de diâmetro, favorece a utilização desse toque.



Figura XI: variação do ritmo do pandeiro principal.
Fonte: próprio autor.

“Ô Isaura”

A música de Rubens da Mangueira é um samba de andamento rápido (138 BPM) em que o pandeiro faz uma batida derivada do partido alto¹⁹. Esse ritmo é explorado quando há muitos instrumentos de percussão tocando junto, de forma que a subdivisão das platinelas não se faz necessária. Esse tipo de base é uma característica do idiomatismo do pandeiro de náilon, que se faz presente no estilo de Bira Presidente.

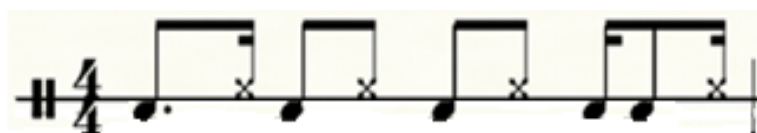


Figura XII: ritmo do pandeiro principal.
Fonte: próprio autor



Figura XIII: variação do pandeiro principal.
Fonte: próprio autor

¹⁹ O vídeo demonstrativo da música “Ô Isaura”, desenvolvido pelo autor, encontra-se disponível através do link: <https://youtu.be/YMIK5v2dVaQ>.

Conclusão

Pode-se concluir que, através da transcrição e análise das linhas do pandeiro de três faixas do disco “Beth carvalho De Pé No Chão”, foi possível observar que a utilização dos instrumentos de percussão ocorreu de forma inovadora para a indústria fonográfica da época, gerando assim forte reverberação no panorama do samba até os dias atuais. A grande variedade de bases e variações, somada às técnicas de movimentação do pandeiro, compõem o estilo interpretativo de Bira Presidente e dialoga diretamente com os demais instrumentos de percussão como o repique de mão e o tantã.

Referências

- Carvalho, Beth. “Beth Carvalho – De Pé no Chão- 1978”. Entrevistada por Charles Gavin. *Som no Vinil*. You Tube. Dezembro 31, 2011. Áudio, 8:50. <https://www.youtube.com/watch?v=hHmhuqQL7Uc>.
- Falcão, Adriana. “O Patuá Tamarindo”. 2019. Primo Selo. Novembro 02, 2019. <https://www.primoselo.com.br/projeto-patua-tamarindo>.
- Ferreira, Gustavo Surian e Carlos Eduardo di Stasi. 2019. Pandeiro de Náilon: as técnicas de Carlos Café. Em 2º Congresso Brasileiro de Percussão – UFMG, 11-18. Minas Gerais: UFMG. Belo Horizonte: 2019. http://www.musica.ufmg.br/ppgmus/wp-content/uploads/2019/12/ANAIS-Congresso-de-Percussao_compressed.pdf.
- Gianesella, Eduardo Flores. 2012. Percussão Orquestral Brasileira. 147-168. São Paulo: Editora Unesp.
- Isso é Fundo de Quintal*. Dirigido por Karla Sabah. 2004; Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Indie Records, 2004. Filme.
- Reis, Leonardo Abreu. 2003. “Memória Familiar No Cacique De Ramos”. Dissertação de mestrado, Centro de Ciências Humanas, Universidade do Rio de Janeiro.
- Silva, Fábio Lopes. 2013. “Esquinas De Tantas Ruas: Os Pagodes Do Cacique De Ramos No Espaço Urbano Carioca”. Em *Revista Fenix*, (janeiro): 27-89. http://www.revistafenix.pro.br/PDF31/ARTIGO_11_SECAO_LIVRE_FABIO_LOPES_FENIX_JAN_JUL_2013.pdf.
- Silva, Marcos Alcides da. 2019. Entrevistado por Gustavo Surian Ferreira. 14 de outubro.

O violino em Portugal no primeiro quartel do século XX: perspectiva sobre a Escola de Música do Conservatório de Lisboa

Hélder Sá

Universidade de Aveiro, INET-md

heldersa@ua.pt

Resumo

Desde a sua fundação, a Escola de Música do Conservatório de Lisboa²⁰ desempenhou um papel fundamental no panorama musical português (Castro 1991; Gomes 2002; Rosa 2000, 2009, 2010). No alvor da Primeira República, o violino era o segundo instrumento mais representativo, com cerca de setenta alunos distribuídos entre os professores Alexandre Bettencourt e Júlio Cardona.

Através da análise e sistematização de documentação consultada no Arquivo Histórico do Conservatório (pautas, frequências, exames e programas de sala) e na imprensa, este trabalho propõe uma caracterização do ensino do violino durante a Primeira República, identificando os principais intervenientes e repertórios.

Neste período foram contratados quatro docentes, permitindo alargar o número de alunos, que ultrapassou a centena e meia em 1916-17. Os dados indicam uma presença feminina maioritária no curso geral, suplantando os 43% da Academia de Amadores de Música na mesma época. No curso superior, a situação é tendencialmente inversa e podem nomear-se Paulo Manso, Hermínio do Nascimento, Artur Fernandes Fão, Frederico de Freitas, António Cabral, Mário Garibaldi e Maria da Luz Antunes como casos posteriores de sucesso no meio musical português.

Nas audições promovidas pelo Conservatório predominavam estudantes avançados, o que poderá explicar a reduzida participação de alunos de Pavia de Magalhães e Tomás de Lima, responsáveis pelas classes mais jovens. Os alunos de Bettencourt apresentavam composições de Leonard, Viotti, Vieuxtemps e Wieniawsky. Cardona optava frequentemente por autores pouco representativos do repertório violinístico actual (Scharwenka, Sgambati, Sinding, Schillings). Entre as obras escolhidas por

²⁰ Durante o período em análise, esta instituição teve três designações oficiais. No período monárquico, pelo decreto de 4 de Julho de 1940, chamou-se Conservatório Real de Lisboa. Após a implantação da República passou a denominar-se Conservatório de Lisboa e só após a reforma promulgada pelo Decreto nº 5546 de 9 de Maio de 1919 foi adoptada a designação de Conservatório Nacional. A referência à Escola de Música serve para distinguir as secções de música e de teatro (Gomes 2002, 37; Rosa 2010, 415).

Cunha e Silva, contabilizaram-se trinta e sete compositores, desde o Barroco até ao século XX. As apresentações dos alunos de Flaviano Rodrigues e Tomás de Lima incluíam obras de Viotti, Seitz, Bériot, Leonard e Raff. Estes dados permitem verificar o uso preferencial do repertório virtuosístico, ficando em segundo plano as obras com enfoque expressivo²¹.

Palavras-chave: Violino; Conservatório de Lisboa; Ensino da Música; Música instrumental

Abstract

Since its foundation, the Lisbon Conservatory of Music had a fundamental role in the Portuguese music scene (Castro 1991; Gomes 2002; Rosa 2000, 2009, 2010). At the dawn of the First Republic, the violin was the second most representative instrument, with nearly seventy students distributed among Alexandre Bettencourt's and Júlio Cardona's classes.

This research proposes a characterization of violin teaching during the First Republic, identifying relevant personalities and repertoires through the analysis and systematization of documentation from the Conservatory's Historical Archive (school grades, frequencies, exams and classroom programs) and press information.

During this period, four teachers were hired, and more violin students were admitted (exceeding 150 in 1916-17). Data indicates that most of the students in the general programme were women, surpassing the 43% of the Academia de Amadores de Música at the same time. In the superior course, the situation was inverse, and the students Paulo Manso, Hermínio do Nascimento, Artur Fernandes Fão, Frederico de Freitas, António Cabral, Mário Garibaldi e Maria da Luz Antunes became success cases in the Portuguese music scene.

Advanced students predominated in the auditions promoted by the Conservatory, which may explain the reduced participation of Pavia de Magalhães and Tomás de Lima's students, who attended the less advanced classes. Bettencourt's students presented compositions by Leonard, Viotti, Vieuxtemps and Wieniawsky. Cardona often chose authors less often represented in the current violin repertoire (Scharwenka, Sgambati,

²¹ Esta pesquisa foi financiada pelo projecto "Euterpe Revelada: Mulheres na composição e interpretação musical em Portugal nos séculos XX e XXI", financiado pelo FEDER - Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional, através do COMPETE 2020 - Programa Operacional de Competitividade e Internacionalização (POCI), e por Fundos portugueses através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia enquadrada no projecto POCI-01-0145-FEDER-016857.

Sinding, Schillings). The repertoire selected by Cunha e Silva included thirty-seven composers from the Baroque to the 20th century. The presentations by Flaviano Rodrigues and Tomás de Lima's students included works by Viotti, Seitz, Bériot, Leonard and Raff. This data confirms the predominance of virtuosic repertoire, and the secondary role of expressive music.

Keywords: Violin; Lisbon Conservatory of Music; Music Teaching; Instrumental music

Hélder Sá é mestre em violino e ensino da Música e frequenta actualmente o Doutoramento em Música na Universidade de Aveiro. A sua investigação está publicada pela Ava Musical Editions, ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research e UA Editora. Membro do INET-md, participou no projeto "Euterpe Revelada". É professor de violino na Escola de Música Óscar da Silva e na Academia de Música Santa Maria da Feira.

O Conservatório de Lisboa teve um papel preponderante no ensino da música em Portugal desde a sua fundação, em 1835 (Castro 1991; Gomes 2002; Rosa 2000, 2009, 2010). Esta investigação propõe uma caracterização do ensino do violino durante a Primeira República, através da identificação dos docentes e alunos mais destacados e a tipificação do repertório apresentado. Para tal, foi analisada e sistematizada documentação desse período existente no Arquivo Histórico do Conservatório de Música de Lisboa (AHCML) nomeadamente pautas, frequências, exames e programas de sala. Complementarmente, recolheram-se informações nos Arquivos da Academia de Amadores de Música de Lisboa (AAAM) e da Casa dos Patudos, Alpiarça (AHCP) e nos periódicos *A Arte Musical* e *Revista do Conservatório Real de Lisboa*.

O primeiro professor de violino do Conservatório foi o italiano Vicente Masoni, que assumiu essa posição desde a fundação até 1867 (Vieira 1900, 74–76; Rosa 2009, 274; Esposito 2016, 241). Até ao início do século XX, a classe de violino esteve a cargo de Filipe Joaquim Real, José Maria de Freitas, Joaquim Alagarim, Pedro Roque de Lima, Alexandre Bettencourt e Victor Hussla (Gráfico 1).

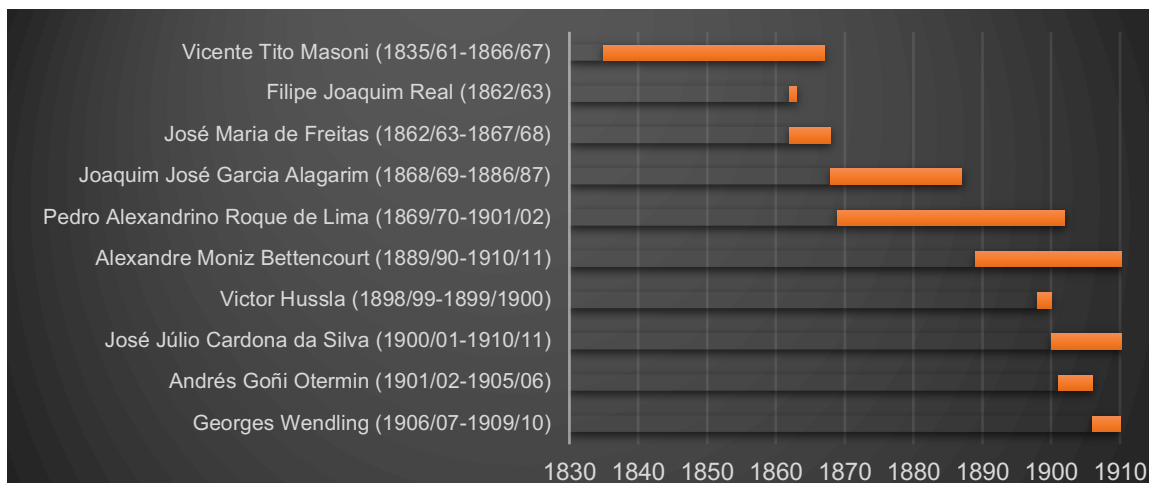


Gráfico I - Professores de violino e viola de arco do Conservatório de Lisboa no período anterior à Primeira República (1835-1910), Fonte: O autor, elaborado a partir de Rosa (2009)

No ano lectivo de 1901-02, o Conservatório de Lisboa era frequentado por 510 alunos. O violino era a segunda classe instrumental mais numerosa, com 41 alunos no curso geral, logo a seguir à classe de piano, e contava com três docentes: Alexandre Bettencourt, Andrés Goñi e Júlio Cardona. O restante departamento de cordas apenas incluía João da Cunha e Silva, que ensinava violoncelo e contrabaixo²². Nesta época, os professores de violino também leccionavam viola de arco, uma classe com um número de alunos residual. Alexandre Bettencourt, que havia estudado em Paris com Leonard, era ainda responsável pelas aulas de quarteto de cordas e música de câmara (Miranda 1992, 15).

Na sequência da morte de Goñi em 1906, o Conservatório contratou Georges Wendling que, tal como Hussla e Goñi, chegou a Portugal através da Academia de Amadores de Música²³ (Borba e Lopes-Graça 1963, 9; Cascudo 2010, 8). Durante a primeira década do século XX, o Conservatório cresceu consideravelmente e, em 1909-10, o número de alunos de música era de 1078, o dobro face ao início da década. A classe de violino e violeta era constituída por 72 alunos (Tabela 1).

Tabela I - Distribuição de alunos da Escola de Música do Conservatório de Lisboa em 1909-10, Elaborado a partir de Movimento dos alunos, 1909-10, AHCML, Cx. 719, Mç. 1958

1909-1910	Nº alunos	Mulheres	Homens
Canto	5	4	1
Harpa	1	1	-

²² *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, Mai. 1902, Nº 1, p. 14-16.

²³ *A Arte Musical*, 30 Nov. 1901, Ano III, nº 70, p. 228; 30 Set. 1906, Ano VIII, n.º 186, p. 195.

Flauta	1	-	1
Instrumentos de metal	8	-	8
Instrumentos de palheta	5	-	5
Piano	970	964	6
Violino e violela	72	32	40
Violoncelo e contrabaixo	17	8	9
Total	1078	1009	69

No início da Primeira República, Wendling foi exonerado e substituído por Júlio Cardona²⁴, adjuvado por Eduardo Pavia de Magalhães, que havia terminado o curso de violino nesse mesmo ano com Alexandre Bettencourt. Em 1913, foi admitido um quarto professor, Ivo Frederico da Cunha e Silva, também ele um ex-aluno do Conservatório. Nos primeiros anos da Primeira República, o crescimento do número de alunos de violino prosseguiu e alcançou um máximo em 1916-17 no Curso Geral, com 141 alunos (Gráfico 2).

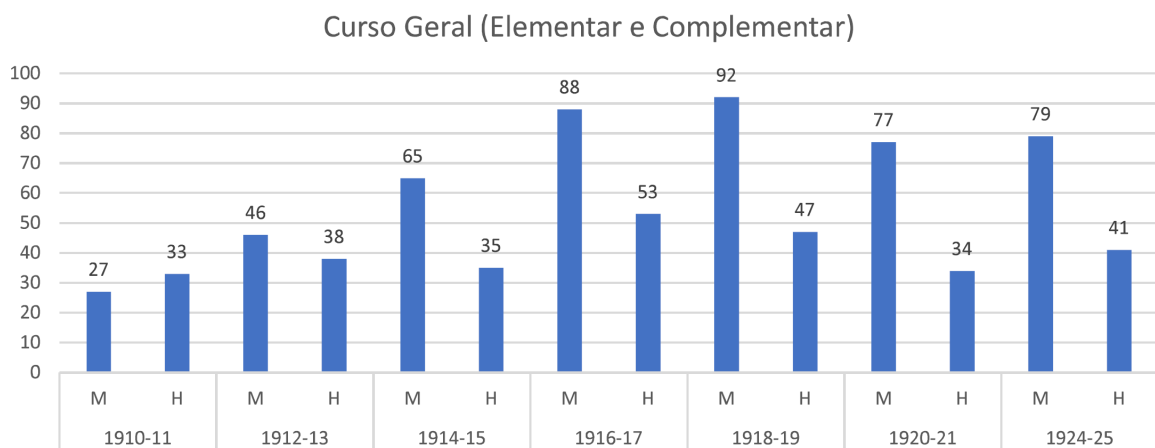


Gráfico II – N.º de alunos de violino do Curso Geral durante a Primeira República (mulheres e homens)²⁵, Fonte: O autor, AHCML, Cx. 600 e 668

²⁴ *Ibid.*, Ano III, nº 49, p. 10-12.

²⁵ Não foi possível apurar os alunos de três dos professores relativamente a 1922-23, razão da omissão no gráfico (AHCML – Cx. 600, M. 1015, 1017; Cx. 668, M. 1490, 1492, 1494, 1496, 1497).

Até 1919, os cursos superiores cingiam-se às classes de piano, violino e violoncelo. O plano de estudos de violino dividia-se em dois ciclos: o nível geral (seis anos) e o superior (dois anos). A partir de meados da Primeira República, o número de alunos que frequentaram o curso superior de violino cresceu significativamente (Gráfico 3).

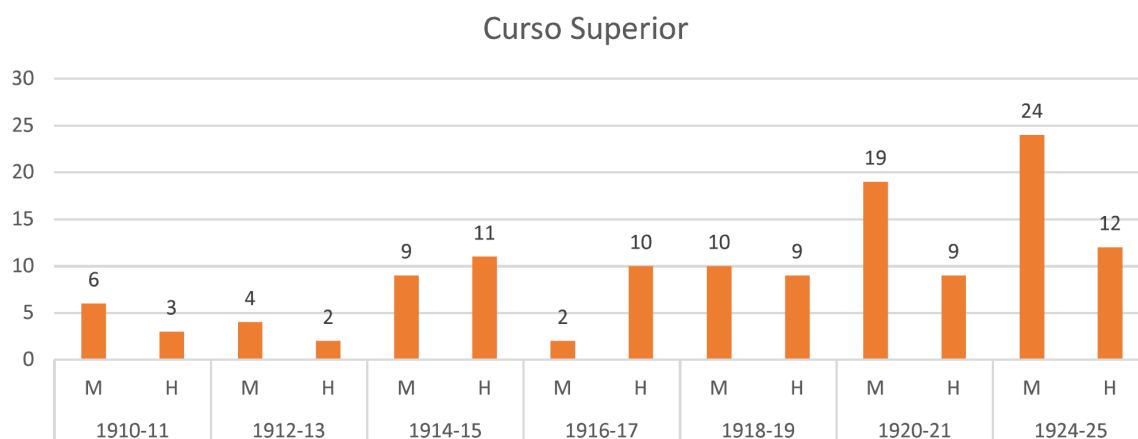


Gráfico III – N.º de alunos do curso superior de violino (mulheres e homens), Fonte: O autor, AHCML, Cx. 600 e 668

Em 1919-20, sob a direcção de José Viana da Mota, o Conservatório admitiu dois ex-alunos de Alexandre Bettencourt como professores de violino: Flaviano Rodrigues e António Tomás de Lima. Este último assumiu também a direcção da orquestra, vaga desde a morte de David de Sousa, em 1918. Apesar destas contratações, o número de alunos diminuiu de 153 para 139, entre 1916-17 e 1920-1921, traduzindo-se num decréscimo de estudantes a cargo da maioria dos professores, possivelmente devido à limitação de alunos por docente preconizada no Decreto 5:546, de 9 de Maio de 1919. Este diploma aprovou ainda a divisão do curso geral em dois ciclos de estudo - elementar e complementar, cada um com três anos de duração - e implementou o curso de virtuosidade, posterior ao curso superior.

Durante a Primeira República assistiu-se ao aumento de alunas no curso geral, contabilizando 45% em 1910-11 (♀ 27; ♂ 33) e 66% em 1924-25 (♀ 79; ♂ 41), quando este curso já se dividia em ciclos elementar e complementar. Em média, a presença feminina no curso geral foi de 61 % durante esse período. O curso superior era frequentado por nove alunos em 1910-11 (♀ 6; ♂ 3), e trinta e seis em 1924-25 (♀ 24; ♂ 12). Também neste curso as alunas eram maioritárias (55%). O ano de 1916-17 foi atípico, verificando-se um número muito elevado de alunos do sexo masculino no curso superior (83%). Comparativamente com os dados verificados na Academia de

Amadores de Música²⁶, onde a presença feminina rondava os 43%, a proporção de alunas na classe de violino no Conservatório de Música de Lisboa era mais pronunciada.

O curso de virtuosismo só teve alunos de violino no final da Primeira República e em 1924-25, os alunos eram maioritários relativamente às suas colegas (♀ 2; ♂ 5). Entre os alunos dos cursos superior e de virtuosidade de violino do Conservatório Nacional que se destacaram profissionalmente, podem nomear-se Rómulo Aneda (Orquestra Teatro S. Carlos), Acácio de Faria (Orquestra do Teatro Apolo), Hermínio do Nascimento (compositor e professor no Conservatório de Lisboa), Artur Fernandes Fão (maestro da Banda da Guarda Republicana), Frederico de Freitas (compositor e maestro), Fernando Cabral (violinista, maestro e director da Sociedade Nacional de Música de Câmara, professor na Academia de Amadores de Música), Mário Garibaldi, Maria da Luz Antunes, Bertini Fevereiro (Orquestra Sinfónica de Lisboa), Paulo Manso, César Leiria, Guilherme Ferreira, Pedro Lamy Reis, Fausto Caldeira, Jaime da Silva, Albertina Freire e Marcial Rodrigues (Orquestra da Emissora Nacional).

Da comparação entre a presença maioritária das mulheres nos cursos superiores de violino e a sua diminuta incorporação nas orquestras e escolas de música, percebe-se uma diferença abissal, reveladora de um contexto social e profissional adverso.

Para além da actividade lectiva, o Conservatório organizava audições e concertos com os seus alunos e professores. Um desses eventos decorreu a 30 de Abril de 1914, num ciclo dedicado à música moderna em que Ivo da Cunha e Silva e Marcos Garin interpretaram a Sonata em Sol maior de Guillaume Lekeu. Posteriormente, a 9 de Maio de 1915 e 10 de Junho de 1924, Júlio Cardona / Alexandre Rey Colaço e Tomás de Lima / Viana da Mota tocaram em eventos de angariação de fundos destinados a alunos desfavorecidos, interpretando as Sonatas *Kreutzer* e Op. 24 de L. Beethoven, respectivamente. A 13 de Junho de 1921, Flaviano Rodrigues teve especial destaque num concerto de música de câmara em que se apresentou com Pavia de Magalhães (violela), João Passos (violoncelo) e Marcos Garin (piano) nos Trios Op. 8 e Op. 70 de Beethoven e na Sonata Op. 21 de Silvio Lazzari²⁷.

A maioria dos programas de audições escolares envolvendo alunos de violino, existente no Arquivo Histórico do Conservatório de Música de Lisboa, data da segunda metade da Primeira República. Geralmente, estas actividades ocorriam a partir de meados do ano lectivo, e representam uma amostra do repertório estudado nesta instituição. Das obras apresentadas pelos alunos de Alexandre Bettencourt faziam parte

²⁶ A pesquisa relativa à AAM compreende o período de 1906-27 e abrange um universo de 96 alunos (♀ 41; ♂ 55) (Sá 2017).

²⁷ AHCML Cx. 728 M. 2063.

composições do seu ex-professor, Leonard, e de Viotti, Vieuxtemps, Saint-Saëns e Wieniawsky. As escolhas de Júlio Cardona eram bastante distintas e incluíam música de Scharwenka, Sgambati, Sinding, Saint-Saëns, Paganini, Kreutzer e Ferdinand David.

Segundo os programas consultados, a lista de compositores escolhidos por Cunha e Silva é a mais extensa entre os professores de violino e incluiu trinta e sete autores, desde o período barroco até ao século XX. Entre os primeiros, o mais representativo era J. S. Bach, estando a 3.^a *Partita* e a *Fuga* da 1.^a Sonata para violino solo entre as mais interpretadas. Do período barroco foram também registadas apresentações de composições de Corelli, Leclair, Vivaldi, Haendel e Nardini. Do repertório escolhido por este professor, relativo ao período clássico, podem mencionar-se as apresentações de obras de Rode, Mozart, Bériot, Sitt, Viotti, Beethoven, Bocherini ou Kreutzer. Os autores mais interpretados do período romântico pelos alunos de Cunha e Silva foram Vieuxtemps (*Fantasia Appassionata*, *Ballade et Polonaise*, Concerto n.º 1 e *Introdução e Adagio*), Hubert Leonard (Concerto n.º 3, *Fantasia Militar*), Paganini (Concertos n.º 1 e 2) e Wieniawski (Concertos n.º 1 e 2). Ivo da Cunha e Silva também incluía compositores contemporâneos no repertório que leccionava. Svendsen, Rehfeld, Saint-Saëns, Drdla, Kreisler, Victor Hussla (*Feuille d'album*) e Hernâni Torres (*Balada*) são alguns desses exemplos.

A lista de programas relativos às apresentações dos alunos de Eduardo Pavia de Magalhães existente no AHCML é significativamente mais curta do que as anteriormente mencionadas. Tal pode-se justificar pela sua categoria profissional enquanto professor auxiliar, sendo maioritariamente responsável por alunos mais jovens que se apresentavam menos frequentemente. A audição das *Variações sobre um tema de Corelli* de Leonard por Celestina Gomes da Costa, aluna do 2.º ano do curso superior, a 2 de Junho de 1921, é um dos poucos exemplos encontrados.

Os registos evidenciam a presença de alunos de António Tomás de Lima em audições somente após 1923. Nesse ano, Maria Alice de Oliveira, aluna do 3.º ano do curso elementar, apresentou *Humoresque* de Sitt e o primeiro andamento do Concerto Op. 13 de Seitz²⁸. Da análise destes programas ressalta o uso recorrente de Concertinos de Óscar Rieding no curso elementar. O repertório do curso complementar escolhido por Tomás de Lima incluía autores como Beethoven, Viotti, Schumann, Corelli, Mlynarsky, Drdla, Raff, Kreisler, Veracini e Bériot. A maioria do repertório apresentado é constituído por peças curtas como a *Romance* em Fá maior de Beethoven, *Chant du soir* e *Reverie* de Schumann, *Mazurka* de Mlynarsky, *Danças húngaras* de Drdla,

²⁸ AHCML Cx. 728 M. 2066.

Tambourin e La Gitana de Kreisler. Entre as obras de maiores dimensões, destacam-se os Concertos n.º 22 e 23 de Viotti.

Flaviano Rodrigues escolhia um repertório bastante similar a Tomás de Lima. A primeira audição documentada no AHCML teve lugar a 19 de Abril de 1923, com a aluna do 2.º ano do curso complementar Maria Scheppard Cruz, que tocou o primeiro andamento do Concerto n.º 20 de Viotti²⁹. Seitz (Concerto Op. 7), Leonard (Solo n.º 1), Raff (*Cavatina*), Bériot (Concerto n.º 9) foram alguns dos outros autores e obras apresentadas por alunos deste professor.

Discussão

Esta investigação apresenta um olhar inédito sobre a classe de violino do Conservatório de violino durante a Primeira República com enfoque na sua dimensão, identificação dos docentes e alunos mais destacados e no repertório apresentado nas audições.

Neste período, assistiu-se a um crescimento considerável do número de alunos passando de um total de 69 em 1910-11, distribuídos por Alexandre Bettencourt, Júlio Cardona e Eduardo Pavia de Magalhães, para 163 em 1924-25. Após as contratações de Ivo da Cunha e Silva, Flaviano Rodrigues e António Tomás de Lima a classe docente compunha-se de seis professores.

A classe de violino, a segunda em termos de dimensão no Conservatório³⁰, era frequentada maioritariamente por alunas. Estes dados representam uma alteração ao verificado anteriormente no Conservatório, assistindo-se a uma crescente feminização desta classe que, até ao início do século XX, era quase exclusivamente masculina segundo Gomes (2002, 341). Relativamente ao período da Primeira República, estes valores suplantam a Academia de Amadores de Música, apontada como pioneira do ensino musical feminino em Portugal, particularmente no violino (Borba e Lopes-Graça 1963, 10; Sá 2020). Apenas no curso de virtuosidade a situação é inversa, ainda que o número de alunos seja pouco representativo da realidade deste instrumento. Esta maioria feminina não se reflectiu profissionalmente no meio artístico lisboeta, nomeadamente nos grupos de música de câmara que actuavam nos salões, teatros e orquestras, onde a sua presença era inexistente ou claramente minoritária. Em 1912, as Orquestras dos Teatros São Carlos e Nacional apenas integravam, respectivamente,

²⁹ *Ibid.*

³⁰ A primeira, bastante destacada, era a classe de piano.

Aline Negrão Pimentel e Emília Fernandes Fão³¹. A Orquestra Sinfónica de Lisboa contava com nove mulheres violinistas³², em 1919, e a Nova Orquestra Sinfónica Portuguesa³³, em 1928, com sete. Em 1935, a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional não integrava nenhuma violinista nos seus naipes³⁴.

É importante destacar o papel de Alexandre Bettencourt durante a primeira metade do século XX, enfatizada pela contratação dos seus ex-alunos Pavia de Magalhães, Tomás de Lima e Flaviano Rodrigues.

A partir dos anos 20, sob a liderança de Viana da Mota, assistiu-se ao aumento das audições escolares envolvendo alunos de violino, o que provavelmente estará associado ao crescimento da classe. Estes programas permitem um vislumbre do repertório estudado na instituição, ainda que nestes eventos se apresentassem maioritariamente alunos avançados. Tal poderá explicar a reduzida participação de alunos de Pavia de Magalhães, Tomás de Lima e Flaviano Rodrigues, responsáveis maioritariamente pelas classes mais jovens, que só passaram a figurar nestes eventos a partir de 1921.

Estes documentos revelam preferências distintas entre os professores e um repertório bastante amplo. Os alunos de Bettencourt tocavam obras de Leonard, Viotti, Vieuxtemps e Wieniawsky, compositores associados ao universo violinístico. Cardona, por seu lado, optava frequentemente por autores como Scharwenka, Sgambati, Sinding e Schillings. O professor com repertório mais alargado era Ivo da Cunha e Silva, tendo-se contabilizado trinta e sete compositores desde o período barroco até ao século XX entre os programas do AHCML. As apresentações dos alunos de Pavia de Magalhães, Flaviano Rodrigues e Tomás de Lima incluíam obras de Viotti, Seitz, Bériot, Leonard e Raff. Estes dados apontam para o uso preferencial do repertório virtuosístico ficando em segundo plano obras com enfoque expressivo, o que contrasta com pesquisas como a de Maria José Artiaga (2007), abrangendo as Sociedades de Concertos de Lisboa e Porto no final do século XIX, ou outra, relativa ao início da Primeira República com enfoque nos recitais e concertos envolvendo violinistas, que denotam uma preferência destacada por obras de Beethoven, seguindo-se as de Saint-Saëns e Mozart (Sá e Marinho 2017). Tal poder-se-á justificar pelas diferenças entre os contextos

³¹ *Boletim da Associação de Classe dos Músicos Portugueses*, 1912, Tomo 1 nº 3 Novembro de 1911 a janeiro de 1912, p. 98.

³² Octávia Sena, Bénard Guedes, Sara de Sousa, Henriqueta Ruas, Lucília Vieira, Filomena Rocha, Eugénia Jardim, Celestina Costa e Ernestina Figueiredo (AHCP, Cx. 83, Programa de 9 Mar. 1919).

³³ Emília Ledo Perdigão, Maria da Luz Antunes, Sara Primo da Costa, Beatriz de Sousa Santos, Isabel Rosa, Susanne Menil e Maria Adelaide Soares (AAAM, Programa de 15 Dez. 1928).

³⁴ Apenas Albertina Freire, que numa primeira fase havia estudado violino no Conservatório, tocava viola de arco (*Boletim da Associação de Classe dos Músicos Portugueses*, 1912, Tomo 1, nº 3, Novembro de 1911 a Janeiro de 1912, p. 98).

performativos anteriormente mencionados e a necessidade de expandir as capacidades técnicas dos alunos, inerente à prática pedagógica desenvolvida no Conservatório.

Referências

Artiaga, Maria José. “*Continuity and Change in Three Decades of Portuguese Musical Life 1870-1900.*” Tese de Doutoramento, Universidade de Londres, 2007.

Borba, Tomás, e Fernando Lopes-Graça. *Dicionário de Música Ilustrado*. Lisboa: Edições Cosmos, 1963.

Cascudo, Teresa. 2010. “Academia de Amadores de Música (AAM).” in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* editado por Salwa Castelo-Branco, 8-9. Lisboa: Temas e Debates - Círculo de Leitores, 2010.

Castro, Paulo Ferreira de. “O Século XX.” in *Sínteses da Cultura Portuguesa - História da Música* por Castro, Paulo Ferreira de e Rui Vieira Nery, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.

Esposito, Francesco. “*Um movimento musical como nunca houve em Portugal*” *Associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal 1822-1853*. Lisboa: Edições Colibri, 2016.

Gomes, Carlos. “*Discursos sobre a especificidade do ensino artístico: A sua representação histórica nos séculos XIX e XX.*” Dissertação de Mestrado, Instituto Jean Piaget, 2002.

Miranda, Gil. *Jorge Croner de Vasconcellos (1910-1974): Vida e Obra musical*. Lisboa: Musicoteca, 1992.

Rosa, Joaquim Carmelo. “*Depois de Bomtempo: A Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa nos anos de 1842 a 1862*”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, n. 10. 2000, 83–116.

———. “*Struggling at the Margins: Musical Education in Lisbon (1860-1910).*” Tese de Doutoramento, Universidade de Londres, 2009.

———. “*Escola de Música do Conservatório Nacional*”. In Castelo-Branco, Salwa (ed.). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Temas e Debates - Círculo de Leitores, 2010, 415-17.

Sá. Hélder. *A importância da Academia de Amadores de Música no ensino musical feminino: perspectiva sobre a classe de violino entre 1906 e 1927*. (Comunicação apresentada a 10 de Novembro de 2017 na 7ª Conferência sobre Investigação em Música na Universidade do Minho, Braga), 2017.

———. “Women students in the Real Academia de Amadores de Música of Lisbon: The violin class in the transition from the late 19th to the early 20th century”. in *Hidden Archives, Hidden Practices: Debates about Music-Making*, coordenado por Helena

Marinho, Maria do Rosário Pestana, Maria José Artiaga, e Rui Penha, 47–56. Aveiro: UA Editora, 2020. <http://hdl.handle.net/10773/28865>.

Sá, Hélder, e Helena Marinho. *The violin in the Portuguese press at the beginning of the First Republic (1910-1916): performers, repertoires and contexts*. (Poster apresentado em Research Day UA 2017), 2017.

Vieira, Ernesto. *Diccionario Biográfico de Músicos Portuguezes*. Lisboa: Typ. M. Moreira & Pinheiro, 1900.

“... and Words on Music”: Transcribed Text as Basis for Musical Composition

João Ricardo

CESEM UÉvora

joaodcricardo@gmail.com

Abstract: This investigation dwells on a composition support, or aid, as a methodology of transcription and codification of text, in an exploration of cryptographic examples and processes in music and how these results can be used as musical material to be developed artistically and creatively.

Keywords: music, text, composition, cryptography, creative process

João Ricardo finished his master’s degree in Musical Arts at FCSH/UNL in 2019. He studies composition under Luís Soldado and participated in masterclasses and workshops with the composers and scholars Jaime Reis, Vincent Debut, Ake Parmerud, and others. He holds a research grant at the University of Évora and is also a researcher affiliated with CESEM FCSH/UNL, investigating Opera and Contemporary Music.

Introduction

The influence literature has on music composition is heavy, but also diverse in possibilities – take as an example William Shakespeare’s (1564-1616) tragedy *Romeo and Juliet*, written between 1591 and 1595 and published in 1597, regarding as inspiration for the homonymous works of Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893), Hector Berlioz (1803-1869), Sergei Prokofiev’s (1891-1953) ballet or Charles Gounod’s (1818-1893) opera.

Setting aside the wide list of examples in which music requires the use of text, as in a lied, or uses the text as its main influence, as in a symphonic poem, what may at first seem like a poorly regarded drive or influence of literature on music is a cryptographic approach. Be it through letter codification on a motif, or through a sonification of large quantities of text or information, these seemingly hidden processes reveal themselves as a core component of many musical works, as one of many choices for the composer just as he decides on tone centers or harmonic progressions.

Following these ideas, what comes next is the presentation of a reduced number of musical outputs and results inspired by models and methodologies applied and developed throughout music history, composed through the translation of small texts into

musical settings, guidelines and/or structures, resulting in compositional fragments appropriated to support these ideas and processes.

Literary review

Such possibilities stand out prominently in Alban Berg's (1885-1935) *Lyrische Suite* (1925-1926), used here as the main example of the fine line between different views regarding literary inspiration for musical composition. At first, this string quartet was defined by its programmatic nature, almost an autobiographical description of a "[...] deep passionate love [...]" (Bruhn 1998, 57). Later on, another analysis of the manuscript unveiled passages alongside some literary fragments where "[...] the music seems to be a syllabic setting of the text [...]" (Jarman 1979, 228), which implies that these moments were intended for a singing voice.

Yet further analysis singles out four notes chosen by the composer: A, B-flat, B and F. This motif is repeated several times, in this order or with small variations, like a cunning letter code of a borderline erotic twelve-tone row, crafted by the composer: "In this piece, Berg uses the motif A, B-flat, B, F, which, in German notation, represents his initials and those of his lover Hanna Fuchs-Robettin [...]" (Murray 2015, 77), therefore unfolding yet another application of text as inspiration or impulse for the creative process of the composer.

Far from being the first example of this musical codification, as many other composers "[...] have exploited the correspondences between notes and the ways in which they may be represented by letters or numbers." (Perle 1985, 18-19). J.S. Bach's (1685-1750) example might be the most famous one, with the B-A-C-H motif – comprising the notes B-flat, A, C, B – being used not only by Bach himself, as "[...] it becomes subject to numerous variations, be it by Robert Schumann, Max Reger or Hanns Eisler [...]" (González and Seising 2012, p. 431), Arnold Schoenberg (1874-1951), Arvo Pärt (1935), Alfred Schnittke (1934-1998), among many others.

Following this thread of homage, composers such as Maurice Ravel (1875-1937) and Arthur Honegger (1892-1955) codified different names within different motifs, like H-A-Y-D-N, G-A-B-R-I-E-L-F-A-U-R-E or A-L-B-E-R-T-R-O-U-S-S-E-L. But for these last pieces, the composers created and applied a cypher system in which notes, as before, were associated with letters, but repeating the diatonic scale to comprise the entire alphabet; just as in the late examples by Berg and Bach, the note' association with the first seven letters of the alphabet (A-a, B-b, C-c, and so on) is coined as rudimentary set (Shenton 2008, 73). Taking it further, Olivier Messiaen (1908-1992) developed his *language communicable*, associating not only the music note but also a duration or a

direction to a letter, creating a personal sonic alphabet, a rather unique tool for composing.

Systematization of processes

To many composers, using these cryptographic techniques may be regarded simply as a way to inscribe new meaning on their pieces, “[...] to express a private or admitted symbolism, a symbolism that alters nothing in the intrinsic character of the music [...]” (Perle 1985, 18). Aiming to explore and exploit the musical diversity of processes inspired by these approaches, the next few examples illustrate my musical results, a kind of cryptographic prototypes, following the mentioned methods of using text as musical data, regarding it as structure and guideline as much as a limitation, as part of my compositional process.

Jorge Mautner’s (1941) quote “As brincadeiras eram múltiplas³⁵ [...]” (Mautner 1962, 1) was used as the first approach of this research³⁶. The first experiments regarding note duration prevailed as a simple association of individual characters, each one with the value of an eight note. In this case, and somewhat in the shadow of spoken language, it was also applied a syllabic separation of the words used in the codification, resulting in different note duration for each syllable according to the number of letters in said syllable. As a result, a two-letter syllable holds the value of a quarter note, a three-letter syllable a dotted quarter note, a four-letter syllable a half note, and so on. Finally, the word “brin-ca-dei-ras” has a musical equivalent of half note-quarter note-dotted quarter note-dotted quarter note (or a numeric sequence of 4 2 3 3), as shown in Image 1.

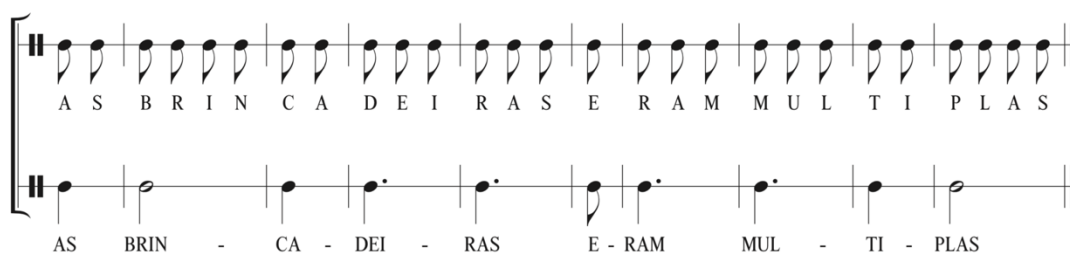


Image 1: Note duration transcription of Jorge Mautner’s text.
Source: Author

Regarding the specific note itself, the whole alphabet was comprised, and the letter *a* was associated with the A note, like in the previous examples of rudimentary

³⁵ “The games were numerous [...]”

³⁶ All text fragments used in this researched were in Portuguese. The author provides a translation for better understanding of the text itself.

sets. With the goal in mind to duplicate the notes resulting from a single note sequence, in this case, there's a sequence for the notes of the chromatic scale but also the circle of fifths, both with the note-letter A-a as the starting point. This way, in the chromatic sequence the letter *b* is transcribed as an A-sharp/B-flat, the letter *c* as a C, etc., simultaneously in the circle of fifths the letter *b* is transcribed as an E, the letter *c* as a C, and so on (*cf.* fig. II). At last, the musical note is given by the first letter of the syllable and its duration by the number of letters of the same syllable.

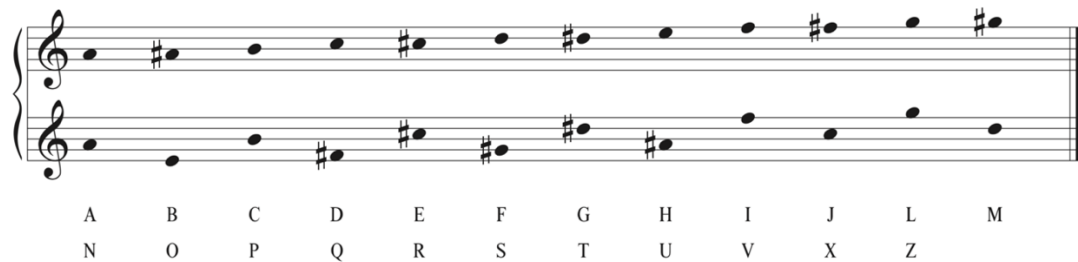


Image II: Cypher system with note sequence derived from the chromatic scale and circle of fifths, prime form, transposition in A.
Source: Author

Bellow, in Image III, the final result of the musical codification, explained in the last paragraphs, of the words by the Brazilian writer Jorge Mautner is as shown in this little musical motif.



Image III: Complete transcription of Jorge Mautner's text.
Source: Author

After the addition of some details such as dynamics, crescendos and decrescendos, Image IV illustrates the final result of the musical fragment achieved through this cryptographic process; unconsciously there's a separation between the phrase 'as brincadeiras' and 'eram múltiplas', almost as two sentences separated by respiration.



Image IV: Final result of the transcription of Jorge Mautner's text.
Source: Author

New questions have arisen regarding one of the final goals of this research – the transcription and codification of text in music pieces – one of which a kind of self-imposed limit, almost as a restriction, in the same manner as György Ligeti (1923-2006) in *Musica Ricercata* (1951-1953) “[...] forced himself to be creative with this limited set of pitches, allowing him to concentrate on the elements that he does have at his disposal [...]” (Sweet 2015, 116), but also as different options or guidelines; in this regard, we may also take as an example the use of a specific sequence of musical notes, as in any twelve-tone row applied in a dodecaphonic composition. Absorbing all this, a new set of experiments started, with a fresh look of these cryptographic motifs, trying as much as possible to create results beyond a mere text transcription.

Variations on transcribed text

I will now present a few case studies of the development and metamorphosis of this research, as musical results achieved through the application and experimentation of the examples and processes introduced on previous paragraphs, but also as musical pieces structured and limited by a cryptographic approach to the text of two poets. In both cases, the codification of text served as the predominant compositional tool, imperative to the creative process of these two pieces.

Outro nome para a solidão³⁷

This first piece, *Outro nome para a solidão*, is one of a set of pieces for solo piano, composed through the transcription of poems by various Portuguese authors; in this case through a poem by Cláudia R. Sampaio. By now I was experimenting different note sequences in different cypher systems, and here the letter *a* is no longer associated with the A note. Words remained separated by their syllables and the cypher system was created with a whole tone note sequence, with the letter *a* being transcribed as a C note. The diversity of note sequences throughout the different pieces was a way to achieve discernable variety between different musical settings. Although sometimes using the same application of note duration and cypher system format, the results changed drastically with different note sequences, and this is why there's the possibility of a transposition of the sequences: transposition, in this context, being the association of a

³⁷ *Another name for solitude.*

different note, other than the A note, to the letter a, thus not applying the rudimentary set. Therefore, a cypher system transposed to F means that the letter a is an F, a transposition in B that the letter a is a B, and so on, creating at the same time 12 transpositions, both in its prime and retrograde form, for each cypher system.

A	B	C	D	E	F
G	H	I	J	L	M
N	O	P	Q	R	S
T	U	V	X	Z	

Image V: Cypher system with note sequence derived from the augmented scale, prime and retrograde form, transposition in C.
Source: Author

The structure of the piece comes down to the repetition of the sentences “[...] Também me custa / sobreviver a estes dias / mas o que ainda não chegou / é infinito.” (Sampaio 2013, s.p.)³⁸ four times in total, outlining to the four sections of the piece, which in each section comprise the full codification of the four sentences above, with each letter representing a quarter note duration, and the first letter of each syllable being transcribed from the cypher system as the musical note for the whole syllable (*cf.* fig. V), in its retrograde, prime, prime and retrograde form, respectively. Image VI illustrates the result of the codification of the sentences ‘Também me custa / sobreviver a estes dias’ in the second section – notes from the cypher system in its prime form – starting on the C natural after the double bar line.

³⁸ “I also struggle / to live through these days / but what’s yet to come / is endless.”

Pno. *pp* *mf* *pp*
(Ped.)

Pno. *mf*
(Ped.)

Pno. *pp* *mf* 8^{va}
(Ped.)

Image a VI: Score fragment of the second section of the piece *Outro nome para a solidão*.
Source: Author

***Redondo palpável*³⁹**

In the next example, a woodwind trio, there's the cryptographic transcription of the text "Das flores ao mundo, do mundo às flores" (Poppe 2012, s.p.)⁴⁰. The piece starts with a codification of note duration in which the syllables expand in sixteenth-note phrases, so in a three-letter syllable each letter extends the phrase throughout four quarter notes, while in a two-letter syllable each letter extends to three-quarter notes in total; all this for the sake of a greater rhythmical variety.

³⁹ *Tangible globular*

⁴⁰ "From flowers to the world, from world to flowers"

Image VII: First score fragment of the piece *Redondo palpável*.
Source: Author

In the image above, the syllable “-res” is visible on the saxophone starting on measure 4, and “ao” on the flute starting in the middle of measure 5. The slurs connect the codification of each letter, while the whole phrase is the codification of each syllable. The cypher system contains a note sequence devised from the octatonic scale, with transposition in F – letter a is an F note – both in prime and retrograde form.

A	B	C	D	E	F	G	H
I	J	L	M	N	O	P	Q
R	S	T	U	V	X	Z	

Image VIII: Cypher system with note sequence derived from the octatonic scale, prime and retrograde form, transposition in F.
Source: Author

From section D onward the syllables get shorter: from here on each letter of each syllable has the value of two sixteenth notes. The flute and saxophone phrases are revealed, and the rest duration is the same as the duration of the syllable. The notes

derive from the same cypher system, with a small variation: for example, in measure 50, the last sixteenth note comes from the last letter, s, of the syllable “das”, instead of the first, while in measure 41 the last sixteenth note comes from the letter / of the syllable “flo-”. Bellow, there’s an example of the words “flores” and “ao” played by the flute and the saxophone, on measures 41 and 43, respectively.



Image IX: Second score fragment of the piece *Redondo palpável*.
Source: Author

The application of the cryptographic approach change again in section G. Here there’s an almost pure transcription, in which each note has the value of a single character. Each letter has the duration of a sixteenth note and all notes derive from a prime form cypher system; in addition, the space character is transcribed here as a sixteenth note rest. As the last point of innovation worth mentioning for the sake of this article, there’s an experimentation of syllabic codification on the musical intervals, instead of restricting it to note duration. Representing a three-letter syllable, the notes between instruments are a third apart, and for a two-letter syllable, the notes are a second apart, varying between major, minor, augmented and diminished intervals throughout the section. Notice this on Image X bellow, between the flute and the oboe.



Image X: Third score fragment of the piece *Redondo palpável*.
Source: Author

Conclusion

The seemingly hidden cryptographic layer reveals itself as a key component of all these musical works and is scattered throughout music history in different ways, between the simple codification of letters in a musical motif and the more recent algorithmic compositions of large scale tomes that “[...] take advantage of inherently sound parameters for the creation of an output [...]” (Cardoso, Coelho and Martins 2016, 1) dwelling upon textual structures and characteristics for musical results.

I believe that, in a way or another, all this musicological research, analysis and creative outputs might stir at least the curiosity of its readers, and might even persuade them to experiment on their own, taking this research as a starting point; once they try to develop or one they intend to reject. Although at first glance these cryptographic processes might seem too restricted or at times too random, I tend to believe these musical pieces that stand for themselves, regardless of their cryptographic nature.

Lastly, I hope to have shared and explained that, although these cryptographic processes were fundamental for the conception of the pieces exemplified, the transcription of the text is pursued as an inspiration, as a starting point, as a path to obtain musical material for the composer to work with; all methodology and processes involving all these cryptographic approaches are but a part of the whole that is the compositional task.

Acknowledgements

I would like to thank professor Rui Pereira Jorge deeply, for all his guidance and support.

References

- Bruhn, Siglind. 1998. *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*. New York and London: Garland Publishing, Inc.
- Cardoso, Amílcar, Ângela Coelho, and Pedro Martins. 2016. “A Musical Sonification of the Portuguese Epopee”. *MUME 2016 – The Fourth International Workshop on Musical Metacreation*. CISUC, Informatics Engineering Department, University of Coimbra.
- González, Veronica, and Rudolf Seising (Eds.). 2012. *Soft Computing in Humanities and Social Sciences*. Berkeley: Springer.
- Jarman, Douglas. 1979. *The Music of Alban Berg*. Berkley and Los Angeles: University of California Press.
- [Mautner, Jorge. 1962. *Deus da chuva e da morte*. Brasil: Martins.](#)

- Murray, Lucy Miller. 2015. *Chamber Music: An Extensive Guide for Listeners*. United States of America: Rowman & Littlefield.
- Perle, George. 1985. *The Operas of Alban Berg: Lulu*. California: University of California Press.
- Poppe, António. 2012. *Livro da Luz*. Portugal: Documenta.
- Sampaio, Cláudia. 2018. *Outro nome para a solidão*. Portugal: Douda Correria.
- Shenton, Andrew. 2008. *Olivier Messiaen's System of Signs: Notes Towards Understanding His Music*. New York: Ashgate Publishing.
- Sweet, Michael. 2015. *Writing interactive music for video games: a composer's guide*. United States of America: Pearson Education, Inc.

Una aproximación musicológica a un género situado en “tierra de nadie”: el Ragtime clásico y la evolución compositiva de Scott Joplin

"The evolution of Scott Joplin as a composer from classic Ragtime. A musicological approach to a genre located in "no man's land "

Jorge Gil Zulueta

Universidad Complutense de Madrid

“Tocábamos para hacer que bailaran, porque si bailas no puedes morir, y te sientes Dios. Y tocábamos ragtime, porque es la música con la que Dios baila cuando nadie le ve. Con la que Dios bailaría si fuese negro”.

Del monólogo de Alessandro Baricco en “*La Leyenda del Pianista en el Océano*”

Abstract.

En 2017 se cumplieron 100 años de la muerte del compositor de ragtime clásico Scott Joplin (1868-1917) y al siguiente año, 2018, los 150 años de su nacimiento. A excepción de su país de origen, EE. UU., dichas efemérides pasaron inadvertidas en España y en gran parte de Europa. El desconocimiento generalizado de lo que supone el género musical denominado ragtime y más en concreto el derivado como ragtime clásico es una de las razones de su escaso tratamiento en los distintos ámbitos de la música, como su (no) consideración para un estudio en profundidad o su escasa interpretación o presencia en los programas culturales, tanto por parte de los músicos como por los gestores culturales de las programaciones musicales de los espacios escénicos, ya sean los dedicados a la música clásica como al jazz. De ahí que es necesario colocar en el punto de mira del interés musical un género que en su recepción en Europa y sobre todo en nuestro país, sigue en “tierra de nadie”.

Keywords: ragtime, jazz, música popular, compositores, piano

Abstract

2017 marked the 100th anniversary of the death of classic ragtime composer Scott Joplin (1868-1917) and the following year, 2018, the 150th anniversary of his birth. Except for your country of origin, EE.UU. these ephemerides went unnoticed in Spain and in much of Europe. The general ignorance of what the musical genre called ragtime supposes

and more specifically the derivative as classic ragtime is one of the reasons for its scarce treatment in the different areas of music, such as its (no) consideration for an in-depth study or its scarce interpretation or presence in cultural programs, both by musicians and by cultural managers of musical programs in the scenic spaces, whether dedicated to classical music or jazz. Hence, it is necessary to place a genre in the spotlight of musical interest that, in its reception in Europe and especially in our country, continues in "no man's land".

Keywords: ragtime, jazz, popular music, composers, piano

Jorge Gil Zulueta es Licenciado en Geografía e Historia por la UNED. Actualmente está realizando el Doctorado de Musicología en la Universidad Complutense de Madrid con la investigación "Los pianistas españoles en el cine mudo". Es pianista y compositor, especializado en el acompañamiento al piano de cine mudo, ofreciendo conciertos y conferencias en torno al compositor de Ragtime clásico Scott Joplin.

A modo de introducción. La percepción actual sobre el ragtime.

Hace cuatro años afronté como pianista un programa de *ragtime clásico* compuesto enteramente por piezas de Scott Joplin. Lo hice con ánimo de presentarlo en diversos conciertos con motivo del centenario de su muerte en 2017, y, al ir ofreciéndolo a diversas instituciones y gestores culturales, observé con asombro que la obra de Joplin no era realmente conocida en España. Durante ese año y el siguiente coincidieron diversas efemérides relacionadas con grandes compositores como el centenario de la muerte de Debussy, el nacimiento de Leonard Bernstein o el de George Gershwin por citar algunos, y sus músicas estuvieron presentes en la mayoría de las programaciones musicales de Europa en general. Sin embargo, el 150 aniversario del nacimiento de un compositor como Scott Joplin pasó desapercibido. Curiosamente, de las efemérides nombradas, cada uno de esos compositores vivieron la influencia de la obra de Scott Joplin. A modo de ejemplo, el primer trabajo instrumental de George Gershwin, "*Rialto Ripples*", publicado en 1917, fue un gran éxito comercial, siendo curiosamente un ragtime. Tiene todas las características del estilo de piano de Gershwin pero con zancadas en la izquierda y sincopación típica de esa época. De alguna forma esta coincidencia muestra la importancia que tuvo el ragtime y de su compositor principal y como su influencia marcó de alguna manera el camino del jazz y a la vez impregnó algunas de las composiciones de los compositores de la música "clásica" del momento, como fue el caso del propio Debussy o Satie.

La primera conclusión a la que llegué de forma bastante obvia es que en las programaciones culturales de los espacios escénicos o ciclos dedicados al jazz de España no contemplan el ragtime exactamente como jazz, mientras que las programaciones dedicadas a repertorios “clásicos” lo relacionan dentro del ámbito jazzístico o de la música popular. Básicamente esto es debido a que el ragtime usualmente se componía sobre el papel y supuestamente no se improvisaba, algo esencial y mayoritario en el lenguaje del jazz, aun cuando sus elementos musicales más representativos son las melodías sincopadas. Esta conclusión se complementaba con la recepción actual de la obra de Joplin en las programaciones culturales y en la sociedad melómana y tristemente, casi de forma mayoritaria, ésta se constriñe a que la única referencia de conocimiento del ragtime estaba relacionada con un único tema utilizado como banda sonora de una afamada película y que tras ese tema la obra de Joplin no existía o era menor; incluso la melodía de “*The Entertainer*”, obviamente hablo de la película “*The Sting*”, (“El Golpe”), no siempre se relacionaba con su autor, Scott Joplin.

Es famosa la frase “los árboles no te dejan ver el bosque” y quizás estaría bien aplicarla al corpus de obras de ragtime compuestas por Scott Joplin, en las que unas, las más populares que inauguraron la “moda del ragtime”, nos impiden ver o apreciar otras que musicalmente son más interesantes y que reflejan una evolución hacia diversos caminos musicales dentro del propio ragtime: el vals, los ritmos latinos, jazz, clásico....

Desde mi visión como músico, afrontar y profundizar en la obra de Scott Joplin fue realmente un descubrimiento musical, siendo yo un pianista autodidacta, y me supuso un incentivo de las técnicas de lectura, determinadas técnicas pianísticas y, por ende, afrontar formas musicales del clásico, pero con aplicaciones de los esquemas armónicos verticales y progresiones propias del jazz.

De esta última observación y de todas las carencias mencionadas es como me vino a la mente la aplicación de la expresión utilizada entre trincheras en la Primera Guerra Mundial para el título de este artículo – El ragtime en tierra de nadie – y que a su vez deriva de la conferencia realizada en noviembre de 2019 para el Post-ip’19 – 5th International Post-Graduate Forum for Studies in Music and Dance celebrado en la Universidad de Aveiro (Portugal) y que también utilizo en la presentación de los distintos conciertos comentados dedicados a Scott Joplin.

Por tanto, este breve artículo tiene el objetivo de suplir las carencias de estudio sobre el ragtime y su figura más destacada, Scott Joplin, en nuestro ámbito europeo, en el cual no existe una bibliografía específica traducida, tratándose tan sólo de menciones en

publicaciones en torno a la Historia del Jazz o la Música Popular. Es necesario poner en valor lo que supuso el ragtime como género musical, su influencia tanto en la música popular como en la tradición “clásica” del momento. Pero sobre todo hay que poner en relieve la evolución compositiva de Scott Joplin con una aproximación musicológica a través de su obra y su correspondencia con una música de su tiempo y que podríamos tildar de una música para un cambio de siglo en un contexto social muy determinado, desarrollándose en un período realmente corto de tiempo, pues tras su expansión en 1898, con la muerte de Joplin en 1917, también “murió” el ragtime dando paso a la “locomotora” del jazz.

La comunidad negra y el compositor negro en EE.UU. El ascenso del ragtime.

A modo de sentar una base conceptual de cómo se llegó a gestar el ragtime y llegó a ser considerado un género musical con entidad propia, hay que ubicar la evolución de este género desde diversos puntos disciplinares que nos permitirán otorgarle un sentido más amplio al que realmente parece que se le otorgó en su propio tiempo al tildarse como de moda musical pasajera. Uno de los mejores estudios sobre la comunidad negra en EE. UU. y su música es el realizado por la musicóloga Eileen Southern (1920 – 2002) a través de su obra *“Historia de la música negra norteamericana”* en la que aúna, con profundas fuentes y gran rigor, el relato histórico junto a una visión antropológica del hecho musical de la comunidad negra en EE. UU. y su evolución. Southern destaca que el surgimiento y evolución de lo que se denominó también como “piano de giga” (Southern, 2001: 333) fue sin lugar a duda una seña principal de una comunidad negra recién emancipada que volcó sus ansias en el hecho musical a través del baile y la música en unas condiciones, como sabemos, casi nunca favorables, siendo además la actividad compositiva mucho más extraña en esa comunidad que la interpretativa en la que sí prodigaban los músicos itinerantes, la mayoría de ellos iletrados musicalmente. Southern menciona una referencia literaria asociando este término con las reuniones sociales que se realizaban en los salones de afroamericanos de clase media durante el último cuarto de siglo XIX.

La fuente de esta referencia es la balada operística literaria *“Out of Bondage”* (Salidos de la esclavitud) 1876, en la que la última escena muestra a Jim, un joven pianista clásico, tocando un “popurrí” para el viejo tío Elph. “Al final [del popurrí] el tiempo se hace muy vivo (tiempo de giga) y el tío Elph... se levanta del sofá y empieza a bailar”. La expresión “tiempo de giga” alude aquí a música más animada que la música clásica convencional y puede englobar la sincopación. (Southern, 2001: 334)

Es evidente que el piano, como instrumento, era el predilecto en las reuniones sociales de las clases medias y altas, pero su incorporación como instrumento principal

a la música de baile llegó a partir de la década de 1860. Siendo el violín, el banjo y el contrabajo el combo más utilizado, el piano fue introduciéndose en los propios conjuntos de baile sustituyendo al protagonista melódico (el violín), o bien ya como instrumento solista, lo que era, sin lugar a duda, mucho más rentable para los propietarios de los locales.

Si el término de “piano de giga” está relacionado directamente con el instrumento y su protagonismo en las diferentes actividades de diversión de la comunidad negra, en su forma musical el elemento rítmico y melódico que caracteriza al ragtime se gestaría a través de la música de baile y de unas canciones determinadas. Por una parte, el baile llamado *cakewalk* era una danza originaria de la plantación adoptada por los ministriles que podríamos denominar algo así como “caminando a por ese pastel”. Según Southern, este baile

(...) se impuso en todas partes, en pueblos, ciudades, y en todos los estratos sociales. (...) Y la música utilizada compartía la popularidad del baile. A finales de siglo la industria del entretenimiento organizaba concursos con premios, uno para los bailarines de *cakewalk* y otro para los pianistas, a los que se concedía un tiempo determinado para demostrar su habilidad improvisando sobre canciones seleccionadas en estilo *ragtime*. (Southern, 2001: 335)

Por otra, ya en la década de 1890, surgirían las llamadas *coon songs* (canciones de negros) caracterizadas por un mayor uso de la síncopa en sus melodías. Un ejemplo de *coon songs* está representado por el autor de canciones de ministriles Ernest Hogan que escribió *All Coons look Alike to me* (*Todos los negros me parecen iguales*) y que tuvo un gran éxito, volviendo a poner de moda las canciones de negros sincopadas, aprovechándose de esta oleada tanto compositores negros como blancos.

Por tanto, el Rag para piano sería el resultado natural de la música de baile del pueblo negro y su rítmica representada por la percusión del intérprete, principalmente violines y banjos junto con el pateo en el suelo de a los asistentes o público denominado también el “palmeo de *juba*”. (Southern 2001, 333)

Llegado a este punto de partida, esbozados los sustratos de formación de un género, considero interesante relacionarlo dentro del contexto musical de EE.UU. a principios del siglo XX. Mientras que en Europa los compositores buscaban trasgredir el arte musical conocido apartándose de los conceptos tradicionales de melodía, ritmo, textura, forma e instrumentación, en Estados Unidos se continuará en la tradición musical europea del siglo XIX, aunque con excepciones, como fue el compositor Charles Ives.

Es reseñable la opinión de Anton Dvorak sobre el futuro de la música de EE.UU. en relación con las melodías populares de negros e indios declarando que

Me alegra ver que la música del futuro en este país debe construirse partiendo de lo que se conoce como melodías negras. Ésta ha de ser la base de cualquier escuela seria y original de composición que se desarrolle en los Estados Unidos... Todos los grandes músicos han tomado en préstamo las canciones de la gente común... "Dvorak on Negro melodies", *The Musical Record* (Boston) (julio 1893), p.13.

Es en este contexto cuando el ragtime tiene su ascenso. Estas palabras de Dvorak serán confirmadas por la música que se fue gestando en Estados Unidos a partir del sustrato de la música negra, bien desde la tradición más europea y "clásica" representada por el propio Dvorak y otros compositores europeos afincados en el país, o bien desde las nuevas tendencias modernistas como por ejemplo Charles Ives, que bebió de fuentes folclóricas y que, por ejemplo, en su obra *Central Park in the Dark* seuxtaponen secciones de bandas con melodías sincopadas de ragtime.

La evolución compositiva del Ragtime de Scott Joplin. Una breve aproximación musicológica a su obra.

La de Joplin era una curiosa historia. Sus composiciones se fueron haciendo cada vez más complicadas, hasta convertirse en casi piezas de jazz al estilo de Bach. "Chico", solía decir a otros compositores negros: "después de 25 años de mi muerte la gente comenzará a reconocer mi labor.

Music publisher Edward B. Marks, 1934

Con todo lo expuesto, no podemos decir que el ragtime surgiera como un fenómeno de moda, aunque 1899 puede considerarse el año de partida para que se popularizara precisamente a través de la publicación de "*Maple Leaf Rag*", el tema que le dio fama a Scott Joplin. Sin embargo, con el tiempo, el ragtime de Scott Joplin - denominado por algunos estudiosos "ragtime clásico"-, difiere del descrito en sus inicios por el hecho de conjugar elementos afroamericanos con formas y técnicas europeas, por lo que es necesario diferenciarlo de la gestación de ese ragtime proveniente del baile popular y de las coon songs mencionadas, aun perteneciendo, eso sí, a dichas raíces, pero con una evolución totalmente distinta.

Scott Joplin representa la cúspide de esta tradición, y se hizo acreedor al título de "rey de los escritores de ragtime". Del sentimiento de comunidad participativa en el hecho musical que he comentado anteriormente surge otro de los aspectos relacionados con la moda del ragtime: la importante labor educativa musical hacia la población afroamericana en cuanto a que el negocio musical de aquel tiempo era la venta de partituras y la adquisición de pianos u órganos en los hogares de muchos ciudadanos, incluso con medios limitados.

Aunque ya se había iniciado la tradición compositiva y consiguientes publicaciones de *rag* 's para piano, la publicación de "*Maple Leaf Rag*", aparte del éxito comercial y artístico, constituyó un punto de inflexión en diversos aspectos. Se estableció un modelo compositivo propio del *rag* y que fue imitado por todos los autores interesados en la composición seria. Técnicamente se convirtió en una prueba de fuego para los pianistas; abrió las puertas a un nuevo género de piezas instrumentales virtuosísticas que requerían brillantez técnica y así los concertistas tenían a su disposición obras escritas en un nuevo lenguaje musical americano que estaban a la altura de las piezas de los grandes compositores europeos.

No podemos dejar de considerar unas pinceladas biográficas sobre la formación y trayectoria de Joplin y sobre todo como ésta iba encaminada a una labor compositiva que buscaba una evolución que, gracias a que el éxito de *Maple Leaf Rag* le otorgó al autor una cierta tranquilidad económica, pudo trazar de forma consciente; de otra manera estaría abocado a mantenerse como pianista itinerante, algo muy usual en todos los músicos afroamericanos de la época.

Su más temprana formación musical vendría por parte de un profesor particular de origen alemán que sería esencial para imprimir en el joven Joplin la música de los grandes compositores europeos del momento con especial relevancia en el romanticismo de Brahms y Chopin.

Ya en una fecha tan temprana como 1899 Joplin completó un ballet inspirado en música popular, *The Ragtime Dance*, que se interpretó una sola vez en el Teatro de Ópera Woods de Sedalia. En 1903 había escrito una ópera *rag* titulada *A Guest of Honor* (partitura hoy desaparecida) y comenzó a trabajar en una segunda ópera, *Treemonisha* terminada en 1905. En 1907 Joplin se estableció en Nueva York desplegando su actividad musical en varios ámbitos: dirigiendo una academia de música, grabando rollos de pianola, publicando una gran cantidad de música (incluido un manual titulado *Escuela de ragtime – Seis ejercicios para piano*, 1908), e incluso creando su propia editorial. En 1915, sin esperanzas de encontrar un productor, escenificó él mismo la ópera en un local desconocido de Harlem, sin ningún apoyo económico para la escenografía, vestuario u orquesta y es presumible que el estreno fuera un fracaso. *Treemonisha* conoció su estreno mundial en 1972, setenta y siete años después de que Joplin la terminara.

Llegados a este punto, si intentamos obtener una panorámica general de su obra, la pregunta más oportuna sería: ¿Qué es lo que diferencia a Scott Joplin en sus composiciones de *ragtime* frente otras obras y compositores?

Por una parte, en el enfoque de su obra, se sucede un cambio de funcionalidad que lo diferencia de los diversos *rag* 's: ya no se enfoca para el baile, sino que se presenta como una obra musical compuesta y escrita para ser escuchada o interpretada. Su música se vuelve más emotiva y se distingue por ser compuesta esencialmente para piano, por lo que se acerca más a ciertos elementos y funcionalidades propias de otras formas musicales que pertenecen al ámbito de la música "culta" como, por ejemplo, el nocturno.

En el plano compositivo, es evidente su deseo de perfeccionar su propia obra y de ser considerado un compositor serio, prácticamente el primer compositor afroamericano de relevancia. El propio cliché de acompañamiento de "*Maple Leaf Rag*" será reutilizado por Joplin de forma más desarrollada en otras composiciones como *Leola* (1905) o *Gladiolus Rag* (1909), tanto como patrón rítmico como por su forma estilística a través de variaciones del *tempo* y armonías más complejas. A ello se añade una evolución hacia obras mucho más maduras como "*Bethena – A Concert Waltz*" (1905), "*Gladiolus Rag*" (1907) o su ópera *Treemonisha* (1911), en las que están representadas una serie de elementos que vuelven a diferenciarse de los primeros ragtime 's de índole más popular. Es ejemplar *Gladiolus Rag* (1907) que mantiene el mismo patrón rítmico de "*Maple Leaf Rag*" pero con un tiempo más lento, evolucionando con ricas progresiones armónicas y disposiciones cromáticas muy "chopinianas" con las que se desarrollando el tema en sus diversas secciones.

"*Bethena – A Concert Waltz*" (1905) podría ser circunscrito a la moda de composiciones de valeses de salón de finales de siglo XIX pero es realmente una composición que ya su propio subtítulo contiene una declaración de principios: es una pieza para ser escuchada y contiene elementos que se encuentran en algunos de los acompañamientos *Liebeslieder Waltzes* de Brahms.

Y por último, la impronta de músicas hispanoamericanas representadas con el *tempo* de Habanera presente en piezas como "*Solace – A Mexican Serenade*" (1905) o "*Heliotrope Bouquet*" (1907) y que posteriormente fue etiquetado como *Spanish tinge* (el matiz español) por Jelly Roll Morton en el primigenio jazz.

Estos acercamientos a diversas formas musicales desde el ragtime hacen prever que Scott Joplin fue compositor de una búsqueda continua y muy diferente a su coetáneos y que su corta vida (murió a los 49 años) le impidió quizás ser considerado como el primer compositor afroamericano de música "seria" ¿? a expensas de la continuidad de su obra, aunque no sabemos si dicha obra hubiera seguido por los caminos del naciente jazz o por lenguajes más clásicos... o ambos, aproximándose así a la órbita de George Gershwin.

Bibliografía

Berlin, Edward A., *King of Ragtime: Scott Joplin and His Era* (Oxford University Press, New York, 1996)

Blesh, Rudi, *They All Played Ragtime - The True Story of an American Music*, (Alfred A. Knopf: New York, 1950)

Gammond, Peter, *Scott Joplin and The Ragtime Era*, (Abacus, London, 1975)

Haskins, James, and Kathleen Benson, *Scott Joplin*, (Robson Books LTD, London, 1979)

Berendt, Joachim-Ernst, *EL JAZZ: De Nueva Orleans Al Jazz Rock*, (Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1994)

Southern, Eileen, *Historia De La Música Negra*, (AKAL, Madrid, 2001)

Viegas, Alexy, *Stravinsky's Ragtime for Eleven Instruments: Historical and Stylistic Considerations*, (Universidade de São Paulo, São Paulo-SP)

“Este som que se sente cá dentro!”: um estudo etnomusicológico sobre os bombos portugueses

Lucas Wink

Universidade de Aveiro – INET-MD

lucaswink@ua.pt

Este é um estudo de doutoramento em curso centrado nos bombos portugueses sustentado em referencial teórico dos Sound Studies. *Bombos* é um termo que diz respeito a: 1) um instrumento de percussão com uma organologia própria; 2) um conjunto de instrumentos formado por bombos, caixas e, em alguns contextos, por um instrumento melódico como o pífaro, a gaita de foles, a concertina e/ou o acordeão; 3) uma prática performativa predominantemente masculina, coletiva, intergeracional integrada às festividades locais. O estudo enfoca na observação, participação e análise juntamente ao Grupo Regional de São Simão Os Completos e ao Grupo de Bombos da Casa do Povo do Paul. Na escassa literatura específica da prática, são recorrentes as narrativas que, num olhar muito circunscrito de música, sublinham o “barulho”, o “estrondo atroador”, o “estrépito que afugenta” produzido por uma “orquestra diabólica” através da “reunião infernal de vários instrumentos de percussão” que fazem uma “música sem música” (Pimentel 1902; Lambertini 1902; Herculano 1855 in Braga 1885; Oliveira 1966). Stasi (1998) e Santos (2015) aludem precisamente às apreciações essencialistas que depreciam a percussão sob a premissa de ser excessivamente simples e defeituosa. Considerando que nas duas localidades os bombos são centrais na garantia do bem-estar e preservação da memória coletiva, juntando-se os grupos regularmente para ensaios e performances, justificando a manutenção de construtores artesanais e a transmissão de saberes específicos, este estudo tenciona sobrepujar estes juízos. Sugere, por isso, que os bombos devem ser perspectivados não em termos do seu barulho, mas da potencialidade e do impacto do seu som na vida social local (Feld 1990, 2004, 2012; Erlmann 2004; Sterne 2012; Stoller 1989). O trabalho de campo preliminar revela, nesse sentido, o intenso sentido que a prática e o som destes instrumentos têm para os atores locais. António Duarte, por exemplo, tocador de bombos do Paul, apontando para dentro do peito, elucida essa circunstância ao sintetizar a sua experiência na frase “este som que se sente cá dentro!”.

Palavras-chave: bombos; bombos no/do Paul; instrumentos de percussão; Sound Studies.

This is an ongoing PhD research on Portuguese Bombos supported by the theoretical framework of Sound Studies. *Bombos* is a term referring to: 1) a percussion instrument with its own organology; 2) a set of instruments consisting of bombos, caixas and in some contexts of a melodic instrument such as the fife, the bagpipe and/or the accordion; 3) a predominantly male, collective, intergenerational performative practice integrated in local festivities. The study stands on observation, participation and analysis along with the Grupo Regional de São Simão Os Completos and the Grupo de Bombos da Casa do Povo do Paul. In the scarce literature, it is easy to find references that, based on a very narrow understanding of music, stress the “noise”, the “thunderous crash”, a “noise that drives people away” produced by a “diabolical orchestra” through the “infernal meeting of various percussion instruments” that make “music without music” (Pimentel 1902; Lambertini 1902; Herculano 1855 in Braga 1885; Oliveira 1966). Stasi (1998) and Santos (2015) allude to the essentialist appraisals that depreciate percussion under the premise of being excessively simple and defective. Taking into account that in both localities Bombos are central in guaranteeing social well-being and sustaining the collective memory, through a regular coming together for rehearsals and performances, and maintenance of artisans with the associated transmission of knowledges, this research aims to overcome all these judgments. It therefore suggests that Bombos should be approached not in terms of their noise, but of the potential and impact of their sound on local social life (Feld 1990, 2004, 2012; Erlmann 2004; Sterne 2012; Stoller 1989). Preliminary fieldwork reveals, in this regard, the intense meaning that the practice and the sound of these instruments have for local actors. António Duarte, for example, a bombo player from Paul, pointing into his chest, clarifies that circumstance by synthesizing his experience in the phrase “this sound that one feels here inside!”.

Key words: bombos; bombos in/from Paul; percussion instruments; Sound Studies.

Lucas Wink é estudante no Programa Doutoral em Música da Universidade de Aveiro (ramo Etnomusicologia). Realiza uma investigação financiada pela Fundação para Ciência e Tecnologia de Portugal. Toca bateria na Orquestra Bamba Social.

Introdução

Este artigo⁴¹ resulta de uma investigação de doutoramento inicial inserida no Programa Doutoral em Música da Universidade de Aveiro⁴² e do projeto EcoMusic – Práticas Sustentáveis: um estudo sobre o pós-folclorismo em Portugal no século XXI. Está dividido em duas partes: na primeira, contextualizo o tema de investigação, providenciando uma breve descrição dos bombos; a fundamentação e o enquadramento teórico; e as questões aqui exploradas. Na segunda, concentro numa experiência de campo preliminar na freguesia do Paul⁴³ para então esboçar algumas considerações analíticas.

O termo *Bombos*

Bombos é um termo que tem três aceções:

1^a) um instrumento musical com uma organologia própria. É um bímembranofone de caixa de ressonância cilíndrica, de percussão indireta, tocado com uma ou duas massetas e constituído por peles de animal ou sintética retesadas por cordas corrediças. Os cascos são de madeira ou de folha metálica e é suportado pelo tocador através de uma correia bandoleira que o toca em pé enquanto se movimenta;

2^a) um conjunto instrumental formado pelo bombo, pelas caixas de rufo⁴⁴ e por instrumentos melódicos como o pífaro, o acordeão, a concertina e/ou gaita de foles.

3^a) uma prática performativa predominantemente masculina, intergeracional, de matriz rural e carácter coletivo presente em funções públicas, em festas e celebrações religiosas locais realizadas no espaço público e aberto da rua; mas também em contextos de “presentacional performance” (Turino 2008), sobretudo a partir dos anos 30 do século XX quando, no âmbito das políticas culturais estadonovistas e da atividade folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional, os conjuntos de bombos passaram a integrar cortejos e festivais de folclore.

⁴¹ O presente texto consiste numa reprodução da comunicação apresentada durante o *Post-in-progress: 5º Fórum Internacional de Pós-graduação em Estudos de Música e Dança*, realizado em Aveiro, Portugal, entre 21 e 23 de novembro de 2019.

⁴² A investigação é financiada pela FCT através de uma bolsa de doutoramento (SFRH/BD/139998/2018).

⁴³ Paul é uma freguesia do concelho da Covilhã situada na encosta sul da Serra da Estrela. Tem aproximadamente 1600 habitantes. É o local onde realizam-se festividades como a Festa de Santa Bebiana, a Romaria de Nossa Senhora das Dores e a Procissão dos Penitentes (Ventura 2015).

⁴⁴ Tambores de estrutura semelhante, porém de menor dimensão e com o acréscimo de um bordão na parte inferior.

Os bombos compreendidos nos termos da música e a marginalidade dos instrumentos de percussão

O conhecimento da historiografia dos bombos rapidamente evidenciou o modo como discursos, comportamentos expressivos e instrumentos musicais são recorrentemente submetidos a lógicas hierarquizadas de legitimidades. Na escassa literatura acadêmica (Braga 1885/1995; Pimentel 1902/2011; Lambertini 1902; Oliveira 1966), são recorrentes as formulações músico-centradas que, descrevendo os bombos, aludem ao “barulho”, ao “estrondo atroador”, ao “estrépito que afugenta” produzido por uma “orquestra diabólica” através da “reunião infernal de vários instrumentos de percussão”. A descrição etnográfica de Alberto Pimentel, nesse sentido, é particularmente emblemática ao informar sobre

uma dança dos tambores, folia verdadeiramente selvagem. Imagine-se quatro ou cinco tambores rufando ao mesmo tempo, e no meio o homem do bombo fazendo-o retumbar com fortes golpes de baqueta, vibrada por cima da cabeça, por cima dos ombros, ora por debaixo do braço esquerdo, ora por debaixo do braço direito. As piruetas que ele era obrigado a fazer, para conseguir estes efeitos de acrobatismo musical, não posso eu dizê-lo. Só visto. Verdadeiramente cômico, o homem do bombo! (2011, 257).

Na mesma linha, Lambertini (1902) em seu estudo sobre os instrumentos musicais em Portugal na viragem do XIX, enfatiza uma suposta preferência por parte do povo pelos “instrumentos barulhentos – os mais fáceis de se fabricar e de se tocar” (*ibid.*, 46). Depois, sintetizando as suas observações sobre uma performance, caracteriza-a como uma “música sem música – tudo que há de mais primitivo” (*Ibid.*, 47).

Na verdade, as argumentações de Carlos Stasi (1999) e Bruno Santos (2015) em torno do estatuto social dos instrumentos de percussão permitem depreender não somente da natureza destes discursos, mas da própria escassez de estudos sistemáticos atuais sobre os bombos. Pontuando o lugar marginal que instrumentos desta tipologia adquiriram em produções acadêmicas em música no século XX, o trabalho destes autores denota a perenidade de um conjunto de apreciações essencialistas que outorgam à percussão um caráter excessivamente “simples” e “defeituoso”. No entanto, iniciativas como as da Associação Amigos do Tocá Rufar, por exemplo, realizada em parceria com investigadores do INET-MD em 2017 no âmbito da inscrição dos Bombos na matriz do PCI⁴⁵, constituem um marco expressivo na elaboração de narrativas alternativas às anteriormente descritas. O estudo que venho

⁴⁵ Pude colaborar muito pontualmente no início deste projeto, participando de reuniões e transcrevendo os toques de alguns agrupamentos.

desenvolvendo pretende contribuir nesse sentido, demandando abordagens que desconstruam estas condicionantes ao conhecimento.

O som dos bombos: uma perspectiva transdisciplinar dos *Sound Studies*

É nesse sentido que o quadro conceitual implícito no estudo do som conforme Stoller (1989), Feld (1990, 2018), Erlmann (2004), Titon (2017) e Schulze (2018) configura-se como uma oportunidade para enfrentar uma série de desafios. Tendo em conta que, numa referência a Sterne (2012), a área transdisciplinar dos *Sound Studies* abre caminhos para explorar novas narrativas sobre o que o som faz nas culturas no século XXI; sobre o que os humanos fazem no mundo sônico em que estão integrados; sobre a poética e a política das relações sociais; sobre os comportamentos expressivos humanos e a memória dos encontros (Feld 2012), assinalo a intenção de atentar ao som dos bombos. Relembrando Rice (2014) no âmbito da ética do trabalho etnomusicológico e a proposta de Epistemologia da Escuta de Garcia Castilla (2019)⁴⁶, sublinho a importância de fazê-lo a partir de um entendimento interno, isto é, buscando amplificar as múltiplas vozes que ressoam no seu entorno de modo a enfatizar o entendimento dos atores do terreno em contraposição à noção de barulho da literatura.

Em seguida, farei alusão a uma experiência preliminar na freguesia do Paul, orquestrando algumas notas interpretativas sob uma perspectiva que, ao articular as memórias dos atores locais com uma análise fundada no referido quadro conceitual, permite explorar as seguintes questões: o que é o som dos bombos? De que modo tocadores, demais participantes e instrumentos musicais se articulam à sua volta? O que é que a memória social construída em torno deste sônico nos indica sobre este processo?

⁴⁶ Enquadrada no âmbito dos *Sound Studies*, esta proposta parte do pressuposto de que a modernidade europeia estabeleceu um paradigma epistemológico dominante baseado no racionalismo, no logocentrismo e na lógica formal correspondente ao que Marshall McLuhan definiu como espaço visual. Sob a premissa de que as experiências, práticas e conhecimentos humanos são mais ricos e diversos dos que aqueles assinalados pela “Epistemologia Visual”, Garcia Castilla advoga por um paradigma sócio-cognitivo assente na ideia de espaço acústico. Analisando as relações entre Escuta e Episteme, concebe o que considera ser uma proposta teórica própria ao definir o conhecimento e a sua produção como efeito de um processo de ressonância entre os sujeitos no qual a escuta tem um papel preponderante. Na verdade, o que penso ser fundamental aqui é o marcado cariz dialógico da proposta: sustentado num princípio de responsabilidade fraterna que remete para os incomensuráveis postulados freirianos, Garcia Castilla sinaliza que o escutar constitui sempre uma grande responsabilidade com um profundo carácter ético. O conhecimento, neste sentido, é formulado na relação com o outro, da escuta do e com o outro.

Escutando o som dos Bombos: uma experiência de campo preliminar no Paul

No final de fevereiro de 2019, me dirigi até o Paul para uma sessão preliminar de trabalho de campo. Embora não estejam documentados na literatura, as memórias dos atores locais indicam os bombos em atividade já em finais do século XIX. Em finais da década de 1970, sob a alçada da nova comissão diretora, o conjunto foi integrado à Casa do Povo do Paul, passando a atuar junto do rancho e das adufeiras.

Minha visita tinha por objetivo conhecer e conversar pessoalmente com alguns protagonistas a respeito das suas experiências e memórias dos bombos. Através de Jorge Pedro Narciso, um intermediário local, estabeleci contato prévio com alguns interlocutores, o que me permitiu organizar e gravar algumas conversas.



Imagem I - Conversa 1, com Maria do Céu e Leonor Narciso
Fonte: Autor

Esta à esquerda é a senhora Maria do Céu, filha de tocador de bombo com grande prestígio local, e à direita Leonor Narciso, ex-presidente da Casa do Povo do Paul. A conversa que tivemos numa das mesas do Café Central revelou o intenso sentido e projeção dos bombos e do seu som na vida social local. Dada a minha intenção de amplificar estas vozes, transcrevo a seguir um trecho integral do nosso diálogo. Leonor Narciso, começou por referir que

É uma grande referência, sem dúvida. Quer a nível da história, quer a nível do impacto, do contágio, da alegria. Contagia. Irradia. O som é um contato muito positivo com as

peças. Até porque quando se ouve os bombos, as pessoas que estão em casa vêm todas para a rua. Vêm ouvir os bombos! É algo que chama. E todo este lado... quando se está a tocar... quando estás num evento onde estão os bombos a tocar, nota-se que é algo que te obriga a mexer. [...] O som dos bombos tem uma melodia forte, que te atrai. [...] o chamamento de alegria, de mexer os pés, de tocar e dançar, de mexer-te! De ir atrás deles!

Maria do Céu:

- E mesmo [...] o povo ao som dos bombos... e isso quando eu era rapariga... íamos atrás deles! e até dançávamos! Mesmo até sem haver rapazes! Um com as outras e dançávamos ao toque das zabumbas. Era uma coisa que convidava mesmo, que nos mexia. Que mexia cá connosco.

Leonor Narciso:

- É uma vibração forte. É algo que mexe cá dentro. Que te obriga a sair! Que te obriga a ver e que te obriga a te mexer atrás deles! Obriga-te! As pessoas irradiam, os olhos brilham e o corpo mexe.

Maria do Céu:

- E o senhor nem faz ideia! [...] Faziam todos os anos aqui aquele... “Os sons da terra”, só com percussão! Ah, isso! Isso era um espetáculo!

Leonor Narciso:

- Este era o evento que a temática era realmente os sons autóctones, e então nós tínhamos vários grupos, de várias zonas, e cada um fazia o cruzamento de sons, percussão e canto, mas mais percussão... então depois, essa praça toda a tocar com... por vezes com 50 bombos! Sei lá quantas caixas! Quantos pífaros! Havia sempre ali alguns momentos que as janelas tremiam! Os vidros que quase que se partiam! [...] E quando há algum evento que não venham os bombos, as pessoas já estranham. Mas é verdade! se não vierem os bombos, as pessoas perguntam: “- Mas não vieram os bombos porquê?”. As pessoas estão muito habituadas a estes sons.

Maria do Céu:

- Faz parte da cultura da gente...

Tais depoimentos permitem esboçar algumas interpretações preliminares. Leonor Narciso explicita o que considera ser o *impacto* do som dos bombos ao lembrar da reunião de uma grande quantidade de instrumentos em praça pública. O vigor deste som, de um som pujante, que *contagia*, que enche e domina o espaço, é metaforicamente verbalizado ao fazer referência que as janelas tremiam e os vidros quase que se partiam com os bombos em performance. Mais do que isso, me parece interessante notar como o *impacto* e a *vibração* deste som parece configurar um mecanismo propulsor de agência social, que tira a inércia dos corpos e que os impele para a ação, para que se *mexam*, trazendo as pessoas do espaço da casa para o espaço a céu aberto da rua, para o espaço de encontros e sociabilidades. É oportuno observar também o peso da dimensão afetiva nesta experiência de escuta. Novamente, este afeto

substancializa-se numa reação medida no corpo: Leonor Narciso sintetiza esta circunstância ao referir que “as pessoas irradiam e os olhos brilham” quando ouvem os bombos.

Através da prática da memória, o discurso de Maria do Céu permite inferir ainda que este som, quando perspectivado em termos da carga afetiva e emocional que é imbuído, sintoniza lugares, momentos e sujeitos já não mais habitantes do “aqui e agora”, nos termos de Diana Taylor (2003). O desfecho do diálogo, por fim, consolidado nas frases “as pessoas estão muito habituadas a estes sons” e “faz parte da cultura da gente”, substancializa o intenso sentido que os bombos e o seu som têm na experiência das minhas interlocutoras.

Também faço referência nesta breve etnografia à conversa estabelecida com António Duarte, tocador, construtor e diretor do Grupo de Bombos da Casa do Povo do Paul. Narrando memórias e experiências de uma vida com os bombos, percebi a significativa ênfase que meu interlocutor atribuiu ao fato de ter nascido “no meio dos bombos”. Este discurso, na minha perspectiva, reiterando a centralidade da natureza intergeracional da prática, revela a eminência de saberes socialmente construídos e a condição do corpo sensível enquanto repositório de conhecimentos distintivos.

Na volta do campo, refletindo sobre as palavras do meu interlocutor ao mesmo tempo que mentalmente reconstituía o espaço físico e as ações levadas a cabo durante a entrevista, pude constatar que o caso dos bombos, interpretado à luz de Bates (2012) e O’Brien (2018) no âmbito do “New Materialism”, também parece profícuo para inquirir acerca das relações políticas e socio-afetivas entre entidades humanas e não-humanas e da agência dos instrumentos musicais. Explico-me a seguir.

Por sugestão de António Duarte, nossa conversa foi registada numa das pequenas salas da sede de três andares da Casa do Povo. Sua disposição e o seu conteúdo sugeriam que nos posicionássemos por entre diversos bombos e caixas, os quais António tratava de selecionar e ordenar no seu entorno à medida em que eu ajustava os apetrechos de gravação. Antes de ser compreendida como uma manipulação com propósito único de construir um cenário visual, proponho interpretar a sua atitude de outra maneira. Ao trazê-los para juntos de si de modo que pudessem integrar a gravação, meu interlocutor assinala, na verdade, o papel proeminente destes instrumentos: são, de fato, atores que efetivamente contracenam consigo na realidade sobre a qual me discorreria a respeito. Esta proposição permite inquirir sobre a complexa relação sócioafetiva estabelecida entre sujeito (tocador) e objeto (instrumento) ao longo de uma vida. Num paralelo com Eliot Bates (2012), cuja proposta sugere a desconstrução de abordagens que tratem os instrumentos musicais como

“mais uma instância de um terreno teórico humanístico pré-constituído” (*Ibid.*, 372), o caso em análise parece significativo para presumir que estes objetos, conjuntamente aos seres humanos, são verdadeiros protagonistas de histórias, são agentes configuradores de realidades, e, portanto, não apenas “coisas que os humanos usam, fazem ou transferem, ou artefactos passivos da onde o som emana” (*Ibid.*, 364). Em conformidade com o caso de Maria do Céu e Leonor Narciso, o trabalho de terreno preliminar juntamente a António Duarte reitera o intenso sentido que a prática e o som destes instrumentos têm na vida social local. Não poderia deixar de referir aqui que, no desfecho do nosso diálogo, sem hesitar, com a mão esquerda apoiada sobre um bombo e a direita apontando para dentro do peito, meu interlocutor sintetizou este intenso sentido na frase “este som que se sente cá dentro!”



Imagem II - Conversa 2, com António Duarte

Fonte: Autor

Considerações finais

A literatura acadêmica e a pesquisa preliminar no terreno evidenciaram uma disjunção entre os valores que enformam a categorização e teorização dos bombos e os valores que justificam a sua ampla prática social. Conforme pude observar em 2019, o reconhecimento social desta realidade é patente, por um lado, no número expressivo de grupos ativos em Portugal mapeados pela Associação Amigos do Tocá Rufar, que contabilizou mais de trezentos. Por outro, no profundo significado que revela ter na experiência dos atores no terreno. Na minha perspectiva, esta disjunção espelha pré-

juízos e quadros teóricos pouco permeáveis a comportamentos expressivos marginais a uma idealizada noção de música. Por isso, sustentado numa perspectiva dos *Sound Studies* que visa sobrepujar um entendimento estático de música, construído num conjunto de juízos de valor etnocêntricos e hierarquizantes, meu estudo almeja desenhar narrativas alternativas àquelas que enformam a historiografia e o conhecimento acadêmico dos bombos.

Em síntese, elenco a seguir alguns resultados deste trabalho inicial. A experiência preliminar de terreno em consonância com o quadro analítico previamente delineado possibilitou: (i) amplificar as vozes de sujeitos que de fato vivem, ouvem, produzem, lembram e sentem o som dos bombos de modo a captar alguns valores estruturantes desta prática social; (ii) elucidar o potencial agenciador dos bombos e do seu som no delineamento das relações intersubjetivas e das sociabilidades entre os sujeitos locais; (iii) compreender a natureza intergeracional da prática e a condição do corpo sensível enquanto repositório de conhecimentos distintivos; (iv) especular sobre o lugar e o papel socio-afetivo dos instrumentos musicais enquanto entidades não-humanas que efetivamente atuam na configuração das realidades sociais; (v) através da prática da memória, evidenciar a dimensão afetiva e sensível do som dos bombos.

Referências Bibliográficas

- Bach, Karla. 2013. "As dinâmicas de um trabalho de campo etnomusicológico na prática dos Bombos em Lavacolhos", In *Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*, Vol. 2, n. 2, p. 140-147.
- Bates, Eliot. 2012. "The Social life of Musical Instruments". In *Ethnomusicology*, vol. 56, n. 3, 363-395.
- Braga, Teófilo. 1995. *Portugal de Perto – O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições*. Vol I, Lisboa: Dom Quixote.
- Erlmann, Veit. 2004. "But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound, and the Senses". In *Hearing Cultures: essays on Sound, Listening, and Modernity*, edited by Erlmann, Veit. 1-20. Nova Iorque: Berg.
- Feld, Steven. 1990. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press.
- Feld, Steven. 2012. *Jazz Cosmopolitanism in Accra*. Durham and London: Duke University Press.
- Feld, Steven. 2018. "Uma Acustemologia da Floresta Tropical", In *Ilha Revista de Antropologia*. v. 20, n. 1, p. 229-252.
- García Castilla, Jorge David. 2019. "Conocimientos en resonancia: hacia una epistemologia de la escucha". In *Modos de escucha - El oído pensante*, edited by Domínguez Ruiz, Ana Lidia M. Dossier 7 (2): 135-154.
- Lambertini, Michelangelo. 1902. *Chansons et Instruments*. Lisboa: Typ. Universal.
- O'Brien, Michael. 2018. "'El bombo loco': Sounding Alterity and Populism in Buenos Aires. In *Ethnomusicology*, Vol. 62, No. 3 (Fall 2018), pp. 439-469. Published by: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology.
- Oliveira, Ernesto Veiga de. 1966. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pimentel, Alberto. 2011. *Santo Thyrsos de Riba d'Ave*. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.
- Rice, Timothy. 2014. *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Santos, Bruno. 2015. *Instrumentos marginais de percussão na música contemporânea: uma expansão técnico-interpretativa de instrumentos latino-americanos*. Tese de Doutorado. Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Schulze, Holger. 2018. *The Sonic Persona - An Anthropology of Sound*. New York and London: Bloomsbury.

- Stasi, Carlos. 1998. *Representations of Musical Scrapers: The Disjuncture Between Complex and Simple in The Study of Percussion Instruments*. Tese de Doutorado. University of Natal, Durban.
- Sterne, Jonathan. 2012. "Sonic Imaginations", In *The Sound Studies Reader*, edited by Sterne, Jonathan. 1-17. New York: Routledge.
- Stoller, Paul. 1989. *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Titon, Jeff Todd. 2017. "From Music in Its Sonic Context to Music as Sound: Some Theoretical Considerations". For UCLA Symposium on Ethnomusicology in Theory and Practice, in honor of Timothy Rice's retirement.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press.
- Ventura, António. 2015. "Coherence, reconfigurations and cultural practices in an ancient celebration: Ethnography of Festa de Santa Bebiana, Paúl, Covilhã, Portugal", In *VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos – Encuentro SIBE/IASPM – España, Libro de Actas*, editado por Ana Llorens, pp. 301-306.

Breathe in for nothing: an interpretative phenomenological analysis exploring the influence of a Pilates warm-up in singers. An overview of the study

Author: Marcelle Sutton

Affiliation: University of Stellenbosch, South Africa

Email: marcelle@cantolyrico.com

Abstract:

Research on the use of Pilates for classical singers is limited, despite the well-documented benefits of this somatic (mind-body) exercise modality on the general public. This study sought to ascertain the mental, physical and vocal benefits of a Pilates warm-up on four university singing students and one professional singer using Interpretative Phenomenological Analysis (IPA). A Pilates warm-up for singers was taught to the participants over six weeks, with three workshops of five days each interspersed with home practice. The effects thereof were documented, before-and-after questionnaires (GAD-7, Becks Depression Inventory and the RAND 36-Item short-form quality of life survey instrument) were completed, heart rate measurements taken (to determine if the warm-up initiated a parasympathetic nervous system response) and three semi-structured interviews were conducted with each participant. A focus group was then held with the participants to discuss the effects of the regime. The lived experience of the participants' use of the Pilates warm-up was analysed and together with the collected data, was grouped into sub-themes named: Singing; Wellbeing; Preparation for Singing/Preparing the Body to Sing; Tools; Resilience; Mindfulness; Mind-Body Communication; Nervous System; Strengthening the Body; Relaxation through Movement and Pilates Breathing. In the cyclical interpretative process of an IPA, these sub themes were then grouped to form the main themes of the study, namely: Tools; Nervous System and Singing.

The results showed an overall improvement in the quality of life as well as an increase in mindfulness and relaxation which benefitted all of the singers vocally in some way. Heart rate measurements and anxiety and depression scores showed a generally positive trend, although these results were inconclusive and require further study. The Pilates warm-up provided the singers with specific tools with which to address their various issues which had an impact on their singing. Performance preparation and posture were found to be enhanced, as well as reduced muscle tension, increased vocal range and improvements in stamina and breathing. This study highlights the potential benefits of the use of a Pilates warm-up for classical singers and the areas of research that should be undertaken to further delineate these benefits.

Keywords: Singing; Pilates; Pilates for singers; vocal warm-up; muscle tension

Marcelle Volckaert Sutton is a classical singer and Pilates teacher of over 20 years' experience in both fields of study. She holds a BA.HDE from the University of Cape Town and a Master's Degree in Music (cum laude) from the University of Stellenbosch.

Introduction

Singing and Pilates are not the most obvious combination. As a singer and a Pilates teacher, I knew the benefits of the method first-hand. Having designed a Pilates warm-up for personal use, the logical progression was to formally investigate, if it could be of as much use to other singers. However, there is little scientific research on the use of Pilates for singers.

Every singer is physically, emotionally and psychologically different, and it might not be within the capability of every singer to attain the 'ideal voice product' easily and therefore less desirable methods of singing might be employed. The human body is capable of doing what necessity requires of it, regardless of the potential side effects or future negative consequences. Performing and singing can cause an accumulation of physical and mental tensions. Even daily life places strain and tension on bodies and this can result in a variety of physical issues, such as postural problems and misalignments of the spine. The singer might find themselves in need of physical and mental fortification and rehabilitation to perform at their best. As a rehabilitative mind-body exercise method, Pilates seems underutilised by singers, therefore, I wanted to understand what the influence of a Pilates warm-up on other singers would be.

Overview of the existing literature

Much research has been done on singing technique and health and well-being, however, little attention is given as to how this knowledge can be integrated practically for the singer specifically, with very little scientific research on Pilates for singers. My research, therefore, had to be interdisciplinary and it was necessary to delve into the literature on neuroscience, psychology, sports science, medicine, anatomy and singing to understand the possible benefits of a Pilates warm-up specifically designed for singers.

Asher (2009:80;127), devised an integrated Pilates/singing pedagogy in which **theoretically**, “breath management and posture are the central idea[s] that connect[] singing and Pilates-based exercises”. McCarther (2012:50) alludes to Pilates as one of the “modalities or methodologies that can be beneficial to students” and gives various Pilates exercises for posture and breathing (McCarther, 2012:15,23-26,35-38,43,47-49). Unfortunately, **neither study actually researched the effects of these exercises on singers**. According to Searle and Meeus (2001:8) and Robinson *et al.* (2000:7), the Pilates method of exercise is known to improve posture, restore correct alignment, improve muscle tone, change body shape, improve outlook and reduce stress. Robinson *et al.* (2000:7,230) state that Pilates, by focusing on aligning the spine and gently warming up and strengthening the body, can improve mental and physical states and **could** have benefits to the voice as well. Misins (2012:228), mentions Pilates for “proper breathing” and Melton (2001), discusses the “powerful benefits of Pilates training” for singers despite some discussed “incompatibilities”. Vendafreddo (2012:12) discusses Pilates in movement training for musical theatre singers “to supplement the goals of kinesthetic awareness, proper alignment, relaxation and concentration” and Neely (2012:ii) examined the use of complementary approaches (Pilates, the Alexander Technique, Feldenkrais and yoga) for creating awareness and alignment in singers, and concluded that more research is needed.

The singer's body is the instrument and therefore a singer's exercises should be sympathetic to this function. Buckmire and Rosen (2001:52) mention that “hydration and general physical health” are an important part of a singer's good vocal hygiene. La Pine (2008:27) discusses the negative effects of musculoskeletal tensions on the correct functioning of the larynx but does not give any suggestions to the singer as to how to alleviate or prevent this. Robinson *et al.* (2000:230) note that singers “need excellent breathing techniques and a strong centre” and that the improvement in posture and alignment of the head and neck through Pilates can “dramatically improve your voice”. Gilman and Johns (2017:131.e1) confirm that “posture may play a more important role in vocal fatigue than previously thought”. This is because posture can determine how much stress and strain are placed on the body.

There are already well-documented benefits of Pilates in other groups of people. For example, Atilgan *et al.* (2017:642-644), stated that Pilates, as “a therapeutic exercise, provides proper posture by enabling the deep postural muscles to be strengthened” and further found Pilates to have “protective effects on health”, that it “raised awareness and enhanced well-being” and that “flexibility improved and postural distortions were prevented”. As a mind-body exercise method, Pilates uses visualisations and mental focus to help create body awareness and enhanced physical

control (Searle & Meeus, 2001:56). Weinstein *et al.* (2009:383) researched the effects of mindfulness on a sense of well-being and mental health and found it to be psychologically beneficial.

According to a study of musicians commissioned by Help Musicians UK (Gross & Musgrave, 2017:5), “71.1% of respondents identified as having suffered from panic attacks and/or anxiety, and 68.5% from depression”. However, as Vancini *et al.* (2017:850,855) claim that “Pilates training may be used as an effective alternative approach to improve overall patient health, self-esteem, emotional and psychological state, mood, and motivation”, therefore, Pilates could prove beneficial to the singer on many levels. The physical state of the body is known to impact the mind through cardiac vagal tone (Grossmann, *et al.*, 2016:1-2). Azevedo *et al.* (2017) state the importance of good vagal tone to control heart rate due to its impact on both physical and mental health. According to Moore (2016) “increasing activity level and fitness increases autonomic activity correlating with increased ability for the body to regenerate energy, repair tissue, and more capably respond to both physical and mental stress.” The parasympathetic nervous system (vagus nerve/vagal nerves), is important for singers, because “[the recurrent laryngeal nerves [...] are branches of the vagal nerves” (Dankbaar & Pameijer, 2014:743).

The stresses involved in performing require the singer's attention due to their effects on the body, for example, the “self-poisoning by adrenaline” caused by stage fright (Acocella, 2015). The over activation of the sympathetic nervous system by performance nerves is something that all singers need to control to some extent. This is because prolonged exposure to adrenaline and cortisol, due to the heightened stimulation of the sympathetic nervous system, has negative effects on the body (Randall, 2011). However, for a good state of physical readiness to sing, a balance is required between the sympathetic and the parasympathetic nervous systems. According to Peifer *et al.* (2014:66), to achieve this state of balance for the attainment of 'flow', certain physiological mechanisms need to be in place.

Research problem and objectives

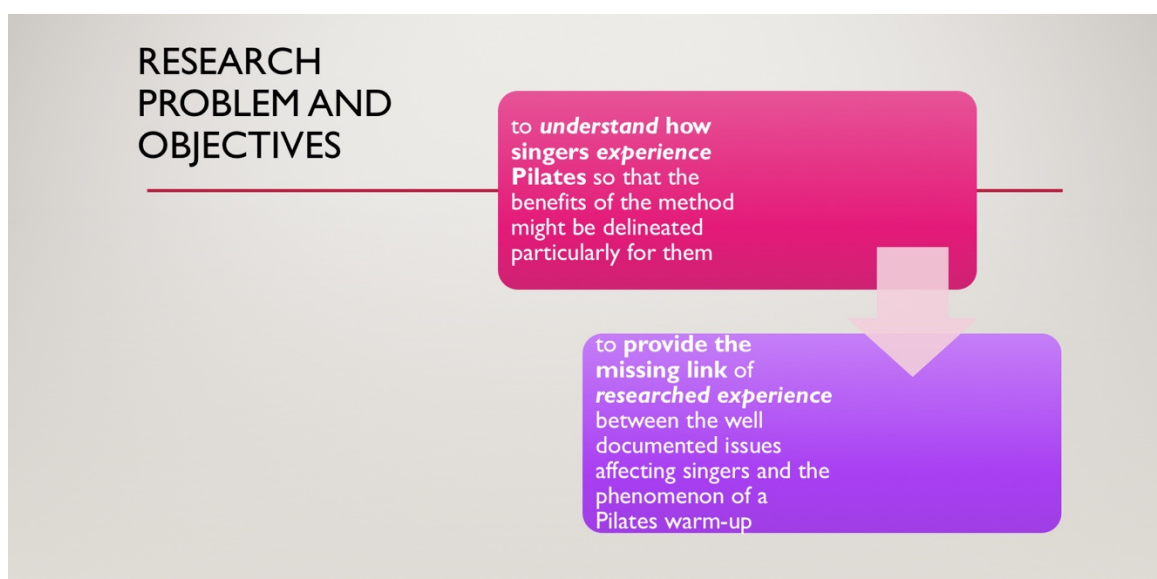


Figure I: Research problem and objectives.

Source: Author

The existing literature shows the impact of the Pilates method on both the mind and the body and alludes to these benefits for singers indirectly. With very little research showing a link between the Pilates method and singers specifically, it is difficult to understand *what* the impact of Pilates on singers and the voice is and *how* a Pilates warm-up might influence them as a unique group. The multidisciplinary findings could all be beneficial to singers but new research on Pilates for singers is needed to *link* them. I, therefore, needed to *understand* how singers *experience* Pilates so that the benefits of the method might be delineated particularly for them. In other words, I needed to provide the missing link of *researched experience* between the well-documented issues affecting singers and the phenomenon of a Pilates warm-up. Experiential research exists in the domain of a qualitative research method called interpretative phenomenological analysis (IPA).

There were three points of focus to my research, namely the singer's voice, body (which houses the instrument) and mind. I proposed that:

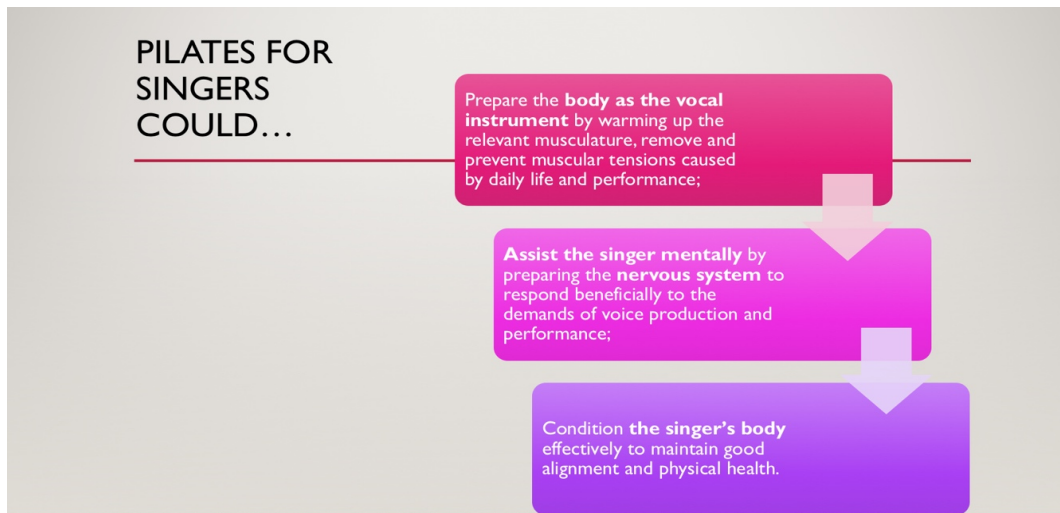


Figure II: Potential benefits of Pilates for singers.
Source: Author

The research question was: how could a Pilates warm-up influence singers? I needed to evaluate the efficacy of the Pilates warm-up in its influence on the following goals which the literature does not cover specifically for singers:

1. **Singing benefits:** how would the singer's technique be influenced by the use of a Pilates warm-up designed to strengthen and stretch the complimentary muscles used in voice production?
2. **Physical/health benefits:** how would the process of restoring physical integrity and countering the effects of physical wear and tear (from general life as well as the demands and tensions placed on a singer's body through singing and performance) assist the singer?
3. **Psychological benefits:** how could improved mindfulness through a Pilates warm-up be utilised for singers and what psychological benefits might they attain as a specific group?

Research design

I decided on a qualitative approach to the research, to gain insight into 'how' a Pilates warm-up could influence singers. IPA was chosen as IPA studies seek to ascertain if a phenomenon under investigation has "relevance and personal significance" for a specific group (Pietkiewicz & Smith, 2014:10). Smith and Osborn (2008:55) state that research using IPA is typically done on a small group, while Pringle *et al.* (2011:23) assert that IPA "recognises the central role of the analyst in understanding the experiences of participants." Smith *et al.* (2009:1,2) explain that IPA is "phenomenological in that it is concerned with exploring experience in its own terms" and

that it seeks to find significance when the “flow” of an experience is brought to the participants' attention. Pringle *et al.* (2011:24) explain that by focusing in great depth on an individual's experience of a given phenomenon, IPA can provide insights that can be applied to the greater whole.

This IPA can be summarised as follows:

Table I: IPA Table.

The group	Singers
The phenomenon under investigation	Effects of a Pilates warm-up
Analysis of the experiences of the participants	How it effects the singer’s body, singing and mind

Source: Author

Research methodology

My research examined the impact and experience of a Pilates warm-up in five singers (four were advanced singing students at university level and the fifth was a seasoned professional opera singer) using IPA. It further investigated if it could improve their physical and mental well-being and assist them as vocal performers.

To study the impact of a Pilates warm-up on singers, they had to first learn it. The learning of the warm-up (over six weeks), semi-structured interviews, questionnaires (measuring depression, anxiety and quality of life), heart rate measurements and observations provided the data set for the IPA (see Figure 3). A focus group was held at the end of the final workshop to ascertain if any new information would come to light, to assist in the development of the IPA themes in the analysis of the interviews and for purposes of triangulation.



Figure III: Data collection
Source: Author

I anticipated that through a Pilates warm-up, the singers would gain the ability to activate both the parasympathetic and the sympathetic nervous systems (which together make up the autonomic nervous system) through working on the central nervous system, to attain a state of physical and psychological readiness for singing and performance. While the psychological impact is something that can be expressed in words, I was curious to know if the effects of the warm-up on the nervous system would be reflected if measured by taking a pulse (at the start, middle and end of each lesson). These readings can be used to assess levels of parasympathetic stimulation. In neuroscience, heart rate variability (HRV) is used as a tool to gauge the state of balance between the sympathetic and the parasympathetic nervous systems. So, although I would be unable to measure HRV directly (as I did not have access to the equipment used by neuroscientists), I could use the literature on HRV and the influence of the warm-up on the pulse to infer and understand what the Pilates warm-up was doing to the participants. Seeing what was happening to their heart rate and thereby their nervous system during the warm-up, provided a deeper layer of data that I could use to inform the IPA, especially considering the importance of the vagus nerve in singing (see figure 4).

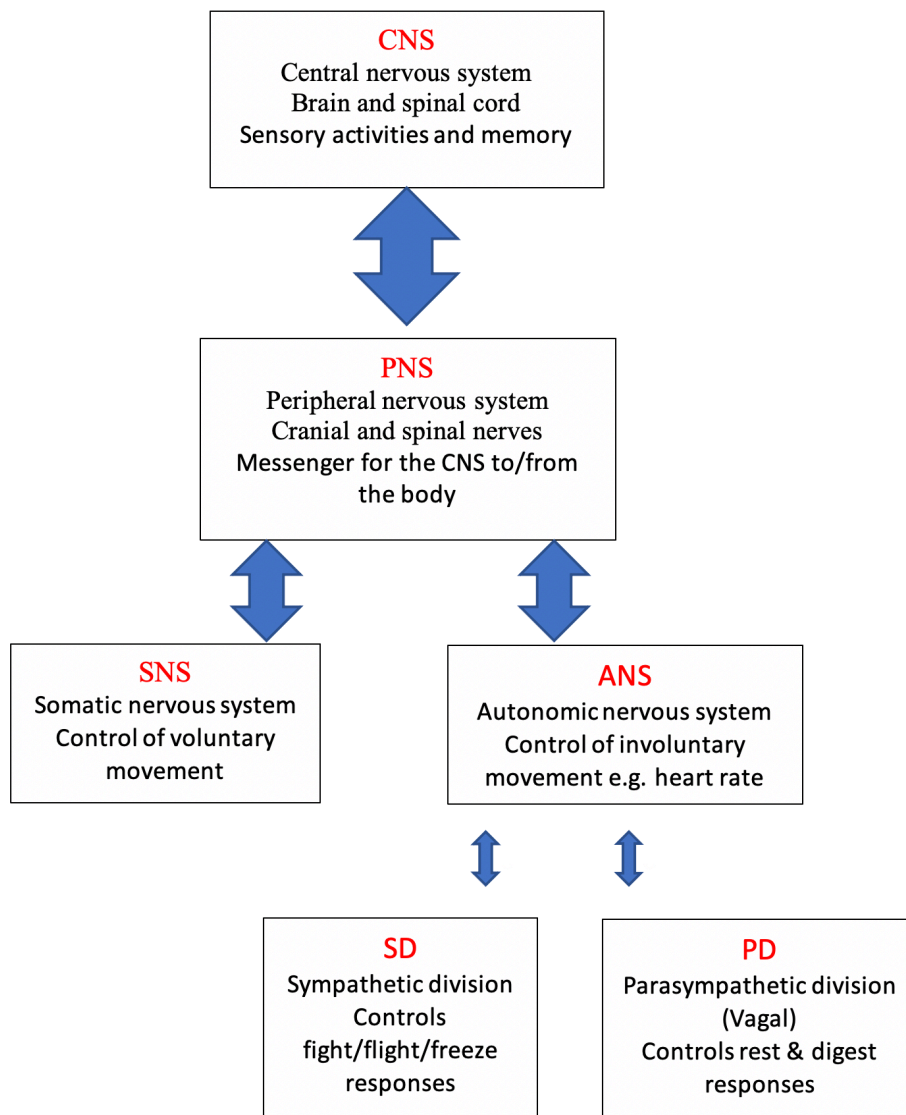


Figure IV: Nervous System.
Source: Author

Pietkiewicz and Smith (2014:11,12), define three stages of analyses of IPA data, namely:

- 1 Thoroughly reading and making noted commentary on transcribed interviews (a cyclical process);
- 2 Finding common themes in these commentary notes (see Figure 5);

EMERGENT IPA THEMES

-
- Singing
 - Well-being
 - Preparation for singing/Preparing the body to sing
 - Tools
 - Resilience
 - Mindfulness
 - Mind-Body communication
 - Nervous system
 - Strengthening the body
 - Relaxation through movement
 - Pilates breathing

Figure V: Emergent IPA themes.

Source: Author

Recognising groups of similar important themes and naming them as well as assigning them with importance or relevance to the research (see Table 2).

Table II: Main theme headings of the IPA.

Source: Author

Theme	Name	Abbr.	Description
Theme 1	Tools	T1	Having solutions. This combines Tools and Pilates Breathing (plus all references to breath).
Theme 2	Nervous System	T2	Any reference to the CNS, ANS or emotional state. This theme now includes Mindfulness, Mind-Body Communication and Resilience (both mental and physical) as well as Relaxation through Movement. It also includes the GAD-7 and BDI scores. The theme of Wellness plus the data from the SF-36 tool used at the start and end of the study is incorporated here.
Theme 3	Singing	T3	All singing references. This now includes Strengthening the Body, and Preparation for Singing.

The influence of the Pilates warm-up on the participants

The warm-up used in my research was one that I had put together for myself over the many years that I have been performing. I found the most benefit was gained vocally and for performance if, upon completion of the warm-up, I could feel both energised, relaxed, physically warm but not tired and comfortable in my movements without any aches or strains. I was concerned about very specific outcomes for my body, as vocalising and performing optimally were the primary goals.

These singing specific goals for exercising the body as an instrument can be described as:

- Creating a state of physical relaxation so that the voice can flow with ease;
- Warming up the musculature to physically support the voice;
- Releasing the neck and pelvis to sing without undue strain;
- Freeing the ribcage and diaphragm and strengthening the entire breathing mechanism for better breath control;
- Working on shoulders and posture due to their effects on the voice;
- Freeing the spine due to its direct influence on the nervous system and thereby pre-performance nerves, and finally,
- Promoting stability and mobility in the body so as to move with ease while singing.

How did the participants experience the warm-up? The 'pseudonymized' participants are described in Figures 6-10 below and show some results of the study. The HR readings were inconclusive and require further investigation.

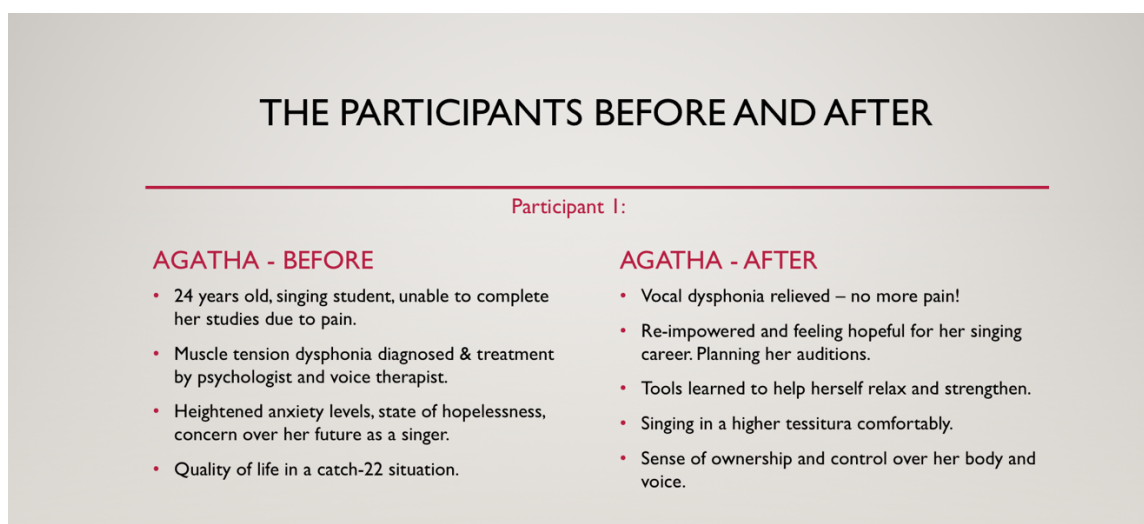


Figure VI: Participant 1 Agatha

Source: Author

Participant 2:

BETH - BEFORE

- 22 years old, singing student.
- Suffers from depression and anxiety and recently diagnosed as being on the Autism Spectrum Scale.
- Heavily medicated to cope with daily life.
- High levels of anxiety and depression despite medication.
- Very low quality of life score.
- She wanted to improve her physical strength and alignment.

BETH - AFTER

- New ability to dissipate tension and stress and fewer aches and pains experienced.
- Improved quality of life, anxiety and depression scores.
- Less strain during singing.
- Relaxing is easier.
- More confident and relaxed when singing.
- Nervous system benefitted.
- A greater feeling of control over herself.

Figure VII: Participant 2 Beth
Source: Author

Participant 3:

CAROL - BEFORE

- 21 year old singing student
- Suffers from bad asthma and constant headaches and lower back pain
- High levels of anxiety and depression and low quality of life score
- She wanted to be more active and to strengthen her body for her singing
- Problems with lack of energy and high tension

CAROL - AFTER

- Improved asthma and the ability to control an asthma attack using the Pilates breathing technique
- Reduction in headaches
- Improved ability to relax and reduce tension build-up
- Improved ability to physically support her voice
- Quality of life (42% – 71.8%), anxiety and depression scores greatly improved

Figure VIII: Participant 3 Carol.
Source: Author

Participant 4:

DIANA - BEFORE

- 22 year old final year singing student
- Had just won a place at a prestigious overseas institution
- Very active exercise regime (had done Pilates before but didn't find it beneficial)
- Excellent quality of life, with no anxiety or depression
- Wanted to stay fit without it being detrimental to her voice

DIANA - AFTER

- Improvements in her breathing for singing
- Less build-up of tension while singing
- Relaxed and with less stress throughout the day
- Able to expand her vocal range so that she could now sing bigger repertoire
- Improved ability to call on muscles to implement her vocal technique

Figure IX: Participant 4 Diana.
Source: Author

Participant 6:	
<p>FRANCIS - BEFORE</p> <ul style="list-style-type: none"> • 42 year old successful professional opera singer • Lower back pain and neck pain problems • Poor posture • Excellent quality of life score with moderate anxiety and normal depression rating • Taking anti-depressant medication • Going through a divorce 	<p>FRANCIS - AFTER</p> <ul style="list-style-type: none"> • Improvements in posture • Reduction in pain • Improved state of health • Less tension in the neck • Improved performance state and breath control • Personal mental clarity

Figure X: Participant 6 Francis.
Source: Author

Conclusion

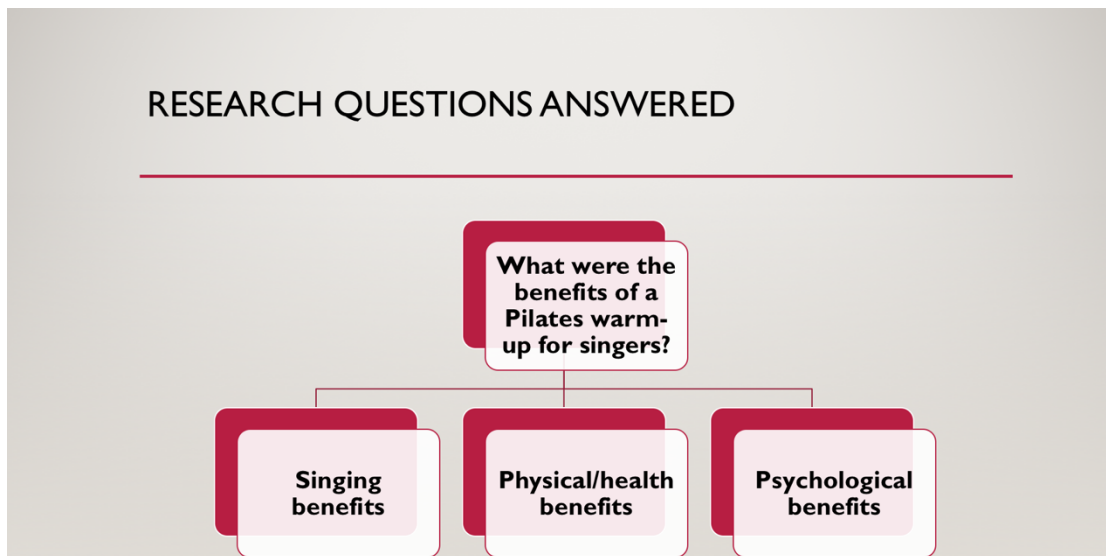


Figure XI: Research questions answered
Source: Author

Singing benefits: The singers all commented on vocal improvements due to the Pilates warm-up e.g. improved stamina, increased vocal range, decreases in tension, improved performance state and recovery from vocal dysphonia. The student singers found they were able to better understand and/or implement aspects of their singing technique, not by focusing on the voice, but by focusing on the body through the use of a Pilates warm-up.

Physical/health benefits: All of the participants experienced physical benefits during the study especially as pertained to improved use of the body for singing. The alleviation of asthma symptoms, increased energy, improved posture, reduction in pain, improvements in general health and the ability to overcome injury were reported.

Psychological benefits: Increased relaxation was enjoyed. Stress was reduced and depression and anxiety were improved or contained. Mentally, clarity for performance was enhanced. Overall there were feelings of being more in control and an improved sense of well-being.

The crucial apex of this research was that the Pilates warm-up was able to assist the voice without actually using or involving the voice in any way except through the muscular and neural activations it was engaging.

References

- Acocella, Joan. 2015. *I can't go on! What's behind stagefright?* The New Yorker. (August 3). [Online], Available: <https://www.newyorker.com/magazine/2015/08/03/i-cant-go-on> Date of access: 23 Dec. 2017.
- Asher, Veera Khare. 2009. "The olympic singer: Integrating Pilates training into the voice studio". Thesis – Doctorate., Las Vegas:UN.
- Atilgan, Esra, Devram Tarakci, and Fatma Mutluay. 2017. "Examining the postural awareness and flexibility changes in physical therapy students who took clinical Pilates class". *Pakistan journal of medical sciences*, 33(3):640–644.
- Azevedo, Ruben T, Nell Bennett, Andreas Bilicki, Jack Hooper, Fotinit Markopoulou, and Manos Tsakiris. 2017. "The calming effect of a new wearable device during the anticipation of public speech". *Scientific reports*, 7(2285).
- Beck, Aaron T. 2018. Beck's Depression Inventory, Boston Medical Center (Questionnaire).
[Online], Available: https://www.bmc.org/sites/default/files/For_Medical_Professionals/Pediatric_Resources/Pediatrics__MA_Center_for_Sudden_Infant_Death_Syndrome__SIDS/_Beck-Depression-Inventory- BDI.pdf Date of access: 14 Jan. 2018.
- Buckmire, Robert and Clark Rosen. 2001. "On the voice: care of the singing voice: facts and fiction". *American choral journal*, 41(9):51–54.
- Dankbaar, Jan Willem and Frank A Pameijer. 2014. "Vocal cord paralysis: anatomy, imaging and pathology". *Insights imaging*, 5:743–751.
- Gilman, Marina, and Michael M Johns. 2017. "The effect of head position and/or stance on the self- perception of phonatory effort". *Journal of voice*, 31(1):131.e1-131.e4.
- Gross, Sally Anne and George Musgrave. 2017. Can music make you sick? A study into the incidence of musicians' mental health. Part 2: Qualitative study and recommendations.
[Westminster]:UW/MusicTank.[Online], Available: <https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/item/q33qz/can-music-make-you-sick-part-2-qualitative-study-and-recommendations> Date of access: 7 Jan. 2018.
- Grossmann, Igor, Baljinder K Sahdra, and Joseph Ciarrochi. 2016. "A heart and a mind: self-distancing facilitates the association between heart rate variability, and wise reasoning". *Frontiers in behavioral neuroscience*, 10(68):1–10.
- La Pine, Peter R. 2008. "The relationship between the physical aspects of voice production and optimal vocal health". *Music educators journal*, 94(3):24–29.
- McCarthy, Sean. 2012. "Effecting positive change: a manual for teachers of singing". Thesis – Doctorate., Bloomington: IU.

- Melton, Joan. 2001. "Pilates training and the actor/singer". *The Australian voice*. [Online], Available: www.onevoicebook.com/sites/default/files/pdf/pilates.pdf. Date of access: 10 Feb. 2018.
- Misins, Janis. 2012. "The skills of body control in the process of breathing during studies of singing". *Education in a changing society*, 1:227–232.
- Moore, Jason. 2016. What's the difference? Heart rate variability vs. heart rate. [Online], Available: <https://www.hrvcourse.com/hrv-demographics-fitness-level/> Date of access: 10 Feb. 2018.
- Neely, Dawn Wells. 2012. "Body conscious: a comparative study of body awareness and body alignment methods for singers and for teachers integrating them into their teaching". Thesis – Doctorate., Tuscaloosa: UA.
- Peifer, Corinna, André Schulz, Hartmut Schächinger, Nicola Baumann, and Conny H. Antoni. 2014. "The relation of flow-experience and physiological arousal under stress – can u shape it?" *Journal of experimental social psychology*, 53:62–69.
- Pietkiewicz, Igor, and Jonathan A. Smith. 2014. "A practical guide to using interpretative phenomenological analysis in qualitative research psychology". *Czasopismo psychologiczne – Psychological journal*, 20(1): 7-14.
- Pringle, J., Drummond, J., Mc Lafferty, E. & Hendry, C. 2011. "Interpretative phenomenological analysis: a discussion and critique". *Nurse researcher*, 18(3):20–24.
- Randall, Michael. 2011. "The physiology of stress: cortisol and the hypothalamic-pituitary-adrenal axis". *Dartmouth undergraduate journal of science*. [Online], Available: <http://dujs.dartmouth.edu/2011/02/the-physiology-of-stress-cortisol-and-the-hypothalamic-pituitary-adrenal-axis/#.WwxXhIOFNE7> Date of access: 9 June 2018.
- RC (Rand Corporation). 2017. 36-Item short form survey instrument. [Online], Available: http://www.rand.org/health/surveys_tools/mos/36-item-short-form.html Date of access: 14 Jan. 2018.
- Robinson, Lynne, Helge Fisher, Jacqueline Knox and Gordon Thomson. 2000. *The official Body Control Pilates manual*. London: Macmillan.
- Searle, Sally and Cathy Meeus. 2001. *Secrets of Pilates*. London: Dorling Kindersley.
- Smith, Jonathan A., and Mike Osborn. 2008. *Interpretative phenomenological analysis*. (In Smith, Jonathan A., ed. *Qualitative psychology: a practical guide to research methods*. 2nd ed. London: SAGE. p.53–80).
- Smith, Jonathan A., Paul Flowers, and Michael Larkin. 2009. *Interpretative phenomenological analysis*. London: SAGE.

Spitzer, Robert L., Kurt Kroenke, Janet BW Williams, and Bernd Löwe. 2006. "A brief measure for assessing generalized anxiety disorder. The GAD-7". *Arch intern med*, 166:1092-1097. [Online], Available: [https://www.phqscreeners.com/sites/g/files/g10049256/f/201412/GAD7_English for South Africa.pdf](https://www.phqscreeners.com/sites/g/files/g10049256/f/201412/GAD7_English%20for%20South%20Africa.pdf) Date of access: 5 Oct. 2019.

Vancini, Rodrigo L., Angeles BR Rayes, Claudio A Barbosa De Lira, Karine JS Sarro, and Marilia Santos Andrade. 2017. "Pilates and aerobic training improve levels of depression, anxiety and quality of life in overweight and obese individuals". *Arquivos de neuro-psiquiatria*, 75(12):850–857.

Vendafreddo, Thomas Patrick. 2012. "A blended pedagogy: synthesizing best practices of opera and musical theatre programs to promote a holistic approach to training the singing actor". Thesis – Masters., San Diego: SDSU

Weinstein, Netta, Kirk W Brown, and Richard M Ryan. 2009. "A multi-method examination of the effects of mindfulness on stress attribution, coping, and emotional well-being". *Journal of research in personality*, 43:374–385.

“Tocam por qualquer preço”: O estatuto do músico na vila termal de Vidago durante o Estado Novo

Maria Teresa Lacerda

INET-md | NOVA FCSH

mariateresadelacerda@fcsb.unl.pt

Vidago, uma vila rural de Trás-os-Montes, ganhou visibilidade pelas suas águas termais premiadas (Cruz 1970; Pereira 1971; Salvador 2004). Com o propósito de se tornar um destino turístico privilegiado, passou por um processo de crescimento súbito e introdução de produtos e tecnologias da modernidade. Os estabelecimentos hoteleiros promoviam actividades desportivas e eventos musicais ao vivo para entreter os visitantes durante a temporada de termas (Pereira 2014). Entre a pluralidade de estilos e categorias musicais interpretados incluíam-se arranjos para banda, *chanson française*, tangos, árias de ópera, fados, jazz, música clássica, rancho folclórico – havendo uma clara preferência por versões de obras com alargada divulgação e popularidade, associadas a transmissões radiofónicas (Moreira, Cidra, e Castelo-Branco 2010). Foi um período favorável à formação de grupos musicais amadores vidaguenses e à contratação de instrumentistas profissionais exteriores a Vidago. Neste contexto, os músicos eram entendidos como prestadores de serviços e estavam sujeitos à sazonalidade da actividade termal, não permitindo independência financeira. Assim sendo, os músicos viam-se forçados a conciliar o trabalho musical com outros empregos anuais. Usavam esse argumento para se revoltarem contra a obrigatoriedade da profissionalização e pagamento de cotas durante todo o ano ao Sindicato dos Músicos (SNM), pelo que evitavam a sindicalização ou, uma vez sindicalizados, atrasavam sistematicamente o pagamento de cotas (Silva 2010; Fernandes 2018). Neste capítulo será abordado o estatuto dos músicos em Vidago entre 1933 e 1974, destacando as dinâmicas entre estes e as gerências dos hotéis, o SNM e a Casa do Povo local. Este estudo recorre a métodos da história e da etnomusicologia histórica, nomeadamente entrevistas a pessoas que assistiram às práticas musicais em estudo e pesquisa de arquivo no espólio do SNM (Howard 2014). Na linha que têm vindo a ser pensado na área da antropologia do turismo, considera-se que este é um fenómeno holístico, com implicações económicas, políticas, sociais, simbólicas e sonoras (Pinto e Pereiro 2010; Pereiro e Fernandes 2015; Sanchez e Carvalho 2019).

Palavras-chave: Vidago; turismo termal; estatuto do músico; Sindicato dos Músicos

Vidago, a rural village in Trás-os-Montes, gained visibility for its prized thermal waters (Cruz 1970; Pereira 1971; Salvador 2004). To become a privileged tourist destination, Vidago underwent a process of sudden growth, introducing modern products and technologies. The hotels promoted sports activities and live musical events to entertain visitors during the spa season (Pereira 2014). Interpreted musical styles included, among others, arrangements for bands, *chanson française*, tangos, arias of opera, *fado*, jazz, classical music, folklore - with a clear preference for versions of works with wide dissemination and popularity, associated with radio broadcasts. (Moreira, Cidra, and Castelo-Branco 2010). It was a favorable period for the amateur musical groups in Vidaguense and allowed the hiring of professional instrumentalists from urban centers. In this context, the musicians were understood as service providers and were subject to the seasonality of the thermal activity, failing to be financially independent. As a result, musicians were forced to reconcile musical work with other annual jobs. They used this argument to revolt against the mandatory professionalization and payment of quotas throughout the year to the Union of National Musicians, so they avoided unionization or, once unionized, systematically delayed the payment of quotas (Silva 2010; Fernandes 2018). This chapter will address the status of musicians in Vidago between 1933 and 1974, highlighting the dynamics between them and the managers of the hotels, the Union of National Musicians and the local People's House. This study uses methods of History and Historical Ethnomusicology, namely interviews with people who attended the musical practices under study and research in the union's archives (Howard 2014). In line with what has been advocated in the area of Anthropology of Tourism, thermal tourism is perceived as a holistic phenomenon, with economic, political, social, symbolic and sound implications (Pinto and Pereiro 2010; Pereiro and Fernandes 2015; Sanchez and Carvalho 2019).

Keywords: Vidago; thermal tourism; musician status; musicians union

Maria Teresa Lacerda obteve o 8º grau do Curso Secundário de Piano em 2012, pela Companhia da Música (Braga). Leccionou Piano e Educação Musical entre 2013 e 2015. Frequentou a Licenciatura em Ciências Musicais entre 2012 e 2015, na NOVA FCSH, e o concluiu o Mestrado na mesma instituição em 2020, com a dissertação *Música e Turismo no Estado Novo: Actividade musical na vila termal de Vidago (1933-1974)*.

Este capítulo aborda o estatuto do músico em Vidago, durante o período do Estado Novo. Contextualiza as termas na vila no panorama do turismo nacional e europeu, como um reflexo tardio do movimento higienista. Expõe o carácter utilitário que a música assume, enquanto parte preponderante dos entretenimentos promovidos pelos estabelecimentos hoteleiros, e o modo como se traduz numa visão do músico enquanto funcionário. Descreve os desafios que os músicos enfrentam por estarem inseridos numa tipologia de turismo sazonal, e a precariedade financeira que lhe está associada. Revela ainda a dinâmica entre os interesses dos músicos locais e as instruções emitidas a partir de Lisboa pelo Sindicato Nacional dos Músicos.



Figura 1: Vista para a vila a partir da antiga estação de comboios. 2017-08-16. Fotografia da autora.

Vidago é uma vila do concelho de Chaves (Trás-os-Montes), que graças à descoberta das águas minerais gasificadas, em 1863, conseguiu contornar as consequências da sua pequena dimensão e isolamento, tornando-se um destino de turístico (Pereira 1971). De acordo com Sérgio Pereira, desencadeou um conjunto de transformações, resultantes de um súbito crescimento e do contacto com produtos e tecnologias da modernidade que de outro modo tardariam a chegar – linha de comboio em 1910; correio, telégrafo e telefone; água canalizada; rede pública e privada de electricidade em 1935 – não só para satisfazer as necessidades de uma elite habituada ao conforto citadino, mas também para mascarar a realidade de pobreza nos meios rurais do interior norte de Portugal (Pereira 2014):

Vidago, em 22 de Maio de 1955, esteve engalada para receber a visita de S. Ex.^a o Ministro do Interior, Dr. Trigo de Negreiros, que veio presidir à inauguração do abastecimento de água à vila de Vidago, que muito beneficiou a freguesia de Oura. Duas fontes foram abertas ao público, uma no Largo do Olmo e outra na estrada nacional, ao Largo Miguel de Carvalho, em cerimónias de grande significado.

Depois, seguiu-se, no Grande Hotel, um almoço de homenagem a S. Ex.^a o Ministro Dr. Trigo de Negreiros e a algumas figuras de relevo na Nação, como sejam o Governador Civil do Distrito de Vila-Real, o presidente da Câmara Municipal de Chaves e várias outras importantes personalidades. Houve discursos sobre o tema do fornecimento das águas e os benefícios que elas traziam à localidade.

Todavia, ninguém se lembrou de abordar, e aproveitando esta rara oportunidade da presença de tão altas personalidades, um problema que é quase tão importante como o da água, e que era a rede de esgotos, da qual Vidago tanto necessita, para uma melhoria do nível de saneamento da sua população.

(Pereira 1971:93)

No século XVIII, o movimento higienista foi responsável pelo interesse científico pelas propriedades termais, numa procura de conservação da saúde e prolongamento da vida, que se traduziu por uma vasta publicação de artigos, jornais, revistas. Em Portugal, as termas foram abordadas pelo escritor Ramalho Ortigão, por médicos como Albino Moreira de Sousa Baptista ou Celestino Maia, e pelo engenheiro Luiz de Menezes Correa Acciaioli, entre outros (Baptista 1919; Ortigão 1944; Acciaioli 1952; Maia 1955, 1959). Neste contexto, médicos prescreviam tratamentos termais, que eram tidos como capazes de minimizar doenças digestivas, respiratórias, musculares e esqueléticas. As estâncias eram apetrechadas com os mais modernos equipamentos médicos e ofereciam serviços personalizados em função das necessidades de cada um, avaliadas através de consultas médicas.

A moda das termas durou até ao século XX. A alta sociedade procurava escapar temporariamente ao quotidiano urbano e gozar experiências que conciliassem bem-estar físico e mental, em cenários de natureza bucólica. Essa prática de férias em

estâncias termais tornou-se “chique”, reunindo classes abastadas, burguesia comercial e industrial, intelectuais, políticos e artistas.

Na Alemanha do século XIX, a estância de Baden-Baden reunia políticos de toda a Europa e era também um dos lugares onde Brahms compunha as suas obras. As estâncias termais também foram palco de estratégias políticas que conduziram à Primeira Guerra Mundial. Na Europa do século XX, além das já referidas termas de Baden-Baden, destacavam-se Bad Homburg (na Alemanha), Vichy e Vittel (ambas em França). As linhas arquitectónicas do Palace Hotel seguiam a estética europeia em voga, assemelhando-o a um palácio, rodeado por parques, arvoredos, lagos e fontes de água termal.



Figura 2: Fachada do Palace Hotel. 2012-08-20. Fotografia da autora.

No período do Estado Novo, esse ambiente luxoso continuava a atrair a classe política portuguesa, tendo sido frequentado pelo Presidente da República Óscar Carmona e a primeira-dama Maria do Carmo Carmona, o Director do Secretariado de Propaganda Nacional António Ferro e o Ministro das Obras-Públicas Duarte Pacheco. Uma vez que a censura procurava minimizar a divulgação de informações acerca do local onde se encontravam certos políticos, as informações são recorrentemente sobre “ter estado” ao invés de anunciar onde se iriam deslocar ou onde se encontram de momento. A relevância da estância termal no quadro turístico português fez com que figurasse no primeiro número da *Panorama: Revista Portuguesa de Arte e Turismo*.

Madame Carmona

De Vidago onde se encontrava em vilegiatura retirou para Lisbôa no dia 30 a Ex.ma Esposa de S. Ex.^a o Presidente da Republica. Filha amanfissima de Chaves, quiz, singelamente, fazer as despedidas da nossa terra assistindo das janelas do Sporting Club que se encontravam engalanadas com ricas colgaduras à passagem da procissão das tradicionais festas do Senhor do Calvario.

Na mais restrita intimidade, foi-lhe, neste club, que se sentia altamente honrado com a presença da tão ilustre visitante, servido um chá, fornecido pela acreditada confeitaria Geraldés.

Varias pessoas que fortuitamente tiveram conhecimento da honrosa visita foram apresentar-lhe os seus cumprimentos de muita estima e respeito.

Figura 3: Maria do Carmo Carmona hospedada no Palace, *O Comércio de Chaves*, 1944-08-26. Biblioteca Municipal de Chaves.



Figura 4: Vidago, Pedras Salgadas, Melgaço” *Panorama*. Nº1. 1941-06. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Podemos ter um vislumbre do que era a agitação da chegada às termas, através do olhar da realizadora Amélia Borges Rodrigues, em 1936⁴⁷.

Para entreter os aquistas, os hotéis tinham salas de leitura, salas de jogo, salões de baile e organizavam eventos musicais ao vivo. Os bailes eram amplamente divulgados como parte do estilo de vida que se queria “cosmopolita”, através da propaganda elaborada pela empresa das águas, Vidago, Melgaço & Pedras Salgadas (Castro e Ducout 2011). Foi um período favorável à formação de grupos musicais amadores vidaguenses, à contratação de músicos profissionais exteriores a Vidago, às

⁴⁷ Vídeo <http://www.cinematca.pt/Cinematca-Digital/Ficha.aspx?obraid=14525&type=Video>

indústrias da música e das tecnologias do som, uma vez que era necessário adquirir instrumentos, partituras, rádios, discos e gira-discos, altifalantes, etc. (entrevista aos músicos João Aguiar e Rui Queirós, 19 de Agosto de 2017).

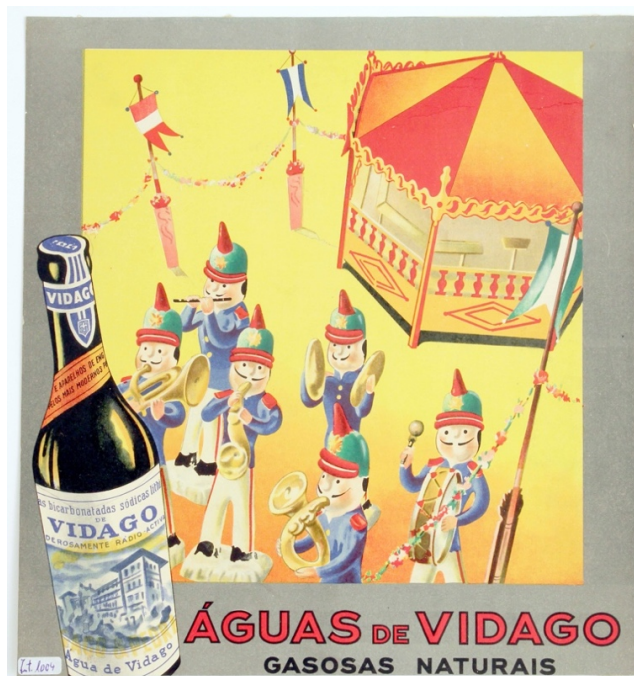


Figura 5: Publicidade às águas de Vidago, para calendário de parede da empresa Melgaço Vidago & Pedras Salgadas, com banda filarmónica e um coreto, da autoria de António Cruz Caldas. Década de 1940. Arquivo Municipal do Porto.



Figura 6: Arte para o calendário de parede “Estância de Vidago”, da autoria de António Cruz Caldas. Década de 1940. Arquivo Municipal do Porto

O propósito da música neste contexto era claramente o do entretenimento durante as actividades de lazer, quer se tratasse de música de fundo, quer de concertos, quer de música para dança. Entre a pluralidade de estilos e géneros musicais incluíam-se arranjos para banda, *chanson française*, tangos, árias de ópera, fados, jazz, música clássica, rancho folclórico. Tratavam-se de músicas de carácter intermédio, aproximando-se ora da “música erudita” ora da “música popular”, pela escolha de obras com alargada divulgação e popularidade, associadas a transmissões radiofónicas (Moreira, Cidra, e Castelo-Branco 2010).

A procura de músicos por parte dos hotéis levou a que se mobilizassem talentos em famílias onde se praticava música como um modo de ocupação dos tempos livres. A possibilidade de obter rendimentos extra enquanto performer era uma forte motivação, uma vez que a população em Vidago era maioritariamente pobre.

Assim sendo, foram criados conjuntos como a Tuna União Vidaguense, o Grupo Típico Musical Os Relaxados, a Orquestra Ragera, o Conjunto Ritmo Vidaguense, Os Plumas, Ribeiro e Filhos, Conjunto Alegria Os Pirilampos e Os Águias. Para além destes conjuntos, havia ainda a banda filarmónica Os Orfeus e o Rancho Folclórico da Casa do Povo de Vidago – ambos sob a alçada da Casa do Povo local.



Figura 7: Conjunto Ritmo Vidaguense. Fotografia cedida pelo coleccionador Júlio Silva.



Figura 8: Os Águias na Pensão Termas, 1968. Fotografia cedida pelo colecionador Júlio Silva.



Figura 9: Orquestra Ragera. Década de 1950. Fotografia cedida pelo colecionador Júlio Silva.



Figura 10: Os Plumas na Pensão Termas, década de 1960. Fotografia cedida pelo colecionador Júlio Silva

Nos estabelecimentos hoteleiros, o músico era entendido como um prestador de serviços. O pianista do Grande Hotel, além do salário, tinha direito ao usufruto de um pequeno quarto no “galinheiro” – nome que se dava ao andar superior do hotel, onde ficavam os quartos menores. De acordo com Maria Elvira F. F. Carvalhal, filha do gerente do estabelecimento hoteleiro, o mesmo se passava com o padre ou o médico (entrevista realizada a 30 de Abril de 2016).

Os grupos musicais funcionavam a contrato, onde estava acordado por escrito as obrigações e a remuneração. Estes contratos eram “justados” entre a comissão de festas e o representante do grupo musical, que posteriormente comunicava aos restantes. Eram pagos por cada actuação que faziam, e como estas não eram igualmente distribuídas ao longo do ano, não permitiam estabilidade económica. Apenas o maestro da banda Os Orfeus, Joaquim Aguiar, era músico profissional e recebia um salário fixo de 400 escudos por mês ao longo de todo o ano, e não apenas durante o período termal, como os restantes músicos (entrevista a João Aguiar, antigo membro de Os Orfeus e sobrinho do maestro Joaquim Aguiar, realizada a 19 de Agosto de 2017). Embora para a generalidade dos músicos não fosse possível viver exclusivamente da música, tendo por isso outras ocupações profissionais, esse rendimento extra não deixava de ser uma importante ajuda financeira.

A grande maioria dos espectáculos eram agendados para o período de Junho a fins de Outubro, sendo esse período de termas aquele em que os hotéis recorriam aos serviços dos músicos para entreter os hóspedes – como é possível comprovar pela consulta do livro de receitas do empresário de Os Plumas, Germano Santos. Na restante parte do ano, os músicos actuavam para o público local, pelo que animavam as festividades populares, tais como Ano Novo, São João, São Pedro, etc., que não se realizavam no espaço dos hotéis, já que esses permaneciam encerrados. Nesses eventos, fazia parte das obrigações da comissão de festas, redigidas por escrito no contrato, garantir a refeição de todos os músicos. Havia um conjunto de casas de particulares que se disponibilizaram para receber alguns dos músicos, ficando isentas de contribuição financeira posterior (entrevistas aos músicos João Aguiar, Rui Queirós, Manuel Gualberto Carvalho, Sebastião Aguiar, Fausto Aguiar, Augusto Oliveira, Francismo Oliveira, Almerinda Ribeiro, Lucinda Prazeres e Carlos Ribeiro, e ao empresário Germano Santos, realizadas entre 2017 e 2019).

Recebido			Pago		
25/2/68	Luís Vidago	1000,00	29/2/68	-1 must. aperith.	2000,00
27/2/68	" "	1000,00		2 jogos cordas +	
7/3/68	José Santo	291,00		Fassouras	194,00
18/2/67	Luís Vidago	800,00	31/1/69	1 Valvula amp.	85,00
5/4/69	Bail. Pascoa (PT)	750,00	25/2/67	1 Grato batim	70,00
18/2/67	Bail. Passoa (PT)	750,00	"	liv. amaturai	
16/2/69	Bail. F.T.	405,00		tinta - polda - brum	
17/7/68	" P. Santo	375,00		fil - fichas	143,00
19/7	tl. Avenida	500,00	20/3/69	- pl. contr. Fichas Bairo	350,00
20/7	Festa Larios	500,00	22/6	liv. as fotograf.	51,00
25/7	J. Santo	350,00	24/6	2 jogos cordas	141,00
26/7	J. Ferras	45,00	5/7	4 jornadas	280,00
29/7	tl. Avenida	500,00	"	fil e diversos pap.	750,00
		7256,00	"	Madura	10,00
					3.079,50

Figura 11: Páginas do livro de receitas de Os Plumas. Fotografia cedida por Germano Santos

O Sindicato Nacional dos Músicos era a instituição responsável pela representação dos músicos profissionais portugueses, numa longa tradição de associativismo musical, desde a fundação da Confraria de Santa Cecília (1603), passando por outras como Associação de Socorros Mútuos Montepio Filarmónico (1834), Associação Musical 24 de Julho (1842), Academia Melpomenense (1846), Associação dos Professores de Música de Lisboa (1893) e Associação de Classe dos Músicos Portugueses (1909) (Fernandes 2018; Silva 2010).

Com o Decreto-Lei nº 23050, as associações sindicais passaram a ter que colocar os interesses de estado à frente dos direitos de classe, cujas consequências incluíam rejeitar a “luta de classes”, abdicar do direito à greve e abandonar colaborações com instâncias internacionais. Apesar destas imposições, a transição para o Estado Novo não foi problemática, uma vez que a direcção era encabeçada por Ivo Cruz – que era próximo do regime – e que o associativismo musical se encontrava fragilizado desde a Ditadura Militar, com o decréscimo do número de sócios e dificuldades no cumprimento de condições laborais dignas (Silva 2010). A visão nacionalista do Estado Novo desencadeou políticas protecionistas dos músicos portugueses, limitando a contratação de profissionais estrangeiros: na música popular, por cada músico estrangeiro, as empresas tinham que contratar um nacional; na música erudita eram permitidos quatro músicos estrangeiros por cada nacional.

A sazonalidade do trabalho musical fazia com que os músicos não estivessem particularmente interessados em profissionalizar-se, estando inscritos no Sindicato Nacional dos Músicos e tendo que pagar cotas durante todo o ano, ainda que só tivessem trabalho musical no período termal. Este aspecto levava a que os músicos optassem por estar associados à Casa do Povo – integrando a banda filarmónica ou o rancho folclórico – onde a sua prática artística era considerada uma actividade recreativa que contribuía para a atracção social dos sócios (Melo 2001). Aqueles que pertenciam a agrupamentos musicais e que não integrassem a Casa do Povo tinham que se sindicalizar para poderem exercer legalmente a profissão de músicos, mesmo enquanto actividade paralela à profissão que exerciam a tempo inteiro ao longo do ano. Surgiam então descatos entre os músicos não sindicalizados, os músicos sindicalizados, e o SNM – evidentes na correspondência arquivada por Carlos Emídio Pereira, Delegado do Sindicato do Distrito de Vila Real a partir de Março de 1954.

O Decreto-Lei nº 29931, surgiu com o propósito de favorecer a contratação de músicos profissionais ao invés de músicos amadores, ao tornar obrigatória a apresentação de carteira profissional para poder actuar, conseguida mediante um processo burocrático que incluía provas de aptidão e um custo associado (Silva 2010).

Músicos sindicalizados passaram a poder denunciar os não-sindicalizados – os “curiosos” – que entendiam como concorrência desleal, na medida em que não tinham encargos de inspecção e de pagamento de cotas ao sindicato, nem o seu rendimento dependia exclusivamente do trabalho musical, logo conseguiam tocar “por qualquer preço”. Este descontentamento foi descrito pelo maestro José Rodrigues, numa carta redigida, a 16 de Julho de 1954, ao Presidente do Sindicato de Músicos:

Como V. Ex.^a sabe, eu dirijo aqui nesta Vila um grupo musical composto com 5 elementos, e que tem o nome de Orquestra Típica Vidaguense. Estes componentes, são todos sócios do Sindicato, e todos com as respectivas cotas em dia, e tem o respectivo alvará passado pela Inspeção, ou seja, com todos os seus documentos em ordem. Esta Orquestra não tem feito serviços musicais, pelo motivo de haver aqui nesta Vila, 3 curiosos em música, dirigidos pelo Sr. Ernesto Oliveira, (outro curioso) que quasi todos os dias tocam em Bailes, e outros serviços nos Hotéis e Pensões desta Vila. Tocam por qualquer preço, e podem tocar porque não tem qualquer encargo, de Inspeção, ou de Sindicato a pagar, e é o motivo porque fazem serviços, e a minha Orquestra com todos os documentos em ordem, está parada.

Os músicos criticavam o tempo de espera para obtenção da carteira profissional, dado que lhes era útil que chegasse antes do encerramento da época termal. Neste aspecto, havia uma certa flexibilidade por parte do delegado Carlos Emídio Pereira, que autorizava o trabalho artístico entre o pedido e a recepção da carteira, justificavando, posteriormente, a sua posição por escrito ao Presidente do Sindicato Nacional dos Músicos.

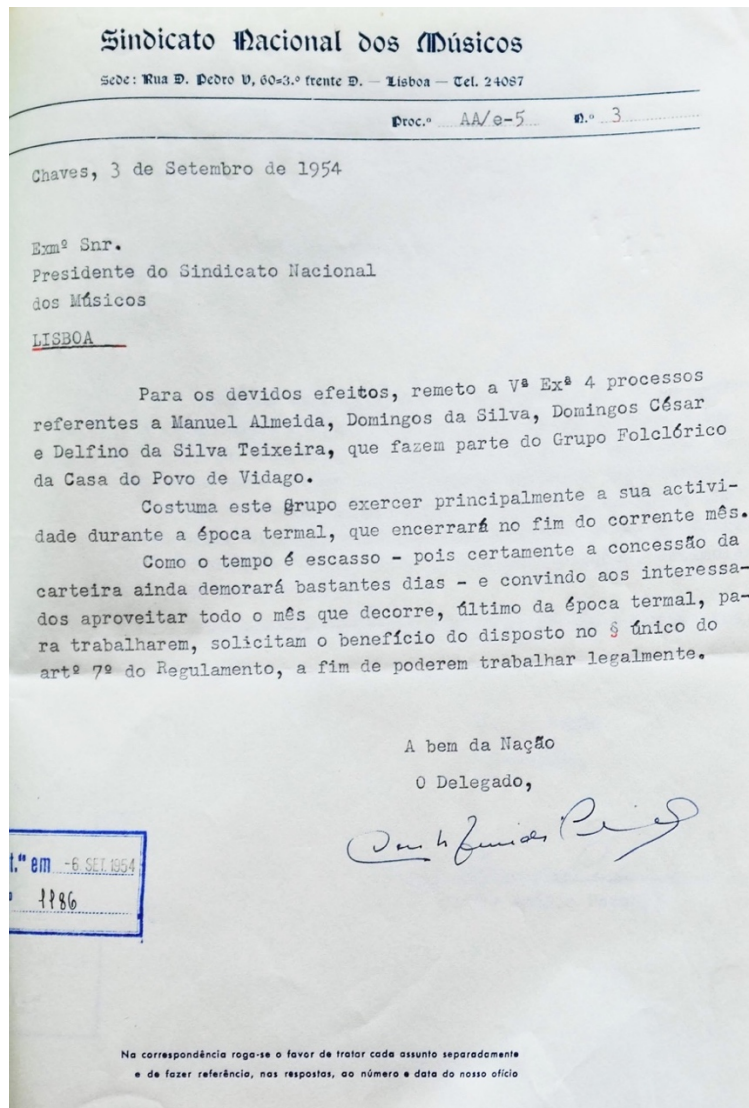


Figura 12: Carta do Delegado do Sindicato dos Músicos do Distrito de Vila Real ao Presidente, 1954-09-03. Museu da Música Portuguesa

A questão financeira era a maior fonte de discórdia entre os músicos e o Sindicato. Como já foi referido, os músicos procuravam evitar a sindicalização, pois consideravam que não se justificava o pagamento de cotas todo o ano para conseguir trabalho musical apenas no período termal. Os problemas não findavam aí: uma vez sindicalizados, os músicos vidaguenses utilizavam o mesmo argumento para atrasar sistematicamente o pagamento das cotas – numa tendência transversal a todo o país, com excepção dos centros urbanos de Lisboa e Porto (Fernandes 2018). Em correspondência com o Presidente do Sindicato Nacional dos Músicos, o Delegado discorre sobre as suas tentativas infrutíferas resolver esta situação:

“Desculpa de mau pagador” é sem dúvida a melhor designação para a condenável atitude do Snr. José Rodrigues, que desde há muito se vem notabilizando na intrigazinha a ponto de criar situações de que nem sempre se sai airoso. (...) Foi o Snr. José Rodrigues

– como aliás todos os outros – avisado a tempo e horas do vencimento das suas cotas. Quando eu aparecia no Vidago, evitava-me; se mandava a cobrança pelo correio, era devolvida. Antes de devolver as cotas a esse Sindicato tentei uma última diligência – nova cobrança pelo correio acompanhada de uma nota particular (...). Posteriormente àquela cobrança, falei pessoalmente ao Snr. Rodrigues, que continuou a manter a disposição de não pagar mais cotas. Ante tal atitude, considerei inútil a retenção por mais tempo das cotas nesta Delegação. Em resumo: Foi o Snr. José Rodrigues sempre avisado em altura oportuna para efectuar o pagamento das suas cotas. Não as pagou com o fundamento de falta de serviço.

O atraso no pagamento de cotas era agravado em alturas que o Sindicato se revelava incapaz de garantir os direitos dos músicos profissionais, tendo-se verificado quando os sócios não recebiam as carteiras profissionais atempadamente, ou quando o Sindicato não conseguia impedir os músicos amadores de actuarem, como lamenta o Delegado Carlos Emídio Pereira ao Presidente do Sindicato Nacional dos Músicos, a 21 de Fevereiro de 1955:

Tem sido norma desta Delegação não se poupar a esforços no sentido de conseguir que todos os elementos que constituem orquestras neste distrito, obtenham a carteira profissional de músico que a lei determina. Assim, em 25 de Agosto p.p, foi enviada a todos os organismos musicais do distrito de Vila Real, uma circular comunicando-lhe a existência da Delegação e oferecendo-lhe todos os préstimos que julgassem necessários. Da mesma forma foi comunicado a todas as gerências e direcções das várias casas em Chaves, onde habitualmente se promovem bailes, dos inconvenientes de aceitarem serviços de músicos não documentados. Apesar da comunicação se ter feito oportunamente, as transgressões continuaram a verificar-se. Em face disso, solicitei ao snr. Delegado da Inspecção dos Espectáculos nesta cidade a sua intervenção a fim de por cobro a esse estado de coisas (...). Ignoro as diligências daquele senhor, mas a verdade é que no dia 1 de Dezembro efectuou-se um baile abrilhantado pela orquestra a que adeante me refiro. Anunciados os bailes (...), officiei ao snr. Comandante da Polícia de Segurança Pública desta cidade (...), pedindo-lhe colaboração no sentido de não permitir o funcionamento dos bailes que os músicos não estivessem documentados. Aquela entidade (...) disse-me ainda verbalmente que era de opinião que não via obrigatoriedade da carteira por se tratar de músicos amadores. E nada fez. Parte dos músicos a quem as cotas recentemente recebidas se destinam, recusam-se agora a pagá-las, declarando que não vêem os seus direitos assegurados, pois músicos não encartados fazem o serviço, não lhes permitindo a eles, por isso, fazê-lo.

Concluindo, a visão utilitária da música faz com que os músicos sejam entendidos como prestadores de serviços nos estabelecimentos hoteleiros, e que, quando estes estão encerrados devido à sazonalidade termal, permaneçam sem trabalho. Como os rendimentos obtidos durante o período de actividade são insuficientes, vêm-se forçados a manter outro emprego. Por isso consideram inaquada a obrigatoriedade de pagamento de cotas durante todo o ano, quando apenas executa trabalho musical durante alguns meses. Assim, apesar da legislação e das tentativas do SNM os músicos continuavam a contornar os procedimentos, o que revela que o sindicato, ao estar centralizado em Lisboa e no Porto, tinha pouca força de acção no resto do país. Por outro lado, as infracções que o Sindicato Nacional dos Músicos denunciava não eram

vistas como prioritárias pela PSP, GNR ou câmaras municipais. Havia uma ambivalência nos músicos, em oscilarem entre estar dentro dos tramites legais, mas também de os transgredirem de acordo com as oportunidades.

Referências Bibliográficas:

- Acciaiuoli, Luiz de Menezes Correa. 1952. *Le Portugal Hydromineral*. Vol. 1. Lisboa: Direction Generale des Mines et des Services Geologiques.
- Baptista, Albino Moreira de Sousa. 1919. *Station des eaux sulfureuses d'Entre-os-Rios*. Porto: Clínica Hidrológica de Águas de Entre-os-Rios.
- Castro, Mário de, e Frédéric Ducout. 2011. *Vidago Palace*. Gavião: Ramiro Leão.
- Cruz, João Oliveira. 1970. *Vidago - Sua História, Origem e Formação*. Régua: Imprensa do Douro.
- Fernandes, Maria. 2018. «Espólio do Sindicato Nacional dos Músicos: apresentação, análise e discussão dos dados recolhidos». Em *ENIM*. Porto.
- Howard, Keith. 2014. «Foreword: The Past is No Longer a Foreign Country». Em *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*, editado por Jonathan McCollum e David G. Hebert, ix–xiii. Lexington Books.
- Maia, Celestino. 1955. «Catatermometria Geresiana (Primeiras Determinações)». *Revista Clínica Higiene e Hidrologia*.
- . 1959. *O Gerês Medicinal e Turístico*. Braga: Livraria Cruz.
- Melo, Daniel. 2001. *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Vol. 22. Estudos e Investigações. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Moreira, Pedro Russo, Rui Cidra, e Salwa El-shawan Castelo-Branco. 2010. «Música Ligeira». Editado por Salwa El-shawan Castelo-Branco. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Ortigão, Ramalho. 1944. *Banhos de Caldas e Águas Minerais*. Obras Completas de Ramalho Ortigão. Lisboa: Livraria Clássica.
- Pereira, Manuel Joaquim. 1971. *Cem anos de história e progresso de um povo (Vidago): 1865-1965*. Lisboa: Oficinas de São José.
- Pereira, Sérgio Manuel Rodrigues. 2014. «Vidago: de aldeia rural à vila termal (1908-1968)». Vila-Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- Pereiro, Xerardo, e Filipa Fernandes. 2015. «Antropologia e turismo: dos trilhos, atores e espaços à genealogia da turistificação da Antropologia em Portugal». *Pasos: Revista de turismo y patrimonio cultural* 13 (2): 333–46. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5089493&orden=0&info=link%5Cnhtps://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=5089493>.
- Pinto, Roque, e Xerardo Pereiro. 2010. «Turismo e Antropologia : contribuições para um debate plural». *Turismo e Desenvolvimento* 13: 219–26.
- Salvador, Floripo Virgílio. 2004. *Memórias de Vidago*. Edição do autor. <https://goo.gl/2yW1e3>.
- Sanchez, Iñigo, e João Soeiro de Carvalho. 2019. «Sounds of Tourism - Project

Presentation». Em *Sounds of Tourism*. Lisboa. <https://www.soundsoftourism.pt/>.
Silva, Manuel Deniz. 2010. «Sindicato dos Músicos». Editado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Temas e Debates.

Em Busca de uma Metodologia: conflitos na definição de identidades

Matheus Pezzotta Gonçalves

Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

E-mail: matheuspezzotta@outlook.com

Resumo

O presente trabalho busca discutir acerca de procedimentos metodológicos adequados às características e problemas resultantes das reminiscências das práticas musicais na Comunidade Remanescente Quilombo do Carmo localizada no município de São Roque no Estado de São Paulo (Brasil), com base nas políticas públicas com vistas à Memória musical do município.

A pesquisa academicamente orientada, através da prática social da escrita, promove o conhecimento, dentro da estabilidade do objeto escrito. No entanto os procedimentos da pesquisa devem considerar ferramentas metodológicas compatíveis à oralidade e à instabilidade que se apresenta nas constantes transformações sociais da comunidade, a fim de contemplar o entendimento de identidades a partir dos agentes delas protagonistas.

Dentro deste contexto, empregamos a orientação teórica de autores como Sardo para elucidar os conceitos de Identidade e música; Bosi e Reily no que concerne ao campo das memórias (Coletiva e Individual); Marchuschi em relação à Oralidade e Escrita.

A sistematização política a esse Patrimônio Cultural em detrimento da legislação vigente, conduz a problemas sociais de intenso aprofundamento que demandam grande mobilidade de agentes para reavivar as práticas culturais daquela comunidade. Neste sentido, a Pesquisa-ação proposta por Tripp se apresenta como um procedimento metodológico que contempla tanto as demandas teóricas (acadêmicas) como as demandas práticas das vivências do objeto de estudo.

Estabelece-se aqui o paralelo entre práticas musicais, memória coletiva e identidade.

Palavras-Chave: práticas musicais; memória coletiva; identidade; políticas públicas; coesão social.

Abstract

This work seeks to discuss methodological procedures appropriate to the characteristics and problems resulting from the reminiscences of musical practices in the Quilombo do Carmo Remaining Community located in the municipality of São Roque in the State of São Paulo (Brazil), based on public policies aimed at the musical memory of the municipality.

The academic research, through the social practice of writing, promotes knowledge, within the stability of the written object. However, research procedures should consider methodological tools compatible with orality and instability that presents itself in the constant social transformations of the community, in order to contemplate the understanding of identities from their protagonist agents.

Within this context, we use the theoretical orientation of authors such as Sardo to elucidate the concepts of Identity and Music; Bosi and Reily in the field of memories (Collective and Individual); Marchuschi in relation to Orality and Writing.

The political systematization of this Cultural Heritage to the detriment of the current legislation, leads to social problems of intense deepening that demand great mobility of agents to revive the cultural practices of that community. In this sense, the Action Research proposed by Tripp presents itself as a methodological procedure that contemplates both the theoretical (academic) and practical demands of the experiences of the object of study.

The parallel between musical practices, collective memory and identity is established here.

Keywords: musical practices; collective memory; identity; public policies; social cohesion.

Matheus Gonçalves é bacharel em música pela Unesp, atualmente compõem o corpo discente do PPG em Música – Mestrado. Frequentou o Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí entre 2009–2012. Participou de Curso livres na Emesp assim como em festivais na Alemanha, Argentina e Brasil. Em 2014, seu primeiro CD “Tua Obra, Teu Pão - Canções para Darcy Penteadó” atuou como violonista e arranjador assim como no segundo CD “Ensaio Sobre Nossas Coisas” em 2016. Já se apresentou na Inglaterra, Itália, Equador, Argentina e Brasil onde atualmente leciona cursos e palestras e se apresenta com o grupo OS CAFUMANGOS.

Introdução

Uma vez constituído o corpo estrutural da pesquisa, bem como auxiliado através dos textos previamente selecionados, o avanço à próxima etapa seria a pesquisa de campo. Apesar de ser natural da cidade de São Roque, município onde se localiza a Comunidade Remanescente Quilombo do Carmo, e possuir laços familiares remotos com a comunidade, foi apenas após minha segunda visita, na função de pesquisador, onde reconheci que a distância entre as realidades do centro da cidade e da comunidade era muito maior do que 21 km de uma estradinha estreita e sinuosa.

Ao reconhecer demandas e problemas a partir dos agentes locais, a reestruturação da pesquisa foi inevitável. Reformulou-se o campo de hipóteses, não somente àquelas calcadas com vista na realidade, mas também houve a necessidade de reexaminar e ampliar as orientações e abordagens teóricas, anteriormente selecionadas. Nesse sentido, a escolha metodológica exigiu reflexões sobre as características, conceitos e agentes que permeiam o objeto, isto é, as práticas e reminiscências de música da Comunidade do Carmo.

Metodologia: uma questão ética

A metodologia precedente estava pautada na análise cronológica (levantamento histórico de documentos, contextos políticos e religiosos, ambos centrados na constituição do Bairro) e pesquisa de campo (entrevistas, registros de áudios e vídeos de tais práticas). Num segundo momento realizaríamos o estudo analítico, comparativo e reflexivo dos materiais recolhidos, estudos e fatos semelhantes ao objeto em foco. Desta maneira, seria possível identificar as identidades do Bairro e localizar tais características identitárias nas práticas musicais.

Porém, estaríamos nós caindo na mesma imprudência de transformar a comunidade do Carmo ('semi-abolida' e 'periférica') "em objetos passivos de sua própria história e não em seus autores (...)?" (Sahlins 2007, 444)

Afinal, ao investigarmos os relatos históricos sobre a Comunidade devemos considerar as invasões e desterros transcorridos naquele território a fim da pesquisa não se transfigurar como uma invasão, atualizada, no campo intelectual, como adverte Marshall sobre os povos colonizados: "depois de haver invadido materialmente a vida de outras sociedades, agora se dispusesse a lhes negar intelectualmente qualquer integridade cultural" (Sahlins 2007, 444).

Dentro dessa perspectiva, reconhecemos, como uma das inclinações desta pesquisa, o aprimoramento da manutenção da memória musical, que, transita pelas

dimensões históricas, culturais e sociais atuando sobre as lembranças dos membros daquela comunidade.

Uma questão de memória – Considerações sobre o tempo

Tais dimensões apontadas acima são intrínsecas e por isso o fazer e a trajetória do fazer neste local tornam-se fatores relevantes e evidenciam a perspectiva temporal como aspecto significativo. Nesse sentido, sabemos que a formação histórica da comunidade do Carmo se estabelece, durante o séc. XVIII na propriedade de 2.175 alqueires, como escravos de Nossa Senhora do Carmo pertencentes à Província Carmelita Fluminense, a qual era responsável pelo abastecimento dos conventos da ordem, conferindo, assim, certa autonomia aos negros, pois a igreja os administrava de São Paulo⁴⁸ (Ferreira 2012).

A memória praticada na Oralidade (Marchuschi 1997) apoia-se em marcos diferentes da memória no relato histórico da cidade. Além da memória ser uma construção social funcionando em relação à *comunidade familiar* ou *grupal*, o processo de recordar envolve, necessariamente, o tempo vivido por este grupo, como exemplifica, Bosi, sobre nossos ritmos temporais que

foram subjugados pela sociedade industrial, que dobrou o tempo a seu ritmo, “racionalizando” as horas de vida. É o tempo da mercadoria na consciência humana, esmagando o tempo da amizade, o familiar, o religioso... A memória os reconquista na medida em que é o trabalho sobre o tempo, abarcando também esses tempos marginais e perdidos na vertigem mercantil. (Bosi 1993, 281)

Dessa forma, observamos a proeminência das memórias dedicadas às Celebrações e suas práticas, no relato histórico da comunidade. O tempo que marca o início da prática se mistura com o tempo da origem da comunidade. Em entrevista para a escola do bairro, Sr. Euclides do Carmo, 90 anos em que data a entrevista, dispõem as práticas como sinalizadores no tempo histórico do grupo: “A dança mais antiga é a de São Gonçalo, que é uma dança religiosa.” (Bairro do Carmo 1993, 31). A narrativa não se pauta no tempo mercantil, mas sim em um tempo que procura estabelecer a relação com a vida dos antepassados, articulando-se com pessoas, com práticas e com locais, onde sublinha-se a importância política da celebração que manifesta.

Diversos estudos buscam esclarecer a relação Memória e Música, assim como, múltiplas são as abordagens nestas áreas de estudos. Reily (2014) mostra-nos um

⁴⁸ Município de São Paulo localizada no Estado de São Paulo – Brasil.

panorama dos principais referentes, ao que concerne o estudo da memória, numa perspectiva voltada à análise etnomusicológica. A autora contrapõe-se ao conceito de Memória como um conjunto de conhecimento estático e fragmentos inalteráveis, em contrapartida, propõem a exploração do conceito de Memória como uma prática, nas mais diversas linhas de pesquisa. Esse entendimento se aproxima com a ideia de Bosi (1993, 280) de “Memória como atividade do espírito, não repositório de lembranças”. Esta atividade da memória em recorrência é nomeada, dentro do processo de sociabilização, de *memória-hábito*.

Dentro dos estudos da Psicologia Social, tais práticas da memória estão calcadas “sobre o tempo vivido, conotado pela cultura e pelo indivíduo” (Bosi 1993, 281). Para tanto, é essencial lembramos da relação intrínseca que a Memória estabelece com o Tempo. O tempo não é um rio que escorre com a mesma vazão para todos. Isto é, “o homem tornou o tempo humano em cada sociedade. Cada classe o vive diferentemente, assim como cada pessoa.” (Bosi 1993, 281)

O caráter englobante do tempo social e o tempo individual estão estritamente ligados um ao outro, de modo a exercer forças. Um exemplo disso é que “A memória social articula este passado comum, constituindo-se em base para a identificação coletiva de um grupo que se diz compartilhar deste passado.” (Reily 2014, 9). O exercício desta constituição, sobre o esforço da disseminação da memória social, seria a *comunidade familiar* ou *grupal* que “exerce uma função de apoio como testemunha e intérprete daquelas experiências. O conjunto das lembranças é também uma construção social do grupo em que a pessoa vive e onde coexistem elementos de escolha e rejeição em relação ao que será lembrado” (Bosi 1993, 281). O que nos leva a refletir, por conseguinte “em termos de “formações ideológicas” que agrupam e interpretam num sentido ou em outro as lembranças individuais” (Bosi 1993, 281).

Negociações da Memória – Implicações da pesquisa sobre a Prática da Oralidade

A despeito das negociações de memória no confronto de interesses, Reily discute as ideias de Foucault e comenta que:

as forças hegemônicas se empenham em controlar a memória no seu campo de influência. [...] contudo, o poder disciplinador da historiografia dominante tem sua contrapartida na “contra-memória”, que envolve relatos alternativos que desafiam os discursos hegemônicos. A memória, portanto, é também um espaço de contestação, marcado por interesses ideológicos, econômicos e culturais. O corpo, em particular, constitui um foco de contestação da memória social. (Reily 2014, 10)

Podemos notar este “poder disciplinador da historiografia dominante”, que serve como ferramenta de controle, em atributos intrínsecos a ela mesma. Como no caso, o

registro, que possui, em sua própria grafia aquela que registra tal história, marcas e funcionamentos, sendo, igualmente, recursos para o mesmo fim.

Quais seriam então as consequências desta estrutura sobre a Oralidade? Segundo Amaral, alicerçada por Bosi, comenta que a tradição oral

traz também um outro comprometimento com a memória (Bosi, 1994), desenvolvendo mecanismos que guardam arquivos inteiros e os correlacionam, ao invés dos links que aprendemos a reter com a alfabetização, acessando desta forma outras ferramentas [...] ligadas à corporalidade e ao exercício mneumônico (Bosi Apud Amaral 2018, 13)

Ao correlacionarmos o pensamento foucaultiano à situação da pesquisa, em referência às transcrições musicais, podemos afirmar que a notação musical pode ser também uma ferramenta de controle na influência da memória em proveito das forças hegemônicas presentes. Este fenômeno de exclusão é uma característica inerente, pois “toda transcrição comporta a seleção de elementos sonoros considerados significativos, e a exclusão de outros considerados irrelevantes, seleção que, em grande parte, não é anterior a escrita” (Mammi 1999, 21).

Porém, referente ao Quilombo, a ausência de instituições de memória é reflexo da falta de ações de políticas públicas⁴⁹ para a conservação do patrimônio cultural material e imaterial⁵⁰. Esta lacuna documental, neste caso, significa a perda de uma referência cultural que

pressupõe a produção de informações e a pesquisa de suportes materiais para documentá-las, mas significa algo mais: um trabalho de elaboração desses dados, de compreensão da ressemantização de bens e práticas realizadas por determinados grupos sociais, que visa à construção de um sistema referencial da cultura daquele contexto específico. (Fonseca 2001, 119)

Ou seja, pressupor a criação de um referencial teórico nos leva, inevitavelmente, a ressemantizá-lo. Sendo essa uma interferência substancial por parte da pesquisa, o

⁴⁹ No que tange à implementação das políticas públicas, ao que concerne o o PMC (Plano Municipal de Cultura) e especialmente no que diz respeito ao Art.6º itens “VI. Ampliar e democratizar o acesso à cultura em todo o município”, “VII. Otimizar a preservação do patrimônio cultural do município” e Art.5º item “VI. Valorizar e preservar o patrimônio cultural material e imaterial existente no município”.

⁵⁰ O termo Patrimônio Cultural material e imaterial, aqui empregado, fundamenta-se no *Relatório Etnológico Técnico-científico* encomendado pela FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES o “reconhecimento como patrimônio psíco-sócio-cultural e econômico, da histórica comunidade Remanescente de Quilombo do Carmo, em conformidade com os termos do Artigo 215 e do Artigo 216 da Constituição Federal de 1988, do Artigo 1º da Lei 7668 de 22 de agosto de 1998, e da Medida Provisória Nº 2052-1 de Julho de 2000.” (Barboza 2000, 32)

estreitamento dos laços de confiança com a comunidade deve ser reforçado em articulação com a responsabilidade da Universidade para com o grupo em questão.

Desta maneira, procuramos estabelecer o processo de criação deste referencial teórico através da pesquisa-ação (Tripp 2005). Assim, estaríamos reunindo subsídios para não reproduzir mais, ou, as mesmas violências a um grupo já desamparado, no que tange as responsabilidades de políticas culturais do poder público.

Pesquisa-ação – uma possibilidade metodológica

As questões, acima, apontadas nos levaram à uma reconfiguração metodológica que contemplasse tanto os interesses científicos como os interesses e demandas da comunidade. A título de exemplo, a demanda identitária local é coerente aos recentes processos históricos, em relação ao direito da terra, pois é a origem Quilombola que fornece respaldo jurídico⁵¹, segundo Ferreira (2012, 19) “a apropriação de um passado escravo passa a ser uma das fontes irradiadoras de direitos”. Tais demandas nos transferem para outras condições de pesquisa que geram demandas no campo científico.

Em Sardo pude encontrar questões, com respaldo teórico e dispondo de formulações mais aprofundadas “quem tem, ou quem sente com suficiente autoridade para definir a identidade dos outros? E esta questão sugere-me, ainda, uma outra: saberemos nós definir a nossa própria identidade?” (Sardo 1998, 205). A reflexão sugerida nos reposiciona contextualmente na investigação e acaba por revelar um pesquisador permeável diante das questões que ele mesmo constrói. E mais que isso, investigador e investigado, em certa medida, compartilham da mesma realidade e ao compartilhá-las entrecruzam posições, por mais que seus interesses e funções, neste espaço, sejam distintos.

O reconhecimento em que ambos os agentes coparticipam de uma dinâmica que tanto altera a pesquisa quanto altera o cenário investigado, encaminha-nos ao entendimento metodológico fornecido pela Pesquisa-ação, como nos mostra Tripp baseado em Elliot na seguinte consideração: “entre ação nos campos da prática e da pesquisa, é essencial não perder de vista a pesquisa-ação como um processo no qual os práticos “coletam evidências a respeito de suas práticas e pressupostos críticos, crenças e valores subjacentes a elas” (Tripp 2005, 449). No entanto, o próprio autor aponta à análise situacional como o mecanismo que estabelece tanto uma compreensão maior do contexto local quanto a ampliação do entendimento da própria metodologia (Tripp 2005).

⁵¹ Artigo 68 do ADCT/CF-88.

na pesquisa-ação, a metodologia de pesquisa deve sempre ser subserviente à prática, de modo que não se decida deixar de tentar avaliar a mudança por não se dispor de uma boa medida ou dados básicos adequados. (Tripp 2005, 448).

Durante a recolha e apreciação dos materiais, os relatos se constroem como um mosaico de memórias e lacunas, que paulatinamente, configuram o *campo de significações já pré-formada nos depoimentos* (Bosi 1993, 283). Isto é, para o pesquisador, imergir-se a partir do contexto dos entrevistados, “cotejando e cruzando informações e lembranças de várias pessoas” (Bosi 1993, 283), a ponto de formar este *campo*. Iniciava-se, assim, a etapa de investigação compartilhada onde a comunidade me auxiliava: Propus aos membros da Comunidade, não apenas a contribuição do relato, que é o testemunho individual, mas também que recolhessem e compartilhassem memórias, de forma geral, sobre as reminiscências das práticas da Comunidade.

Desta forma a pesquisa-ação articulada com os conceitos da dinâmica da memória possibilitaram a identificação entre as práticas relatadas como o São Gonçalo⁵², O Samba de Bumbo⁵³, a Oração Cantata⁵⁴ e a Capoeira.

Conclusão

Nota-se que o que está em disputa são as memórias nas questões apontadas acima ante ao juízo ético da metodologia de pesquisa, conseqüentemente assim, impactando os conflitos de estabelecimento e coesão do grupo social em foco.

A estrutura metodológica precedente não contemplava as características das reminiscências das práticas da Comunidade do Carmo. O não reconhecimento da Oralidade, como prática social principal, somado a desconsideração do funcionamento da Memória resultaria em uma ressemantização do referencial cultural fora do contexto em questão, ou seja, uma opressão do campo intelectual.

Observa-se que as práticas musicais se tornam os parâmetros temporais de um depoimento autobiográfico. É nesse lugar que a memória da comunidade do Carmo, no

⁵² Celebração dançada ao São Gonçalo na função de cumprir promessa. Cantada na Comunidade do Carmo com os instrumentos identificados como violas e pandeiros.

⁵³ Cunhado como Samba Rural Paulista, por Mário de Andrade, é conhecido também como Samba Lenço, Samba Caipira e Samba de Roda. Trata-se de uma manifestação afro-brasileira da Região sudeste do Brasil na qual o Bumbo (ou zambumba) é o elemento central do Ritual.

⁵⁴ O termo, denominado pelos próprios agentes locais, refere-se aos Cantos praticados na comunidade dentro do catolicismo popular, nos quais textos de diversas naturezas compartilham os ritos católicos figurando entre as memórias mais antigas da comunidade. Associa-se tais cantos aos antepassados escravizados pela Ordem Fluminense Carmelita.

que tange as suas práticas e celebrações, insiste em ser praticada, reagindo a desterritorializações nos domínios físicos, do universo arquitetônico simbólico, da motricidade corpórea, dos reconhecimentos de origens e nomes, da narrativa historiográfica hegemônica do município e a permanente desterritorialização das práticas da comunidade reatualizadas na completa negligência do poder público perante a problemática que envolve tais produtos.

Os conceitos de *prática da memória* aliado à *pesquisa-ação* conduziram a produção de conhecimento fundados nas demandas do campo dos teóricos e dos práticos a fim de democratizar os direcionamentos e escolhas da narrativa identitária, tornando o processo de pesquisa a ação do desenvolvimento da prática da memória.

Referências

- Amaral, Renata Pompêo do. 2018. "A música do Bumba Boi do Maranhão e suas possibilidades de performance no contrabaixo". Dissertação de mestrado, Instituto de Artes, Unesp.
- Bairro do Carmo. 1993. *O Bairro do Carmo*. Nº1. São Roque: Rabindranath Tagore Dos Santos Pires Emef.
- Baboza, Guilherme dos Santos. 2000. *Relatório Etnológico Técnico-científico encomendado pela FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES – Comunidade do CARMO*, São Roque, SP.
- Bosi, Ecléa. 1993. "A pesquisa em memória social". *Psicologia USP* 4, (janeiro): 277-284. <https://doi.org/10.1590/S1678-51771993000100012>
- Ferreira, Rebeca Campos. 2012. "Sujeito de Fé, Sujeito de Direito: uma reflexão sobre dilemas identitários no Quilombo do Carmo". *Revista Olhares Sociais* 1, (janeiro): 1-20. <https://www3.ufrb.edu.br/olharessociais/wp-content/uploads/sujeito.pdf>
- Fonseca, Maria Cecília Londres. 2000. "Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio". In IPHAN. *Manual de aplicação do INRC*. 11-21. Brasília: MinC/IPHAN/Departamento de Documentação e Identificação. http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf
- Mammì, Lorenzo. 1999. A Notação Gregoriana: Gênese E Significado. *Revista Música* 10 (dezembro): 21-50. <https://doi.org/10.11606/rm.v10i0.61749>.
- Marchuschi, Luiz Antônio. 1997. "Oralidade e Escrita". *Signótica* 9 (janeiro): 119-146. <https://doi.org/10.5216/sig.v9i1.7396>
- Reily, Suzel Ana. 2014. "A música e a prática da memória: uma abordagem etnomusicológica". *Música e Cultura: revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia* 9, (janeiro): <http://www.abet.mus.br/musicaecultural/>
- Sahlins, Marshall. 2004. "Cosmologias do capitalismo: o setor transpacífico do "sistema mundial". In *Cultura na prática*. Nº1. 445-502. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- Sardo, Susana. 2004. "*Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções no contexto dos territórios coloniais integrados. O Caso de Goa*". PhD diss., Universidade Nova de Lisboa.

Tripp, David. 2005. "Pesquisa-ação: uma introdução metodológica". *Educação e pesquisa* 31, (set./dez.): 443-466. <https://doi.org/10.1590/S1517-97022005000300009>.

Popular Music in a colonial city: musicians' experiences and socio-racial issues in Lourenço Marques (1960-75)

Pedro Mendes, INET-md / NOVAFCSH

Abstract

Lourenço Marques, nowadays known as Maputo, was the main city in Mozambique, a territory which was under Portuguese colonial rule until 1975. As a result of the urban planning promoted by the Portuguese colonial administration, social inequalities of the colonial system were inscribed in the urban geography of Lourenço Marques. There was the city centre, known as the “city of cement”, a place mainly occupied by European white population from the middle/upper classes; outside there was an extended area of neighbourhoods with poor living conditions, mainly inhabited by African population and by a smaller part of low-class Europeans and immigrants. This had an important impact on the social life of the city, reinforcing structural inequalities of the colonial system and promoting dynamics of spatial segregation, racial discrimination and creating more obstacles for those who had precarious positions in the city. In recent years, some studies have been focusing on the relation between cultural expressions and social processes in the urban context of Lourenço Marques – for example, the case of football (Domingos, 2012). Music was an activity with particular relevance in that context, since Lourenço Marques was a city with an intense nightlife activity, in which popular music had a notorious presence. There are already important accounts about music and the colonial context of Mozambique (Freitas, 2018; Lichuge, 2017; Filipe, 2012; Carvalho, 1997). However, the articulation between the activities of popular music groups from different areas of Lourenço Marques and the social dynamics in the city is a topic that still has a lot to explore. Its analysis can demonstrate the ambivalence felt by the individuals involved, but also the way they managed to overcome the constraints of the colonial system. With the main focus on the period between 1960 and 1975, marked by the historical processes of late colonialism (Castelo et al., 2012) this work approaches musical activities as a way to understand social and racial distinctions in a colonial city, based on ethnographic interviews.

Keywords: popular music; colonial city; Mozambique

Pedro Mendes (INET-md, NOVAFCSH) is a PhD candidate in Ethnomusicology. He was a member of the project “Jazz in Portugal: the legacies of Luís Villas-Boas and the Hot Clube de Portugal”. Currently, he is making research about popular music groups in late colonial Lourenço Marques, participating in the project “Timbila, Makwayela and Marrabenta: one century of musical representation of Mozambique”.

Assuring its position as a centre of colonial power, the geographical condition of Lourenço Marques, a point of connection between mainland Africa and the Indian Ocean, made it an important point of harbour activity (Mendes 1985). The city experienced an intense economic development and a process of modernization in the late 19th century (Domingos 2013, 63). The proximity to South Africa was a key factor for this. With the construction of the railway, Lourenço Marques became the point of connection between the sea and the mines of the Transvaal region, in South Africa. Socio-racial inequalities promoted by the colonial system were inscribed in the urban geography of Lourenço Marques. The white centre of the city - the “city of cement” - was the place of the middle and upper classes. The notion of the “city of cement” was used in opposition to the surrounding suburbs with poor living conditions, mainly inhabited by the African population.

The warm weather and the proximity to the sea created good conditions for nightlife business and leisure activities in Lourenço Marques. The city received tourists from South Africa, Rhodesia and other visitors who disembarked in the harbour. Music was something of great importance in this context. Hotels, clubs, restaurants, local associations and cabarets were always hiring musicians to play. This allowed the spread of popular music groups. These groups mostly played the songs heard on the radio, including repertoire from Brazilian artists, French, Italian and Anglophone music, especially with the beginning of the Beatlemania.

The activities of these groups tell us much about the issues raised by the colonial system and the consequent social inequalities, ambivalences and the dynamics of the city of Lourenço Marques. Following the notion of “struggle for the city”, proposed by Frederick Cooper, Phyllis Martin focuses on leisure activities as a way to regulate time and space in Brazzaville. Martin approaches colonialism “as an arena of negotiation in which all kinds of political, cultural and social transformations were worked out”, looking to go beyond “simple dichotomies of tradition and modernity, domination and resistance” (2002, 1), stressing the importance of activities such as sports, fashions, music, dance and associative membership as a way through which individuals dealt with colonial constraints in their everyday life. Her study offers a reflection about the division of African colonial cities into European centres and peripheral zones for the African population.

One of the topics approached by the author is the process of “beautification” of those European centres, promoting ways of segregated leisure and using space as an instrument for “social and psychobiological distancing” (2002: 6). In the case of Mozambique, there are already studies focusing on very similar processes. The work of Nuno Domingos (2012) is a good example, concerning football in Lourenço Marques as an activity through which representations of social groups and spaces were created.

In the context of my research and considering other contributions about music in Mozambique (Lichuge 2017; Sopa 2014; Filipe 2012; Carvalho 1997), I’m asking: what was the role of music in creating or challenging social barriers in the city? How did the geographical organization of the city condition the activities of the groups? In this text, I’ll draw an introductory perspective on this subject, supported by examples of individual experiences of musicians and concerning spaces such as Polana Hotel and Araújo street, to illustrate how socio-racial inequalities were expressed in musical activities. I’m working the years between the 1960s and the independence of Mozambique in 1975, a period characterized by the political and social transformations of late colonialism (Castelo et al. 2012). Based on my interviews with musicians who were active in those years, I’ll explore some perspectives from individuals with different backgrounds to exemplify how socio-racial issues interfered with musical experience in the city and shaped perceptions and representations of urban space. I’m writing as a Portuguese who was born in the post-colonial context, searching for the different perspectives of individuals who experienced the everyday life of colonialism, and seeking to understand how social inequalities and distinctions were normalized or contested through musical practices. The interviews presented in this text were made in Maputo, in August 2018, and in Portugal with musicians who left Mozambique after its independence.

In the musical scene of Lourenço Marques, there were groups from different parts of the city: groups from the peripheral neighbourhoods, groups from the wealthier neighbourhoods of the “city of cement” and groups from the transition zones. The background of a particular group was a determinant variable in the development of its activity. Musicians often stress that, in those years, social and racial backgrounds were conditioning factors in their activities. As an example, drummer Carlos Alberto Silva, a white Portuguese who went to Mozambique during childhood, recognizes that “for a black musician, playing at the Polana [Hotel] was something out of question” (Silva 2018). Polana was a luxury hotel in Lourenço Marques, administered by a South African company (Zamparoni 1998, 329, 352). Groups were coming from Europe to play there, such as Cinque di Roma (Italy) or the group of Shegundo Galarza (Portugal). Carlos Alberto Silva was one of the musicians playing at the Polana with his group AEC-68. He

played in several groups of Lourenço Marques since the beginning of the 1960s until the end of colonialism. He remembers that only near to the end of colonialism he saw the first black musician playing at the Polana, who was invited by Carlos Alberto himself to make a replacement of one element of the resident group in New Year's Eve (Silva 2018).

The statement of Carlos Alberto Silva is an example of how musicians' discourses encompass, in more or less explicit ways according to who the speaker is, issues of racial stratification as part of their history in Lourenço Marques. The way they recall venues in the city is often associated with the kind of groups that would play there and with the local audiences, as shown in the case of Polana Hotel. Narratives about musical experience also bring representations and perspectives about urban space. Black musicians from the peripheral neighbourhoods of the city usually refer to the difficulties felt to integrate themselves in the musical milieu and the venues of the "city of cement". For example, Domingos Fu, a drummer from Mafalala, a suburban neighbourhood of Lourenço Marques says that "there were two different realms: the city of cement and the suburbs; I'm from the suburbs, so I had to break into the cement part" (Fu and Silva 2018). Inácio Magaia, a guitar player from the suburban neighbourhood of Chamanculo, gives a similar perspective: "for the groups of the suburbs, it wasn't easy to break into the city. There was almost a selection" (Magaia 2018). Some of those musicians even describe the privilege of white musicians from the wealthier neighbourhoods of the city of cement, referring that "groups from neighborhoods of Polana and Sommerschield didn't need equipment [to play and rehearsal]. They were from rich families who could afford it" (Le Bon 2018). In these stories, racial differentiation, strongly connected with the organization of urban space, is presented as an important part of the black musicians' experiences.

There was a specific place in Lourenço Marques which is also particularly interesting to analyze these questions: Araújo street. Araújo street gives us much to think about the historical and social aspects of the city while reflecting the ambiguities of its everyday life. This street had a long story with hotels, casinos, theatres and cabarets. Araújo street was located beside the harbour and it was known as the local Red-Light District. It was a place with an intense nightlife activity, with the neon lights of the cabarets spreading along the streets. In my interviews with musicians, it is commonly described as a place of bohemians, closely associated with alcohol and prostitution, which attracted many foreign visitors. Music was also part of that scenario. Usually, cabarets such as Pinguim, Luso, Aquário or Tamila had resident musical groups, hired to play every night, with one rest per week.

Sometimes, there were musicians and artists from abroad performing in those cabarets. There were also several musicians from Lourenço Marques playing in that street. But there were some issues concerning who would play in the cabarets of Araújo street and in what conditions. Social and racial factors were an important part of that process as we will see.

In the first place, there was a preference for the cabaret's owners when hiring musicians: they should be licensed by the local union. Someone without the license of professional musician could be hired, but this created payment distinctions. According to musicians, the requirements to get the license were a certificate of formal music training (for example, conservatory) or proving the capacity to read western musical notation. Inácio Magaia, an example of a black musician who played in Araujo street, regards these requirements as a factor of racial inequality. He stresses that "we [black musicians] won 4000 or 5000 *escudos* [Portuguese currency at the time] per month, while they [white musicians] won 10000 or 12000. We could be even better than them, but they had a license saying «professional»" (Magaia 2018). To be familiar with musical notation was something hardly accessible for many musicians. For black musicians, church activities were one of the few contexts where they could acquire the practice of reading musical notation. In addition, there was no conservatory in Lourenço Marques. For musicians coming from outside of Mozambique, with other musical background and material conditions, it would be easier to achieve a better position in the cabarets.

Another example: Domingos Fu, a drummer playing in the group Storm, remembers that he had a salary of 4000 *escudos*. When he went to the military service, he was replaced by a white drummer that was receiving 6000 *escudos* as a substitute musician. Fu expressed his indignation to me and argued that "I was replaced by a bad musician who was earning more than me because of the skin color" (Fu and Silva 2018). According to Fu, the Portuguese authorities discouraged the increasing of the payments for black people to avoid a generalized revindication. He remembers that the owner of a cabaret told him that "it's not by our will that we don't pay you more, it's because we are forced to do that"(idem). In the same encounter I had with Fu, Carlos Alberto Silva was also present. As mentioned above, Carlos Alberto was a white musician and he also spent some months playing in Araújo street. When he listened to the story of Fu, he said: "I was receiving 18000 *escudos*" (idem).

Besides, there were other reasons why some musicians didn't play in Araujo street. Those who were playing at the cabarets in Araújo street had to be full-time musicians since they were playing every night. Musicians still recall that being a professional was something associated with a wandering life:

Domingos Fu: Being a musician was like being a loafer. No father wanted his son to be a musician.

Carlos Alberto Silva: It was an heartbreak to the parents. They wanted their child to be a doctor or an engineer (Fu and Silva 2018)

In the context of the white urban elites or middle-class milieu, it wouldn't be the worthiest thing to present oneself as a full-time musician. In fact, groups playing in venues such as hotels or clubs were mainly constituted by white middle-class musicians from the "city of cement". Generally, those were not full-time musicians. They usually played only at weekends while, during the week, they kept their jobs or studies. Besides, according to the musicians, Araújo street had a specific connotation, as Fu recalls: "It was a forbidden zone [laughs]. It was a place for us, bohemians" (Fu and Silva 2018). Another example: José Muge was the leader of Conjunto Oliveira Muge, a group of white musicians which became one of the most famous in Mozambique during the 1960s, and one of the few with published records. In spite of their success, none of them was a full-time musician. The social distinctions about the places and musical groups are explicit in one of his statements: "those groups [referring groups such as his own] played in more sophisticated contexts. They didn't play at Araújo street. [...] Music at Araújo street didn't have quality. It was music to entertain, for drinks. If we were invited to play there, we would say no. It wasn't our environment" (Muge 2017).

In my conversations with musicians, I tried to understand musical differences between groups playing in Araújo street and groups which used to play in other venues such as hotels. Here is an excerpt about it:

Me: I'll give an example to understand the kind of group playing in Araújo street: Shegundo Galarza, was it the kind of group playing there?

Carlos Alberto Silva: No!

Domingos Fu: No. The music was the same...

Carlos Alberto Silva: But the status of the group was different.

Domingos Fu: The context was different.

Eu: Do you mean they had a higher status?

Carlos Alberto Silva: Yes! They were a group to play at Polana Hotel.

Eu: But was the music similar to that played in Araújo street?

Domingos Fu: The music was the same. (Fu and Silva 2018)

Araújo street had a different connotation than places such as hotels. For some musicians, as shown by the example of José Muge and Shegundo Galarza, playing at Araújo street could be seen as something less sophisticated. The venues where a group played were important in terms of social status, which was also related to racial issues. But trying to see things from the perspective of a black musician coming from a peripheral neighbourhood, being a professional musician in cabarets could be a way to achieve a place inside the "city of cement", to earn a better wage and to overcome the pejorative

colonial stereotypes about African people and their practices. As Inácio Magaia recalls: “I had the privilege to play in a multiracial group [Psicobanda] with two blacks and four whites. That was when I had an opening to play in the city. It wasn’t easy at that time” (Magaia 2018). The activities in Araújo street also contributed to the questioning of social barriers. It was a place where racial categories and divisions could lose strength while different people were socializing, dancing or flirting. Musicians from different social backgrounds, while feeling the contrasts and inequalities of the colonial context, were also working together, doing the same job with the same skills.

Popular music groups in Lourenço Marques had several and very distinct places to play. The status of each group was in great part related to the kind of venues they played. However, things would change drastically after the independence of Mozambique. In 1975, Mozambique became an independent country and the Mozambique Liberation Front (FRELIMO) assumed the government. There were huge transformations in Lourenço Marques with a big impact on musical activities. A great part of the venues where musical groups played started to close doors. The kind of music these groups played and the contexts of their performances didn’t fit the cultural policy of the FRELIMO government. Popular music was seen as some kind of western imperialist propaganda and a bad moral influence for the Mozambican people. Araujo street was recognized by the political positions of FRELIMO, disseminated through radio and newspapers, as a place of moral degeneration, associated with the bourgeois ethos, and a misrepresentation of the Mozambican cultural values (Freitas 2018, 346). The cabarets in the streets started to close, the spaces became more and more abandoned and the neon lights gave place to degradation. With these changes, the dynamic scene of popular music groups that existed in Lourenço Marques faced a drastic process of decline, practically disappearing in a short period of time. That decline is described by the musicians in all of my interviews. Joel Libombo, a black drummer who played in Araújo street, remembers that “things started to be forbidden. Araújo street was closed and [musicians] lost their jobs. There were critics against Pink Floyd, Bob Marley [...]. Musicians started to face unemployment. It was when much of them started to look for work in Portugal and South Africa” (Libombo 2018).

As we can see with the examples in this text, the activities of popular music groups in Lourenço Marques were deeply conditioned by socio-racial issues raised by colonial context. The way musicians from different backgrounds recall that period also reveal different experiences and perceptions according to their position in the colonial society. The relation between musical experience and the representation of urban space is also tied with matters of social position and racial categorization. This text, which only

presents a preliminary approach about the importance of musical activities in the social processes of the urban colonial context, clearly indicates, by the examples exposed, that the history of popular music groups is particularly relevant to think about social inequalities, racial categorization, spatial segregation and also how the independence of the country was conceived. In this case, popular music assumes itself as an important element to reconstruct what was the everyday life in a colonial city.

References

- Carvalho, João Soeiro de. 1997. "Choral Musics in Maputo: Urban Adaptation, Nation Building and the Performance of Identity." PhD diss, Columbia University.
- Castelo, Cláudia, Omar Ribeiro Thomaz, Sebastião Nascimento, and Teresa Cruz e Silva. 2012. *Os Outros Da Colonização: Ensaios Sobre o Colonialismo Tardio Em Moçambique*. Lisbon: Imprensa das Ciências Sociais.
- Dias, Michael. 2016. *Ser Original: é ser verdadeiro e sincero: Belo Marques e a Música Negra*. Master diss., New University of Lisbon.
- Domingos, Nuno. 2012. *Futebol e colonialismo: corpo e cultura popular em Moçambique*. Lisbon: Imprensa das Ciências Sociais.
- Domingos, Nuno (2013) "A desigualdade como legado da cidade colonial: racismo e reprodução de mão-de-obra em Lourenço Marques." In *Cidade e Império: dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais*, edited by Elsa Peralta and Nuno Domingos, 59-112. Lisbon: Edições 70.
- Filipe, Eléusio. 2012. "Where are the Mozambican Musicians?:" *Music, Marrabenta, and National Identity in Lourenço Marques, Mozambique, 1950s–1975*. PhD diss., University of Minnesota.
- Freitas, Marco Roque de. 2018. *A construção sonora de Moçambique: política cultural, radiodifusão e indústrias da música no processo de formação da nação (1974-1994)*. PhD diss., New University of Lisbon
- Lichuge, Eduardo. *História, memória e colonialidade: análise e releitura crítica das fontes históricas e arquivísticas sobre a música em Moçambique*. PhD diss., University of Aveiro.
- Martin, Phyllis. 2002. *Leisure and Society in Colonial Brazaville*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mendes, Maria Clara. 1985. *Maputo Antes Da Independência: Geografia de Uma Cidade Colonial*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.
- PEREIRA, Matheus Serva. 2019. "Batuques negros, ouvidos brancos: colonialismo e homogeneização de práticas socioculturais do sul de Moçambique (1890-1940)". *Revista Brasileira de História* 39, no. 80, 155-177. <http://dx.doi.org/10.1590/1806-93472019v39n80-07>

Sopa, António. 2014. *A alegria é coisa rara: subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975)*. Maputo: Marimbique

Zamparoni, Valdemir (1998) *Entre narros & mulungos: colonialismo e paisagem social em Lourenço Marques (c.1890-c.1940)*. Phd diss. Universidade de São Paulo.

Zamparoni, Valdemir (2000) "Monhés, baneanes, chinas e afro-maometanos. Colonialismo e racismo em Lourenço Marques, Moçambique, 1890-1940". *Lusotopie* 7, no. 1, 191-222.

Interviews

Fu, Domingos and Silva, Carlos Alberto. 2018. Interview by Pedro Mendes. Figueira da Foz, May 2.

Le Bon, Aurélio. 2018. Interview by Pedro Mendes. Maputo, August 14.

Libombo, Joel. 2018. Interview by Pedro Mendes. Maputo, August 22

Magaia, Inácio. 2018. Interview by Pedro Mendes. Videoconference, October 9

Muge, José. 2017. Interview by Pedro Mendes. Ovar, July 27.

Silva, Carlos Alberto. 2018. Interview by Pedro Mendes. Almada. April 18

Características do ensino coletivo de percussão no Projeto Guri e suas multiplicidades no desenvolvimento humano

Characteristics of collective percussion teaching in the Guri Project and its multiplicities in human development

Rafael Y Castro

Instituto de Artes da UNESP

rafaelbatucada@yahoo.com.br

Resumo: A pesquisa a seguir procura identificar como o ensino de percussão do Projeto Guri consegue desenvolver os alunos dentro de uma amplitude social através das aulas coletivas semanais de percussão. Alguns de nossos referenciais teóricos foram: Hans-Joachim Koellreutter, Keith Swanwick e Robson Roberto da Silva. Utilizamos como metodologia a análise de ferramentas pedagógicas da instituição de maneira comparativa com as atividades realizadas no campo pelos educadores, observando apresentações artísticas e aulas do naipe entre os anos de 2016 a 2019. Concluímos que houve considerável crescimento musical e no aspecto social dos alunos, após a participação destes nas atividades do Projeto.

Palavras-chave: Ensino coletivo de música. Naipe de percussão. Projeto guri.

Abstract: The following research seeks to identify how the percussion teaching of Project Guri manages to develop students within a social range through weekly collective percussion classes. Some of our theoretical references were: Hans-Joachim Koellreutter, Keith Swanwick and Robson Roberto da Silva. We used as methodology the analysis of pedagogical tools of the institution in a comparative way with the activities carried out in the field by the educators, observing artistic presentations and classes of the suit between the years 2016 to 2019. We concluded that there was considerable musical and social growth of the students after their participation in the Project activities.

Keywords: Collective Music Teaching. Percussion Section. Guri Project.

Rafael Y Castro é doutorando em percussão pela UNESP, consultor do projeto Encontros com a Percussão Popular Brasileira, professor e coordenador assistente do

PIAP - Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP. Coordenador técnico artístico pedagógico do Projeto Guri. Ogã da Casa de Angola Kyloatala e ritmista do GRCSES Império de Casa Verde.

O Projeto Guri é considerado o maior projeto social e núcleo de ensino musical para crianças, jovens e adolescentes do estado de São Paulo no Brasil. No ano de 2020 completa 25 anos de existência no estado de São Paulo. O objetivo da instituição é desenvolver o ser humano de maneira mais íntegra possível, a partir das propostas artístico-pedagógicas que foram se consolidando desde o início de sua existência. A música portanto torna-se uma ferramenta de inclusão social a partir do ensino coletivo de instrumentos diversos. A percussão possui forte destaque dentro desta proposta. O Plano Político Pedagógico, segundo o Relatório Anual de Atividades do Projeto Guri é estruturado pelas seguintes diretrizes: a) Missão: promover, com excelência, a educação musical e a prática coletiva de música tendo em vista o desenvolvimento humano de gerações em formação, b) Visão: ser organização referência na concepção, implantação e gestão de políticas públicas de cultura e educação na área da música, c) Valores: excelência, criatividade, responsabilidade, diversidade, equidade e cooperação, d) Objetivos Gerais: oferecer oportunidades de acesso ao aprendizado musical de qualidade buscando difundir a cultura musical em sua diversidade; propiciar o fortalecimento da formação das crianças, adolescentes e jovens como sujeitos integrados positivamente em sociedade, através da educação musical e e) Objetivos Específicos: desenvolver ações que possam potencializar as crianças, adolescentes e jovens em suas dimensões estética, afetiva, cognitiva, motora e social por meio de práticas musicais; garantir às crianças, adolescentes e jovens vivências enriquecedoras de sociabilidade; despertar as crianças, adolescentes e jovens no reconhecimento de seus recursos que possam ser acionados em projetos de futuro; proporcionar o acesso a diferentes vivências culturais; valorizar as expressões de cultura local, regional, nacional e de diferentes estilos, gêneros e épocas; estimular criações e apresentações de grupos musicais; promover a garantia e defesa dos direitos de crianças, adolescentes e jovens. (Relatório Anual de Atividades do Projeto Guri, 2019, p. 7).

As ações do Projeto buscam ampliar o acesso e participação efetiva dos alunos nas variadas frentes educacionais: aulas, apresentações diversas, intercâmbios internacionais, concursos de composição, novas metas anuais com propostas inovadoras referentes a criatividade, utilização do corpo como ferramenta complementar ao ensino, compreensão musical e apropriação de um vocabulário cultural próprio, a partir das referências locais identitárias, aonde a percussão apresenta um protagonismo como no caso das diversas manifestações populares e seus ritmos complexos.

A entrada inicial e durante toda a permanência dos alunos acontece de forma gratuita, não há assim, distinção social referentes a escolhas específicas com um único público. A intenção é disponibilizar o acesso para quem se interessa e procura atendimento. Devido a eficiência do atendimento do Projeto até a data de hoje, apesar de diversas dificuldades financeiras e políticas de acordo com a realidade do país, deve-se a competência de sua gestão em propor crescimento educacional coerente a realidade e possibilidade dos alunos envolvidos. Há uma série de participantes que se destacaram em outros locais e deram continuidade ao que lhes foi ensinado em diversos polos de ensino nas mais variadas cidades do Estado de São Paulo. Diversos alunos cursaram e entram todos os anos nos mais variados cursos de música (licenciatura, bacharelado), em instrumento nas mais relevantes academias brasileiras: Universidade de São Paulo (USP), Universidade Estadual Paulista, Julio de Mesquita Filho (UNESP) e Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Outros, atuam profissionalmente e também continuaram a formação em países como a Alemanha e Inglaterra. (Relatório Anual de Atividades do Projeto Guri, 2019, p. 22).

Outro ponto diferencial da instituição trata-se do trabalho desenvolvido pelos educadores no ensino de instrumentos de percussão aos alunos que se encontram em estado de vulnerabilidade social, com peculiaridades metodológicas para o atendimento de excelência a jovens internos que participam de oficinas do Projeto dentro da Fundação CASA – Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente. Esses educadores aprimoraram suas metodologias a partir do suporte educacional proposto pela amplitude e coerência intrínseca a realidade do naipe. Há discursos de coordenadores pedagógicos destes locais que observaram um crescimento e interesse maior em atividades diversas, após as aulas de instrumento coletivas do Projeto Guri. Muitos deles obtiveram maior pontuação em competições de algumas disciplinas curriculares como o caso da matemática.

No ano de 2016, José Fortunato Fernandes analisou os comportamentos de adolescentes que participavam das diversas aulas do Projeto Guri. O autor afirma que as aulas de música contribuem para a reinserção do indivíduo na sociedade na qual anteriormente estava excluído. Poderia optar-se então pela substituição do uso da violência como estratégia de sobrevivência pela música. “A música não se torna apenas um meio para a aquisição de conceitos ou habilidades técnicas mas um meio de transformação que se reflete nas atitudes e nos valores.” (Fernandes 2012, 24).

Muitos exemplos foram seguidos através dos referenciais artísticos musicais existentes no país, onde a percussão se desenvolve de maneira coletiva, como no caso das Baterias das Escolas de Samba e nas Nações de Maracatu. Nesse sentido, a

aproximação com uma identidade musical adormecida, apagada ou simplesmente ignorada por diversos motivos políticos tornam-se outra ferramenta de reconhecimento identitário. Utiliza-se assim o que é construído musicalmente com a percussão de forma complexa nesses grupos como ferramenta pedagógica crucial ao desenvolvimento humano, estabelecendo um auto reconhecimento e uma identificação com o meio social e suas mais variadas origens. A diversidade cultural brasileira é uma forte aliada nesse aspecto. Sobre a realidade de muitos alunos com alto grau de vulnerabilidade social, vejamos o que Silva (2013), nos traz:

Foi entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX que a situação da marginalização e criminalidade infantil se apresentou de forma mais radical e visível para a sociedade. O abandono infantil já era uma prática corriqueira desde o período colonial e no século XIX as crianças desafortunadas eram acolhidas pelas famílias ou pelas entidades religiosas, onde prevaleciam as práticas de caridade (Silva 2013, 17).

Este tipo de relato acima nos dá uma pequena amostra de parte da problemática social na qual boa parte do público atendido pelo Projeto se encontra. Apesar desta questão essencial para um atendimento efetivo de qualidade social com a música, muitos outros perfis de participantes se encontram simultaneamente, outra característica importante de socialização através das trocas pelas diferenças. A diversidade encontrada pela realidade diferente entre os alunos acaba sendo também uma possibilidade de relacionamento e sentimento de um compartilhar de experiências distintas porém, complementares. A partir da diferença do outro, o coletivo cresce e mostra a importância da parceria, – uma necessidade para o convívio e um vínculo social desejável em qualquer civilização considerada desenvolvida. A prática percussiva promove novos caminhos. Na execução de uma grade rítmica cada instrumento possui uma função específica e complementar. Dessa forma há que se esperar o espaço adequado para a atuação individual, apenas com o respeito e compreensão da função do outro é que se é possível o seu momento. A engrenagem musical dá um belo exemplo de um comportamento social equilibrado. Assim quem não recebeu isto em casa como um sistema educacional efetivo pode socializar e multiplicar um novo conceito existencial, após as práticas no Projeto.

Apesar de serem observados efeitos crescentes de sucesso social, também torna-se difícil algo determinante de maneira concreta como uma pesquisa comparativa objetiva. Muitos jovens foram observados atuando em outros projetos como agentes multiplicadores, também como educadores de um modelo de sucesso.

A seguir temos um relevante relato de um nome central para as compreensões dos efeitos da música como ferramenta educacional. Hans-Joachim Koellreutter, compositor e educador alemão naturalizado brasileiro, personalidade relevante no

cenário musical em relação às possibilidades de desenvolvimento humano a partir da educação musical e que contribuiu para a renovação do ensino da música em nosso país, entendia e trabalhava pedagogicamente e artisticamente no viés da expansão das percepções da consciência com os envolvidos no processo educacional: “No campo da educação em geral - música não como música pela música, mas como instrumento de educação.” (Koellreutter 1998, 41). É neste sentido que Swanwick observa que: “A música não somente possui um papel na reprodução cultural e afirmação social, mas também potencial para promover o desenvolvimento individual, a renovação cultural, a evolução social, a mudança.” (Swanwick 2003, 40).

A metodologia utilizada pelos educadores em polos no interior do estado, assim como dentro de Centros de Internação da FCASA, tentam desenvolver o ser humano através da música e seus processos desafiadores e múltiplos. De fato isto foi observado em dias de aula e apresentações dos alunos.

Koellreutter (1998), nos dá mais algumas ampliações do que os processos musicais podem desenvolver humanamente:

[...] desenvolver faculdades indispensáveis ao profissional de qualquer área de atividade, ou seja, por exemplo, as faculdades de percepção, as faculdades de comunicação, as faculdades de concentração (autodisciplina), de trabalho em equipe, ou seja, a subordinação dos interesses pessoais aos do grupo, as faculdades de discernimento, análise e síntese, desembaraço e autoconfiança, a redução do medo e da inibição causados por preconceitos, o desenvolvimento de criatividade, do senso crítico, do senso de responsabilidade, da sensibilidade de valores qualitativos e da memória [...]

(Koellreutter 1998, 43).

Os gestores do Projeto durante esta investigação, nos pareceram coerentes dentro das possibilidades de atuação nos polos de ensino. O Projeto Guri procura oferecer condições efetivas de socialização aos seus alunos. A música torna-se uma ferramenta de desenvolvimento humano, a partir das etapas necessárias ao aprendizado de algum instrumento, bem como todas as etapas de convívio social necessárias nas aulas de instrumento ou nas formações dos grupos musicais que se formam com instrumentos variados.

As aulas de música para alunos em medidas socioeducativas ou em diversos polos do Guri, objetivam que esses interajam com um mundo melhor e que possam ser protagonistas de sua própria história, reforçando assim a identidade destruída pelo sistema político social opressor por meio da segregação de pessoas menos favorecidas. Percebemos que dentro do possível, a proposta do Projeto proporciona este crescimento amplo socialmente falando para os seus alunos, independente do contexto ou condição social.

O ensino coletivo portanto, torna-se uma excelente ferramenta. As estratégias utilizadas correspondem ao desenvolvimento do grupo como um todo, a partir do individual. Todos os alunos acabam sendo atendidos em parte de suas necessidades pessoais através da música e assim acabam correspondendo com o desenvolvimento das turmas como um todo, independente dos níveis de aprendizado na qual os alunos se encontram. Estes, buscam no outro um referencial a ser seguido ao mesmo tempo que reproduzem o comportamento em prol do conjunto de pessoas participantes. O todo torna-se mais importante do que o individual. Muitos polos do Projeto são localizados em municípios com IDH - Índice de Desenvolvimento Humano - baixo, outro exemplo de atendimento relevante do Projeto quando falamos de vulnerabilidade social. Em muitas destas cidades pelo estado, não há qualquer estrutura ou opção cultural para seus habitantes. Dessa maneira, há uma responsabilidade educacional ainda maior com os alunos. Será a partir do Projeto que eles poderão ter um único atendimento para se desenvolverem socialmente através da música.

Um recurso importante considerado através de análises durante os anos de existência do Projeto foi a aproximação com a possibilidade de compreensão de alguns aspectos teóricos da música com a identificação de símbolos utilizados no registro das partituras. A leitura musical é utilizada como um conhecimento relevante a um entendimento musical mais amplo, pois independente da escolha ou identificação do aluno com qualquer estilo musical, seja ele popular ou erudito, proporciona ao aprendiz um alcance diferenciado das possibilidades com o instrumento.

A maior dificuldade referente à percussão está na grande diversidade do naipe e nas diferenças e/ou lacunas existentes na própria formação dos responsáveis pelo ensino destes instrumentos. Vale lembrar que essa problemática não é uma exclusividade do Projeto, já que é uma característica inerente ao próprio estudo da percussão e seus inúmeros instrumentos. A experiência dos educadores de percussão é bastante diversificada e em geral não apresenta formação consolidada, expondo determinadas lacunas como: pouco conhecimento em leitura musical rítmica e melódica, pouco ou nenhum contato e entendimento de instrumentos relacionados à tradição orquestral (teclados, tímpano, triângulo e pandeiro sinfônico), pouca fluência e linguagem musical em diversos instrumentos idiomáticos da chamada música popular. “Os conhecimentos abarcados nas culturas populares tradicionais são muito diversificados, além do que comumente uma mesma modalidade pode ter diferenças – na forma, função e até significados – em regiões e/ou grupos distintos.” (Ikeda 2013, 174).

Vale destacar que o termo popular também é utilizado erroneamente como justificativa para uma não formação. O pesquisador e violeiro Ivan Vilela, tratou desta

temática em disciplinas ministradas no Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo e em suas outras atividades como em palestras externas. No entanto, uma formação popular pode ser tão ou mais complexa que uma formação erudita, no sentido das dificuldades em se desvendar processos de ensino e aprendizagem mais relacionados à oralidade. Dessa maneira observamos que existem menos caminhos relatados e menos material formalizado a respeito desse conhecimento; o que contrasta, de certa forma, com materiais existentes para o ensino da chamada percussão orquestral – métodos para teclados, caixa, tímpano entre outros, por exemplo. Mesmo assim, com todas estas variantes apresentadas observamos que as diferenças gerais apesar de apresentarem certas dificuldades para a atuação do Projeto, também possibilitou um caminho único e importante exatamente por lidar com tamanhas variantes e atender de forma positiva a maior parte dos alunos. A diversidade do naipe em conjunto com os diversos perfis sociais dos alunos (em vulnerabilidade social ou não), somaram-se para criar uma nova forma educacional com a percussão.

As estratégias do ensino coletivo divididas com as mais variadas formações dos educadores pôde proporcionar muitas diferenças e troca de saberes entre educadores e alunos. É comum alguns alunos que se destacam com o tempo em aspectos técnicos e participativos relacionados a autoestima, assumirem posições de lideranças em atividades como o Eco Musical (espécie de pergunta e resposta), utilizado em conjuntos de percussão. Outro método é a intimidade do determinado aluno com qualquer instrumento do naipe, quando detectada tal facilidade, este aluno terá maior possibilidade de propor atividades de improvisação por exemplo, estimulando assim um crescimento coletivo pelo exemplo formativo progressivo. Nesse caso, todos observam o crescimento do outro e influenciam-se em reproduzir a mesma evolução. Um torna-se modelo para o outro. Outro recurso eficiente do ensino coletivo de instrumentos, - utilizar o conhecimento dos alunos, independente do nível de cada um. Quando é observado determinado destaque individual, deve ser estimulado e apropriado também pelo grupo todo.

Além destas observações em dias de aula e apresentações, também analisamos os materiais pedagógicos desenvolvidos pelo Projeto Guri para compreender outras estratégias pedagógicas utilizadas e verificar se houve equilíbrio entre a qualidade e a amplitude musical dos participantes no período de 2016 a 2019. Dentro de todas as possibilidades de ensino e aprendizagem do naipe buscamos entender de que forma essa amplitude foi considerada pela equipe educacional do Projeto e quais foram os resultados na performance dos alunos dentro dos grupos de percussão formados através da metodologia utilizada no ensino coletivo.

Buscamos analisar se apesar da formação variada dos educadores, houve algum tipo de capacitação específica em prol de um equilíbrio, dentro das diversas possibilidades no ensino e aprendizagem do naipe em questão. Vislumbramos entender como com todas essas questões a instituição poderia de fato atender de forma qualitativas seus alunos. Outra preocupação nossa foi em relação a saída dos alunos depois das aulas. Como isso poderia se desdobrar como agentes multiplicadores de uma metodologia vivenciada ou não.

Percebemos que a separação do naipe de percussão em seções específicas e complementares contribuiu para uma maior compreensão das complexidades em cada uma dessas seções. A divisão proposta pelo Projeto foi: caixa, bateria, instrumentos sinfônicos, teclados, pandeiro brasileiro, ritmos diversos, tambores de mão e tímpanos, de acordo com os parâmetros do naipe expostos no Plano Político Pedagógico. Anualmente são realizadas pesquisas de avaliação de satisfação dos alunos em relação ao conteúdo técnico pedagógico trabalhado pelos educadores, e também realiza-se uma auto avaliação dos educadores sobre a atuação individual em metodologias e práticas amplas educacionais. Essas avaliações se atualizam com o passar dos anos porém, de uma forma geral é construído uma série de perguntas para serem respondidas, pelos alunos e educadores. Nessas questões há o cruzamento da reflexão das atividades propostas a partir dos conteúdos dispostos para os cursos. Dessa maneira, objetiva-se analisar a coerência entre o material pedagógico e o resultado da aplicação destes na prática em aulas propostas pelos educadores no campo.

Nas mais diversas apresentações que estivemos foi observado que houve uma reprodução de um repertório próprio para cada uma dessas seções, o que de fato contribuiu no desenvolvimento mais aprofundado em cada setor. Isto também estimulou os alunos para terem cada um destes grupos como modelos para os outros. Socialmente houve empoderamento dos participantes e orgulho em produzir algo importante para todos os outros. Mais uma vez o coletivo fez sentido para a dedicação individual. Percebemos que para cada 25 polos de ensino divididos em 11 regionais há um supervisor do naipe que alimenta pedagogicamente os educadores e acompanha o desenvolvimento das atividades gerais. Em média são 300 polos com o ensino de percussão no estado. Em uma das regionais há dois supervisores, o motivo se dá pela especificidade e quantidade no atendimento aos polos dos Centros de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente.

Participamos também regularmente de reuniões junto à direção do Projeto, de maneira a identificar problemas pontuais e soluções criadas para atender tamanha diversidade. Em determinados períodos, especialistas referenciais são contratados pelo Projeto, com o objetivo de relatar suas conclusões sobre o naipe e assim contribuir com

possíveis mudanças metodológicas. Sempre há uma reflexão sobre cada pontuação destes especialistas. A maior problemática de toda a proposta analisada foi: como um centro educacional desta proporção consegue atender tamanha diversidade do naipe com eficiência. Notamos que a inclusão social se dá a partir das propostas artísticas que consideram suas estratégias como norteadoras de um processo formativo integral do ser humano. A superação de etapas necessárias a uma boa performance já trabalha elementos necessários ao desenvolvimento da autoestima desses alunos.

O caminho que o aluno percorre para se atingir um objetivo é vivenciado a partir do convívio com os outros participantes que, em conjunto, precisam promover uma sonoridade adequada aos padrões considerados satisfatórios para o público e familiares que estarão nas apresentações e audições e, principalmente, para os educadores que apresentam as referências para eles. Durante toda a nossa pesquisa, as soluções propostas pela equipe educacional buscava uma formação continuada de seus educadores, porém sem desconsiderar a experiência e conteúdos individuais importantes para a própria valorização de cada profissional. Não houve uma única diretriz que desrespeitasse as competências do coletivo. A maneira de tratar cada educador por parte da gestão pedagógica e artística, refletiu no próprio comportamento dos alunos e contribuíram para o cumprimento das metas pedagógicas estabelecidas. Os educadores ampliaram o seu conhecimento através de capacitações temáticas, com formadores externos e com membros da própria equipe de supervisores e educadores com formação mais consolidada, de acordo com suas especialidades: percussão popular, percussão orquestral, instrumento específico, escolha de repertório, entre outros.

Após este conjunto de observações, concluímos que do início desta pesquisa até o final foram apresentadas melhorias consideráveis em relação a diversos aspectos estruturais do naipe: a) qualidade da projeção da sonoridade, b) mais possibilidades timbrísticas, c) maior fluência com a linguagem da música popular e maior equilíbrio do conjunto percussivo. Através do desenvolvimento musical proposto e da compreensão do ritmo como fenômeno multidimensional no sentido musical e social, este tornou-se um elemento importante para que cada um se reconheça e desenvolva sua autoestima. Este trabalho identificou competência do Projeto como um todo no atendimento ao ser humano. A música serviu como ferramenta de desenvolvimento social. Muitos alunos também entraram em universidades ou atuam em grupos musicais diversos, – orquestras, bandas, festivais de música e também trabalham como educadores em outras instituições. Ao total são registrados aproximadamente 35.000 atendimentos do Projeto Guri para os alunos.

Referências

Fernandes, José Fortunato. 2012. “*Educação Musical de Adolescentes em Cumprimento de Medida Socioeducativa através do canto coral*”. Dissertação, Universidade Estadual de Campinas.

Ikeda, Alberto. 2013. Culturas Populares no Presente: fomento, salvaguarda e devoração. *Revista de Estudos Avançados*, v. 27, n. 79, p. 173-190, 1 jan.

Koellreutter, Hans-Joachim. 1998. *Educação musical hoje e, quiçá, amanhã*. In: LIMA, Sonia. *Educadores musicais de São Paulo: Encontros e reflexões*. São Paulo: Nacional.

Relatório Anual de Atividades do Projeto Guri. 2019. (<http://www.projetoguri.org.br/novosite/wp-content/uploads/2020/04/k-ra19-200427-desktop-bx.pdf>).

Silva, Robson Roberto da. 2013. “*As Crianças Perigosas: Estudo Sobre a Delinquência Infantil na Cidade de São Paulo (1888-1927)*.” Dissertação, Universidade Estadual de Londrina.

Swanwick Keith. 2003. *Ensinando música musicalmente*. Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Editora Moderna.

Constructing Space in Havana's New Music Scene: Reimagining the Streets of Havana as the Home of Cuban Music

Snezhina Gulubova

Royal Holloway University of London

Abstract

Cuba's rich musical legacy has been one of the island's most important national and international contributions for over 100 years. Since the end of 2011, Cuba has undergone the most significant socioeconomic changes since its 1959 Socialist Revolution. These include the introduction of private property, launch and growth in internet access, and a significant increase in travel from and to the island. As a result, the country entered a new phase in its music production and scholarship, altering Havana's music scene, profession and the geographies of Cuban music. A key location in Cuba's music scene is "the street", regarded as the home of music, and where both Cubans and visitors have their first encounters with music on the island. Following the new socioeconomic adjustments on the island, the streets of Havana are transforming, and so is their relationship to Cuban music and musicians. The street is a physical locale and an abstract imaginary where music is created, produced and performed, and its image is circulated both on the island and abroad. I argue that with the introduction of private property ownership to the island and the proliferation of privately-owned music venues across Havana, the role of the street as the home of Cuban music has been reconfigured from an actual locale to an imaginary where musicians are searching for identity and authenticity in a rapidly commercialising world. Streets are converted from the site where any underprivileged Afro-Cuban child can learn to play and perform music to world-class standards to the home of five-star hotels, exclusive shopping malls and Chanel's seasonal catwalk. I further investigate how this image of "the street" as the home of Cuban music continues to infuse contemporary songs through images and lyrics, and is internationally exported, creating a distorted image of Havana's music scene abroad.

Keywords: Havana, Music Scene, Street; Music Profession; Geographies of Cuban Music

Snezhina Gulubova is a Cuban studies scholar and a performer of Afro-Cuban percussion and singing. She is currently working on her doctoral research on Cuban music at the Royal Holloway University of London studying the contemporary Cuban music and cultural scenes of Havana and London.

It was April 2018 and I was on the field in Havana, working on the recording of a new jazz album by trombone player Eduardo Sandoval. Currently one of Cuba's most prolific and influential musicians, Alain Pérez was the album's producer. In an interview with local TV station Canal Habana, Pérez made the following statement met with laughter and applause:

Because Cuba is truly musically great, it is great musically... We have a lot of beautiful history, a lot of Cuban music, a lot of flavour, a lot of street, we have always had it... Because where does music come from. From the street! Thank you!

The statement and the reactions to it made me think about the relationship between the street as a location and Cuban music. They brought questions about the reasons for which drove Pérez feel so strong about "the street" as a key ingredient and birthplace of Cuban music. The closest I had seen him to be on the street is when he had to push the car of the sound engineer because it refused to start one evening after recording. I had also not yet seen Sandoval walking on the streets of Havana and any necessity to walk for a few minutes to catch a taxi was always accompanied by great complaints and resistance. To understand these anxieties, my paper examines the following three aspects of the relationship between Cuban music and "the street": first, I discuss how the streets of Havana are transforming physically, socially and culturally, and the impact this has on their position as the home of Cuban people, music and culture; second, I investigate the reasons due to which Cuban musicians are so keenly trying to establish a connection between themselves and their music, and "the street"; and finally, I study how the proliferation of private music venues across Cuba's capital is impacting the musical profession, relocating Cuban musicians from the public spaces of "the street" to the private locations of the new modern clubs and bars.

The changing socio-economic environment of Havana is marked by two periods. The first is the "Special Period", which started in the early 1990s as a result of the collapse of the Soviet Block and subsidies to Cuba. This led to severe shortages and plummeting living standards and the legalisation of the private possession of dollars. This pushed the state-run economy into a *sociocapitalist* model, which entails the blending of

socialism and capitalism in joint ventures for the construction of infrastructure which caters for foreigners and a small Cuban elite, however, with little impact for most habaneros (Baker 2011). This model further developed during the second period on which my research is focuses. It is the post-2011 era during which Cuba has undergone the most significant socio-economic changes since its 1959 Revolution. These include first, the introduction of private property ownership; second, launch and growth of internet access, and finally, a significant increase in travel from and to the island. Following these changes in Cuba's socio-economic landscape, the country entered a new phase in its music production and scholarship, altering Havana's music scene, profession and the geographies of Cuban music of which "the street" is a primary location.

If we are to have a historical look at where popular Cuban genres emerged stylistically, Pérez's statement holds quite true. Rumba came from the *solares* (Figure 1) and the poor neighbourhoods of Havana and Matanzas. *Solares* are huge, multifamily buildings built in the 1950s that extend deep into the middle of the block with inner patios, labyrinthine passages and twisting stairways. They house the poorest of Havana's society, comprised predominantly of Afro-Cubans. Rumba was the secular protest music of the slave enclaves, and impoverished Afro-Cuban areas where the cajón emerged as an instrument made from cargo boxes due to prohibitions of slaves to use musical instruments; and the rumba singing emerged as a conversation between the slaves on the different plantations. It further developed on the streets as a form of protest against the social and ethnic inequalities in Cuban society, representing the marginalised, underprivileged and the African community. Another national popular genre, the *conga*, is carnival music performed in street carnivals in Santiago de Cuba and Havana. The name is said to have emerged from the term *congo*, which used to refer to the slaves brought from the Congo region in Africa. Historically, it was only during these carnivals that Afro-Cuban *cabildos* (social clubs) were permitted to form street processions with drumming and dancing. More recently, the genre which grew exponentially as a musical representation of the Special Period, *tímba*, is also intricately connected to street culture through the strong influence of rumba. Urban styles such as hip-hop also came from the barrios and public spaces of Cuba. It can be argued that many popular genres of Cuban music can be seen as stylistically emanating from the open public spaces of Havana, from the neighbourhoods, and the streets where even the most impoverished and underprivileged population had the opportunity to be educated in the performance of the music and had access to its consumption.



Figure 1: Solar, Centro Habana
Photo: *Memorias de Un Cubano*

The public domain has traditionally been the key location for the performance and consumption of music in Cuba. The street is also where social interaction and gatherings have traditionally taken place and continue to offer some entertainment for many young Cubans today. Havana fully epitomised Walter Benjamin's description of streets as "the dwelling places of the collective", even though to a much lesser degree nowadays. *Avenue de Los Presidentes* (G street) still hosts free concerts (even if only a few times a year) by popular Cuban performers such as X Alfonso and Silvio Rodriguez. Many young Cubans with limited financial means continue to socialise along the Malecón, Havana's five-mile seaside boulevard and esplanade. National celebrations such as Labour Day or Revolution Day are also celebrated on the streets of Havana. It is, therefore, that the streets of Havana embody meaning and memory for Cubans, connected to their personal experiences with the public domain, emotions and self-characterisation through their participation in public life and interactions with others on the street.

Despite these few examples where social life still takes place in the open public domain, it is becoming increasingly difficult to find music on the streets of Havana. Sporadic street performances can be heard in the touristic parts of Old Havana. Mostly, son and salsa classics coming from the cafes and bars along Obispo in an attempt to get the passing tourists to enter these establishments where the actual consumption of the music happens alongside the consumption of food and alcohol. Simultaneously, Old Havana is physically transforming rapidly. Following several restoration projects since the Special Period, certain parts of the area have been renovated. This has been coupled with the building of new exclusive hotels such as the recently opened Hotel Paseo del Prado, the Manzana Kempinski (Figure 2), and the luxury shopping mall Manzana de Gomez right next to it. Havana's 500 anniversary was celebrated with grandeur and lights in front of the Capitolio (Figure 3) in November 2019.

Only a few steps down from the Capitolio and Obispo street starts Paseo del Prado, where the global fashion brand Chanel had their first catwalk ever in Cuba in 2016. The show started with a smooth piano opening followed by folkloric Santeria singing by the Cuban-French twin sisters Ibeyi. Santeria is an Afro-Cuban system of beliefs and practices which developed through the syncretism of African spirituality and Catholicism due to the prohibition against the practice of the natural spiritual ways of African slaves. The singing is deep, settled, somewhat reminding of a Cuban version of the fusion sound of lounge bar series such as Cafe del Mar and Buddha Bar. The piano is joined by a jazzy drum, and men and women dressed in evening attires are wearing the Chanel fashionable version of the Cuban colonial sombrero. The catwalk closes with conga from Santiago de Cuba (18min 55 sec). Described as "the soul" of Cuba's most eastern province, conga embodies the sentiment and life of the street and its people, blending cultural, patriotic and religious influences and Cuba's African heritage and history of slavery (Boobbyer 2016).

When watching the show it is difficult to guess it was staged in Cuba if it were not for the catwalk of emblematic cars parked along the sidewalks (the old 1920s to 1950s American and European cars, which still fill the streets of Cuba). This particular line-up is of the well-maintained models which can charge tourists up to \$500 for an hour's tour around the popular sights of Havana. The evening which took place few blocks away from the *solares* of Central Havana portrays the transformation of the streets of Havana and the growing contradictions within Cuban society during this new period of socio-economic changes and the deepening of the *sociocapitalism* in the country. One can also notice the fashionably dressed audiences are sitting on the benches along Prado.

There are only a few onlookers on the empty pavements and streets around the avenue. The show was not open to the public and was only by invitation. During this event, Paseo del Prado was not like the streets of Havana where everyone can join the gathering and celebrate together. The catwalk was exclusive, a mark of the new post-socialist economic consciousness and transformation of Havana's society and physical geographies; it represents the privatisation of a traditionally public space, drawing borders and setting requirements for entry to around what previously had been an all-inclusive space. Hence, the meaning which the street embodies as a shared public location for all *habaneros* is changing, because of its changing features. Per Gustafson articulates that place is connected to the experience of the self, together with emotions and self-identity; environment, including physical features and events; and the relationship we have with other people who share the place (Gustafson 2001: 5 - 16). In the context of Havana, the physical transformation of the streets is accompanied by a form of privatisation of their previously public status, restricting the access and freedom of participation of citizens in the life on the street, and in their ability to share the space with the new-comers or with each other because of the emerging class and economic distinctions.

Beyond Paseo del Prado and the Chanel Catwalk, the area is transforming significantly. It was only shortly after Chanel's venture to Cuba that the Gran Hotel Manzana Kempinski La Habana and its luxury mall, based around the corner from where the show took place, opened in 2017. With a roof swimming pool and dishes between \$20 and \$30 for the main course (equal to the monthly salary of many government employees), the hotel does not allow visitors to dine in its rooftop restaurant without prior reservation. Furthermore, with L'Occitane perfumes at \$73, at least twice the national salary of a university professor, the mall remains prohibitive to most *habaneros* (The Guardian 2017).



Figure 2: Gran Hotel Manzana Kempinski
Photo: *Jacada Travel* (www.jacadatravel)

At the same time, it is not only Pérez who keeps referring to the street as the home of Cuban music. Gente de Zona's global reggaetón hit *La Gozadera* (Cuban slang for "The Party") constructs a lively and exciting image of the street as a communal social space where everyone is welcome and everyone belongs in the celebration of music and dance of not only Cuban but Latin culture. The duo re-draws physical geographies by shifting geographical borders around an area constructed through a shared Latin musical and cultural identity stemming from the street as its home, thus, also claiming the streets of Miami as part of this new pan-Latin geography. In their recent release *En Mi Solar*, Timbalive praise the *solar* as the best place to learn to play music and to dance. In a very recent song "Cuba No Se Fue De Mi" ("Cuba Did Not Leave Me"), hip-hop trio Los Orishas speak about their experience as diaspora Cuban musicians in Paris. Even though they left the country, Cuba never left them, and their Orishas are still in the *solar* in Havana.



Figure 3: El Capitolio, Havana, 500 Anniversary (2019)

Photo: *DJpoll Iranis*

All these songs construct the street as the source of the musical education and inspiration in creating music regardless of the current location of the musicians or the genres they perform. They describe the street as the home of collective participation, sharing and happiness. This continuous search for a connection with the street is an individual artistic search for authenticity in a rapidly commercialising and globalising Cuban society. The street embodies “el sentimineto” (“the feeling/ sentiment”). The authentic Cuban musician, the *rumbero* from the street, has natural ability to convey “el sentimiento” to his audiences, creating the *sabrosura* (flavour) to which Pérez refers in his interview. It is this sentiment that is constructed as a key ingredient of Cuban music and why Cuban music has always had and must have “a lot of street” in it. “*El Sentimiento’s*” roots come from the rumba term *manana*, the feeling that music and musicians transmit through every cord, expression, movement, the touch of the instrument; it is a feeling which cannot be described but only experienced, but without which music is soulless. It is the feeling which *rumberos* transmit through their music. It is the way how every good, authentically Cuban musician, needs to play their instrument

and perform music, because manana, rumba, the street, the public has traditionally been the soul of Cuban music and culture.

Maintaining this connection with the borough is becoming more fictional than actual in the current period of transformation of the physical, social and economic aspects of the streets of Havana. The less touristic areas continue to fall apart, and this economic deprivation is limiting the possibilities for open, shared and regular social life on the streets of these boroughs. The areas undergoing renovation and new construction are facing a privatisation of the public domain where only economically rich Cubans can avail of the benefits creating a deeper divide within society (Nolen 2017). These locations are also not conducive to acting as homes for rumba or other street gatherings but more interested in Chanel type of events. Following this transformation of Cuba's socialist model of state ownership of enterprises and public properties in late 2011, privately owned music venues have been proliferating across Havana (Cooke 2016). Fábrica de Arte Cubano (FAC), King Bar, Corner Café, Bar Olala, Up-and-Down, and La Esencia, to name only a few, are now the homes of Cuban music and where musicians would like to perform to earn better and to further their careers. F.A.C has become a symbol of innovation and a cultural hub for more than just Cuban but also international culture. It was listed as one of the 2019 World's 100 Greatest Places by the Time Magazine.

The significant number of new clubs speaks of the growing popularity of these private initiatives and the cultural programmes they offer. All these venues are a striking departure from the traditional system of cultural centres, neighbourhood gatherings and other public spaces in Havana. Their modern interior in comparison to the ragged look of cultural centres, the Callejon de Hamel or el Palazio de la Rumba is supplemented by different musical repertoires and versatile audiences (Figure 4). Even the state-owned *casas de la musica* (music houses) have been run like private capitalist initiatives since the Special Period with high entry prices (\$15-\$20 for foreigners and \$5-\$8 for Cuban nationals), which while lower for Cubans are still prohibitive for the majority of the population, especially coupled with the expensive consumption charges. These music venues are where Cuban music and musicians live now and where they develop their musical careers and repertoires.

It is therefore that the great defence of the street as the authentic home of Cuban music is somewhat contradictory to Pérez's and Sandoval's reality of performance in Havana's most exclusive private venues. The closest to the street both have performed most recently was in *Parque Almendares* as part of the 2018 Havana World Music Festival, one of Havana's leading international events organised by the Alfonso family,

proprietors of F.A.C. Both musicians live in the wealthier boroughs of Havana, avoid public transport to navigate the city, and lead international careers with multiple tours outside of Cuba. Locally, they perform at the high-end venues in Havana - from private parties in expensive hotels such as the Riviera, to jazz club La Zorra y el Cuervo, Casa de la Musica in Miramar, and F.A.C amongst others. Even traditional *rumberos* such as New York-based percussionist Pedrito Martinez are now focusing on performances at the Lincoln Centre and Ronny Scott's.

While proud of the identification of “the street” as the original cradle of Cuban music, the reality of the musical profession today pushes Cuban musicians out of the public domain of the street and the neighbourhood, and into modern private venues, international locales, and more transnational careers than Cuban musicians have had for the past sixty years. They exist in constant friction between the nostalgia of the purity and authenticity of the streets, and the demands of a *sociocapitalist* and globalising Havana of which they are both taking advantage and looking to find their place in. In his work *Music and Urban Geography*, Krims (2007) articulates that in the current economic climate of neoliberal capitalism, the romanticisation of place as intimate and culturally authentic is a successful tourism marketing strategy. In the context of the rapidly changing socio-economic model of Cuba today, the association which musicians maintain with “the street” and the public as a place is romanticised, emotional, nostalgic, an imaginary, a memory, and a marketing strategy in a rapidly commercialising world, rather than a currently active physical locale of existence and performance.



Figure 4: Michelle Obama at Fábrika de Arte Cubano (2016)
Photo: *Cibercuba*

References

Baker, Geoff (2011). *Buena Vista in the Club: Rap, Reggaetón, and Revolution in Havana*. Durham & London: Duke University Press.

Boobbyer, Claire (2016). "It's the Soul of Santiago: How to Dance the Conga in Cuba". In *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/travel/destinations/caribbean/cuba/articles/dancing-the-conga-santiago-de-cuba-carnival/>

Bua, Carlos (2018). "La Habana DC: Una Ciudad En Ruinas." En *Memorias de Un Cubano*. <http://carlosbua.com/la-habana-dc-una-ciudad-en-ruinas/>

Cooke, Julia (2016). "The New Nightspots Transforming Havana's Social Scene: Chic is Rapidly Replacing Gritty in Many of Havana's Newly Imagined Gathering Spots". In *Smithsonian*. <http://www.smithsonianmag.com/travel/havana-cuba-nightlife-going-out-social-scene-cultural-travel-180960609/>

González, Marlén (2016). "Michelle Obama Se Reúne con Estudiantes en Fábrica de Arte Cubano". In *Cibercuba*. <https://www.cibercuba.com/noticias/2016-03-21-u42839-michelle-obama-se-reune-con-estudiantes-en-fabrica-de-arte-cubano>

Gustafson, Per (2001). "Meanings of Place: Everyday Experience and Theoretical Conceptualisations." In *Journal of Environmental Psychology* 21(1).

Krims, Adam (2007). *Music and Urban Geography*. New York: Routledge.

Nolen, Stephanie (2017). "A New Cuban Revolution and the Stark Divide between Rich and Poor." In *The Globe and Mail*. <https://www.theglobeandmail.com/news/world/a-new-cuban-revolution-and-the-stark-divide-between-rich-and-poor/article28073917/>

The Guardian (2017). "New Luxury Mall in Socialist Cuba Pits State Consumerism Against the Poor" In <https://www.theguardian.com/world/2017/may/09/cuba-luxury-hotel-business-poverty-manzana-de-gomez>

Videos

Chanel, Cuba - Cruise (2017). <https://www.youtube.com/watch?v=o6PEVrQNk4w>

Gente de Zona, La Gozadera (2015). https://www.youtube.com/watch?v=VMp55KH_3wo

Cuba En Camino (2018). Entrevista con Alain Pérez sobre Mas Trombón Que Nunca:
Homenaje de

Eduardo Sandoval. <https://www.youtube.com/watch?v=ntPYB00iRNU>

Los Orishas (2019). *Cuba No Se Fue De Mi.*

<https://www.youtube.com/watch?v=pKXt3Mg3VYE>

Timbalive feat. Mayito Rivera, Adonys y Osain del Monte (2019). *En Mi Solar.*

https://www.youtube.com/watch?v=4HfSNX_Czik

Pesquisa documental nos acervos musicais: em busca dos primeiros manuscritos brasileiros para conjunto de saxofones de Francisco Braga

Vinícius Macedo Santos

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

viniciusmacedosantos@gmail.com

Resumo

Este resumo tem como objetivo apresentar os primeiros resultados de minha pesquisa de Doutorado, em andamento, na linha de pesquisa, Práticas Interpretativas e seus Processos Reflexivos: Música Brasileira para instrumentos de sopro: história, texto e práticas interpretativas. Nosso objetivo é pesquisar a origem do repertório de câmara brasileiro para quartetos e conjuntos de saxofones, nos séculos XX e XXI, a partir de uma abordagem histórica e interpretativa para a performance em grupo. A pesquisa documental iniciou-se, no ano de 2018, em dois acervos da cidade do Rio de Janeiro: o Acervo Musical da Banda do Corpo de Bombeiros e o Acervo de Manuscritos Musicais da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ. No primeiro acervo, as partituras não se encontram catalogadas, dificultando assim, o acesso às fontes. Além disso, alguns desses manuscritos musicais estão em fase de degradação e não receberam o tratamento adequado de conservação ao longo dos anos, ou seja, alguns deles podem sumir a qualquer momento. De acordo com Castagna e Duarte (2019), “existe a necessidade de consciência metodológica para a pesquisa e exercício da gestão de acervos musicais, além de sua consulta, uma vez que esse tipo de gestão proporciona a salvaguarda e acesso a quantidades cada vez maiores de usuários”. A partir do cotejamento as fontes (partituras, bibliografias, catálogos, por exemplo) foram possíveis resgatar informações históricas relevantes sobre uma prática musical vigente no início do século XX, quando o repertório de câmara para conjuntos de saxofones ainda era constituído em sua maior parte por transcrições de óperas, como é o caso do *Noturno*, da ópera *Condor* de Carlos Gomes (transcrição realizada por Francisco Braga, em julho de 1928). Resgatamos, ainda, as versões para octeto/noneto de saxofones das obras *Cantigas e Danças dos Pretos* e *Gavião de Penacho* do melodrama *d’O Contratador de Diamantes* (com texto de Afonso Arinos, 1905) que podem ser as primeiras peças escritas para essa formação de câmara no Brasil. Dessa forma, Braga teria sido o pioneiro na formação deste repertório contribuindo assim para a

consolidação dos primeiros conjuntos de saxofones durante o período da Belle-Époque (1889-1930).

Palavras-chave: conjuntos de saxofones; Francisco Braga; manuscritos musicais; prática musical.

Abstract

This publication presents the first results of my doctoral research, incurred, in the field of research: Interpretative practices and their processes Reflexives: Brazilian music for wind instruments: history, text and interpretive practices. Our goal is to search the origin of the Brazilian chamber's repertoire for quartets and saxophone ensembles, in the 20th and 21st centuries, from a historical and interpretative approach to a group performance. The sources research began, in 2018, in two collections in the city of Rio de Janeiro: the Musical Collection of the Fire Brigade Band and the Collection of Musical Manuscripts from the Alberto Nepomuceno Library of the UFRJ Music School. In the first collection, the scores are not cataloged, thus making access to sources difficult. In addition, some of these musical manuscripts are in a state of degradation and have not received adequate conservation treatment over the years, that is, some of them may disappear at any time. According to Castagna and Duarte (2019), "there is a need for methodological awareness for research and management of music collections, in addition to your consultation, since this type of management provides the safeguard and access to increasing numbers of users". From the comparison with sources (scores, bibliographies, catalogues, for example) it was possible to retrieve relevant historical information about a current musical practice at the beginning of the 20th century, when the chamber repertoire for saxophone ensembles was still mostly constituted by transcriptions of operas, as is the case of *Noturno* by the opera *Condor* by Carlos Gomes (transcription made by Francisco Braga, in July 1928). We also rescued the saxophone octet/ nonet versions of the works *Cantigas e Danças dos Pretos* and *Gavião de Penacho* from the melodrama of *Contratador de Diamantes* (with text by Afonso Arinos, 1905) that may be the first pieces written for this camera formation in Brazil. Thus, Braga would have been the pioneer in the formation of this repertoire, thus contributing to the consolidation of the first saxophone ensembles during the Belle-Époque period (1889-1930).

Keywords: Francisco Braga; musical manuscripts; musical practice; saxophone ensembles.

Vinicius Macedo é saxofonista, educador musical e pesquisador. Doutorando em Música pelo PPGM-UFRJ. Mestre em Música pela UNIRIO e Bacharel em Saxofone pela (UFRJ- BRA). Solista e camerista do Quarteto de Saxofones Quartessencia. Em 2018, o grupo lançou seu primeiro CD *Música Brasileira para Quarteto de Saxofones*.

Introdução

No Brasil, no início do século XX, já existiam conjuntos de saxofones atuando em diversos contextos musicais desde quartetos até orquestras de sax. A consolidação deste repertório de câmara é o resultado de uma colaboração que vem sendo realizada entre intérpretes e compositores, tanto na música “clássica” como na música popular. Entre os compositores podemos citar: Francisco Braga (1868-1945), Paulo Silva (1892-1967), Guerra Peixe (1914-1993), Eunice Katunda (1915-1990), Ronaldo Miranda (1948-), Liduino Pitombeira (1962-) e também saxofonistas-compositores como Moacir Santos (1926-2006), Victor Assis Brasil (1945-1981) e Nailor Azevedo “Proveta” (1961 -).

Desde o ano de 2017, como integrante do Quarteto de Saxofones Quartessência (BRA), desenvolvo uma pesquisa acerca do repertório de câmara brasileiro para quarteto de saxofones. A ausência de pesquisas acadêmicas ou publicações sobre essa prática musical no Brasil suscitou-me alguns questionamentos iniciais: 1) Quais foram as primeiras obras escritas para a formação de quarteto/conjuntos⁵⁵ de saxofones no Brasil? 2) Quando surgiram os primeiros conjuntos? 3) Quem eram esses intérpretes? 4) Existe um catálogo de obras organizado e atualizado com esse repertório? 5) De que forma, o repertório de câmara brasileiro para quarteto/conjuntos de saxofones vem se desenvolvendo, ao longo dos anos? Sendo assim, este artigo busca responder os questionamentos iniciais de nossa pesquisa de Doutorado. A partir da análise documental, lançamos a hipótese inicial que o compositor Francisco Braga tenha sido o pioneiro na formação deste repertório contribuindo assim para a formação dos primeiros conjuntos de saxofones, na Belle-Époque do Rio de Janeiro. A pesquisa documental nos acervos musicais brasileiros permitiu entender a relação entre o compositor e o saxofone, bem como as características deste repertório, possibilitando, assim, lançar luz sobre a origem desta prática musical no Brasil.

⁵⁵O termo “conjuntos” refere-se aqui às formações instrumentais a partir de quarteto de saxofones em diante.

A pesquisa documental nos acervos musicais brasileiros

No ano de 2017, iniciamos um levantamento documental com o intuito de localizar as fontes musicais existentes acerca do repertório brasileiro para conjuntos de saxofones. Comparamos as informações disponibilizadas nos catálogos de instituições e acervos públicos⁵⁶ com as pesquisas já realizadas sobre o saxofone no Brasil (Van Regenmorter 2009; Londeix 2012; ver os catálogos destas pesquisas).

No decorrer da pesquisa, observamos que alguns dos catálogos consultados não informavam a localização física dessas fontes musicais ou quando faziam, tais documentos não podiam ser acessados no próprio acervo. É o caso do Acervo de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, no qual o acesso está suspenso há anos por motivo de obras no Palácio Gustavo Capanema.

Conforme averiguamos, as cópias dos manuscritos musicais do compositor brasileiro Paulo Silva, para a formação de quarteto de saxes⁵⁷, encontram-se neste acervo e foram doados pela Sociedade dos Amigos Paulo Silva. Tais documentos ainda não foram digitalizados porque o repertório do compositor não está em domínio público. As obras de Paulo Silva para a formação de quarteto, listadas no catálogo da instituição, são: *Expressões Brasileiras em forma de passacaglia* (1955); *Quarteto para saxofones* (Nota de conteúdo: *Scherzo Agreste*: 1º mov., *Ternura*: 2º mov. e *Caça*: 3º mov.) e *Para Saxofones* (s.d.). A obra *Prelúdio e Fuga*⁵⁸ (1946) foi publicada no *Suplemento do Boletim Latino Americano de Música*, Tomo VI, Rio de Janeiro, em 1946. Desse período, datam também a série de quatro *Choros* escritos para quarteto de saxofones do compositor Guerra Peixe. São eles: *Desculpe, foi Engano*; *Sátira*, *Rabo de Galo* e *Inclémência*. A formação de câmara é composta por dois saxes altos e dois saxes tenores com acompanhamento de piano, contrabaixo, violão e bateria. A sonoridade e ambientação das obras remetem aos bailes de gafeira da cidade do Rio de Janeiro.

A pesquisa desenvolvida pelo saxofonista e professor Jean Marie Londeix (2012), em *Répertoire Londeix de Musique pour Saxophone* (1844-2012) é uma referência importante para os pesquisadores e saxofonistas de todo o mundo, já que o seu catálogo inclui mais de dezoito mil títulos de obras para saxofones, nas mais variadas formações de câmara (solo, duos, trios, quartetos etc.). Ao analisar sua publicação, constatamos que a obra *Cantigas e Danças dos Negros*, de Francisco

⁵⁶Entre os acervos e bases de dados consultados, naquele ano, estão o Acervo de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Banco de Dados da Academia Brasileira de Música e o Acervo de Música do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

⁵⁷O termo “saxes” significa saxofones.

⁵⁸A partitura contém dedicatória de Paulo Silva à Francisco Braga: “dedicado à memória do maestro Francisco Braga, meu inesquecível mestre”.

Braga, aparece com erro de entrada no seu título constando *Cantigas e Danças de Prestos*. Além disso, Londeix (2012) classifica a obra na seção de quarteto de saxofones. Acreditamos que o autor tenha retirado esta informação de outros catálogos que perpetuam informações divergentes do manuscrito autógrafo de Braga.

Sendo assim, é necessário que o pesquisador também adote um rigor científico e metodológico na abordagem das fontes documentais musicais para que se possa compreender o seu valor histórico⁵⁹. Em nosso caso, foi necessário levantar informações musicológicas sobre o repertório de câmara brasileiro para conjuntos de saxes, tais como: autoria das obras, data, possível localização física, tipos de edições, possíveis registros fonográficos, intérpretes, instrumentação/orquestração; para que se pudesse compreender a origem e o desenvolvimento desta prática musical no Brasil. Como ponto de partida, escolhemos o compositor mais antigo de nosso levantamento documental inicial: Francisco Braga.

O catálogo de obras publicado no livro da *Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Francisco Braga (1868-1945)*, organizado pela bibliotecária e pesquisadora Mercedes Reis Pequeno, em 1969, reuniu um conjunto de documentos referentes ao compositor. O objetivo, segundo ela, era apresentar um panorama da vida e da obra do músico brasileiro, focando no seu duplo aspecto de compositor e regente. Entre as instituições musicais que colaboraram com a *Exposição*, naquela ocasião, emprestando seus manuscritos musicais, estavam o Arquivo Musical da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro e a Escola Nacional de Música da UFRJ.

Desse modo, iniciamos nossa pesquisa documental nestes acervos do Rio de Janeiro, com o intuito de encontrar os primeiros manuscritos para conjuntos de saxofones de Francisco Braga.

Os primeiros manuscritos brasileiros para conjuntos de saxofones de Francisco Braga

No primeiro semestre de 2018, começamos nossa pesquisa documental⁶⁰ no Acervo Musical da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro e no Acervo de Manuscritos Musicais da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola da Música da UFRJ.

⁵⁹De acordo com o historiador francês Jacques Le Goff, o documento não é inócuo. “É o resultado de uma montagem consciente ou inconsciente da história, da época, das sociedades que o produziram, e por isso, também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver. Talvez esquecido continuasse a ser manipulado, ainda que pelo silêncio” (1990, 472).

⁶⁰A pesquisa documental ocorreu entre o período de 18 de abril de 2018 e março de 2019.

O primeiro acervo não possuía todas as suas partituras devidamente catalogadas diferenciando-se do segundo que mantém o conjunto documental de Braga organizado e preservado.

Na difícil tarefa de localizar os manuscritos para conjuntos de saxofones do compositor, o arquivista da Banda nos sugeriu examinar o “arquivo morto”, denominação utilizada por ele para designar as fontes musicais que não estavam sendo mais usadas, ou seja, haviam saído de sua fase corrente para a fase intermediária. Como explicam os autores Castagna e Meyer (2017, 25):

fontes musicais sempre mantêm o seu valor primário, mas sua música pode perder a função social ou institucional, sendo esse um dos fatores responsáveis por sua entrada na segunda idade ou fase intermediária. (Castagna e Meyer 2017, 25)

Na sala do “arquivo morto”, cotejamos fontes documentais de grande valor histórico para a cultura musical brasileira, como alguns manuscritos musicais de Anacleto de Medeiros (1866-1907) Albertino Pimentel (1874-1929), “o Carramona” e Antônio Pinto Junior (-1940). Esses músicos, arranjadores e maestros passaram pela direção musical da instituição.

Observamos que alguns desses documentos estavam guardados em invólucros inadequados sem o devido tratamento de conservação arquivística.



Figura I. Pesquisa documental realizada, presencialmente, pelo autor deste trabalho, no Acervo Musical da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, entre o período de 18 de abril de 2018 e março de 2019. Fonte: Vinicius Macedo Santos.

De acordo com Geraldo Gouvêia, o acervo da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro permaneceu inacessível por mais de meio século “não por fetichização do seu conteúdo ou adoração respeitosa ao passado [...], mas simplesmente por não possuir, segundo padrões vigentes, um valor funcional” (2006, 18). O que seria “um fator divergente [...] e mais danoso para a musicologia – é o descaso para com as perdas irreparáveis e definitivas do valor de informação de seu conteúdo” (Ibid.).

Os primeiros manuscritos brasileiros para conjuntos de saxofones de Francisco Braga encontrados em nossa pesquisa documental datam da primeira metade do século XX e incluem a orquestração de *Noturno*, da ópera *Condor*, de Carlos Gomes (1836-1896); *Cantigas e Danças dos Pretos*⁶¹ (versão para octeto de saxofones⁶², S,S,A,A,T,T,B,B)⁶³ e *Gavião de Penacho* (versão para septeto de saxofones, S,A,A,T,T,B,B) do melodrama do *Contratador dos Diamantes* (com texto de Afonso Arinos, entre os anos de 1905 e 1906) e a instrumentação do *Hino Nacional Brasileiro* para septeto de saxofones (S,S,A,A,T,T,B). Uma análise mais detalhada desse conjunto documental foi publicada recentemente por Macedo (2019).

⁶¹ A obra apresenta variações em seu título. Na versão para conjunto de saxofones, observamos: *Cantigas e Danças dos Pretos*. Na versão para orquestra sinfônica, conta o título: *Cantigas e Danças dos Negros*. A dubiedade do título foi observada nos dois manuscritos consultados. A performance da obra foi realizada recentemente, em novembro de 2019, pelo Quarteto de Saxofones Quartessência (BRA). Link: https://www.youtube.com/watch?v=KYxLd60rcJ8&ab_channel=Quartess%C3%AAnciaQuartetodeSaxofones

⁶² Foi possível localizar também uma parte de saxofone-baixo que, provavelmente, foi produzida posteriormente ao manuscrito original de Braga por um copista da época.

⁶³ (S) sax-soprano, (B) sax-barítono.

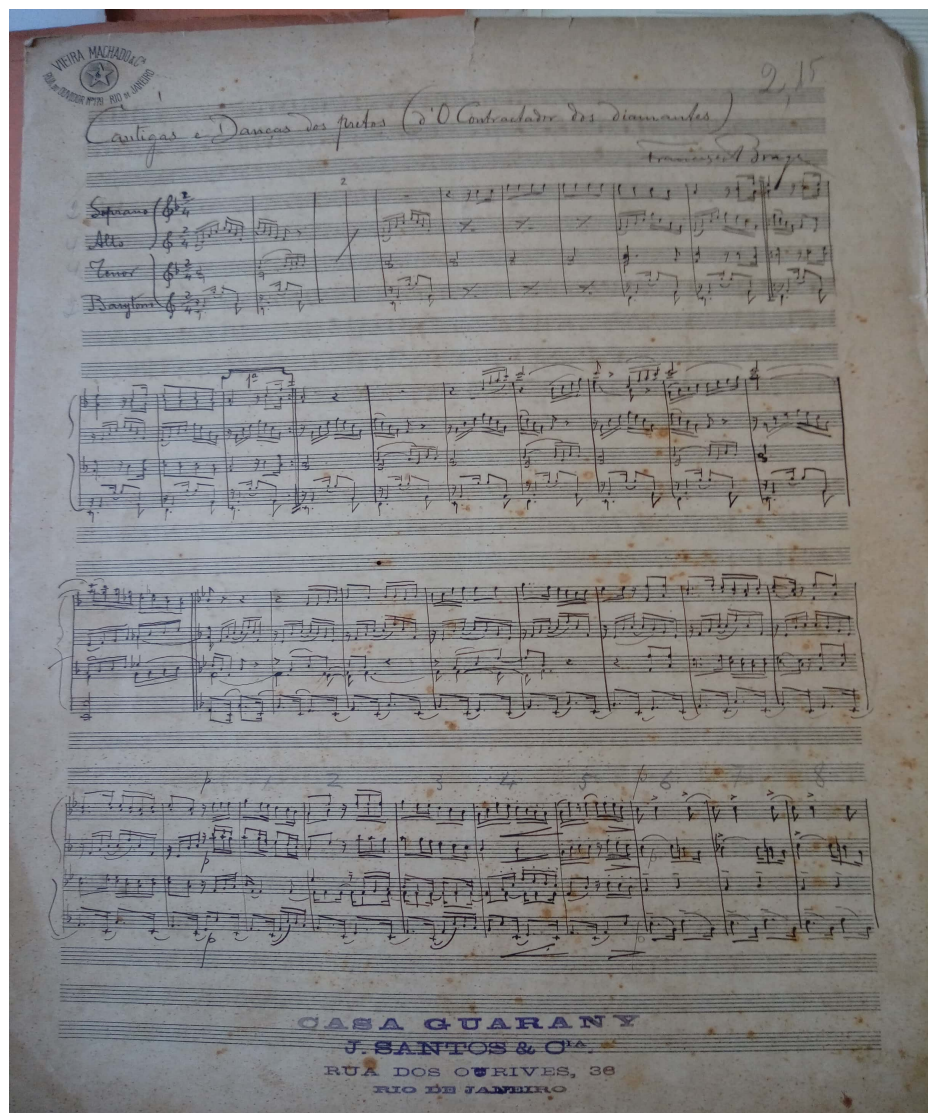


Figura II. Primeira página do manuscrito das *Cantigas e Danças dos Pretos (d'O Contratador dos Diamantes)*, de Francisco Braga. Versão para octeto de saxofones. Fonte: Acervo Musical da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro.

Cabe ressaltar o ineditismo desse repertório para a grande maioria do público, já que os catálogos de obras do compositor Francisco Braga (Biblioteca Nacional (Brasil) e Mercedes de Moura Reis Pequeno 1968; Corrêa 2005) não registram essas fontes, com exceção das *Cantigas*.

No Acervo de Manuscritos Musicais da Biblioteca Alberto Nepomuceno foi possível acessar também um conjunto de documentos referentes ao compositor Francisco Braga, tais como: partituras orquestrais, música de câmara para outros instrumentos, algumas cartas e material iconográfico. Cabe destacar um pequeno livro, com mais de cem anos, do Asilo dos Meninos Desvalidos, instituição⁶⁴ que o compositor

⁶⁴Foi o primeiro estabelecimento de ensino profissional, criado em 1874 por D. Pedro II, no Rio de Janeiro, no bairro de Vila Isabel, que posteriormente foi transferido, em 1894, para a Diretoria Geral de Instrução, com a denominação de Instituto Profissional (Bittencourt 2006).

ingressou aos oito anos de idade. As fotografias demonstram, além das faixadas dos prédios, o cotidiano dos jovens, no Instituto, representado por aspectos culturais da sociedade da época. É possível constatar a presença do saxofone na fotografia da banda de música, na qual, o compositor fez parte.



Figura III. Fotografia da Banda de Música, do Batalhão Escolar, do Asilo dos Meninos Desvalidos, no Rio de Janeiro. Caderno de Imagens da Instituição. Fonte: Acervo de Manuscritos Musicais da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro).

Dessa forma, sua relação com as bandas de música inicia-se nesse período ao tornar-se aluno de clarineta do senhor Martins, que era contramestre da Banda. Anos mais tarde, Braga seria colega de Anacleto de Medeiros, na classe de clarineta, do Instituto Nacional de Música (Diniz e Chaves 2020). Entre as suas composições para banda estão a *Grande Marcha de Cortejo* (manuscrito encontrado na Banda do Corpo de Bombeiros, de 1888).

Considerações Finais

Este artigo buscou descrever o processo de pesquisa documental que levou aos primeiros manuscritos brasileiros para conjuntos de saxofones de Francisco Braga. Conforme nossa hipótese inicial, o compositor teria sido o pioneiro na formação deste

repertório, contribuindo assim, para a consolidação dos primeiros conjuntos formados durante a Belle-Époque do Rio de Janeiro.

No decorrer da pesquisa, ao analisarmos a instrumentação das partituras da Banda do Corpo de Bombeiros e as notas de registro das compras dos instrumentos, observamos que a Banda já possuía os saxofones (soprano, alto, tenor e barítono) em sua formação instrumental. A exceção seria o saxofone baixo, que foi adquirido anos mais tarde, com a entrada de Antônio Pinto Junior. Isso permitiu à Braga um contexto musical apropriado para a produção do repertório camerístico para saxofones. Quanto à escolha desta formação, pelo compositor, relacionamos a possível adaptação e facilidade de encaixar os conjuntos em apresentações nos espaços públicos, o que explica, por exemplo, a criação de um quinteto de saxofones oriundo da Banda. A pluralidade deste repertório é representada por trechos de óperas, hinos e música brasileira, estando relacionada ao repertório das bandas de música civis e militares que buscava alcançar o público das diversas camadas sociais da época (Macedo 2019).

Por fim, destacamos a falta de consciência por parte do poder público sobre o patrimônio histórico-musical brasileiro que pode acarretar a perda ou o desfalque intencional de fontes musicais com valor histórico, por exemplo, com a saída desse material para empréstimo ou o próprio desgaste natural do suporte. De acordo com Castagna e Meyer (2017, 332):

será apenas com a difusão do conceito de documento histórico associado às fontes musicais, e da importância de seu recolhimento em fase permanente para o seu usufruto coletivo e a revitalização social do seu repertório- a partir de uma teoria arquivística adaptada às particularidades desse tipo de fonte - que conseguiremos aumentar a preservação das fontes musicais no Brasil e na América Latina, com a consequente reintegração e usufruto do patrimônio histórico-musical brasileiro e latino americano na vida atual. (Castagna e Meyer 2017, 332)

Portanto, cabe a nós, músicos e pesquisadores, refinarmos nosso olhar sobre as fontes musicais para além de sua função propriamente musical, resgatando também o seu valor como documento histórico. Isso permitirá compreender melhor nossas práticas musicais, além de contribuir com ações de salvaguarda do patrimônio histórico-musical brasileiro.

Referências Bibliográficas

- Biblioteca Nacional (Brasil), e Mercedes de Moura Reis Pequeno. 1968. *Exposição comemorativa do centenário de nascimento de Francisco Braga (1868-1945)*. s. n. Rio de Janeiro.
http://acervo.bn.gov.br/sophia_web/acervo/detalhe/1194811?guid=1594620194543&returnUrl=%2fsophia_web%2fresultado%2fistar%3fguid%3d1594620194543%26quantidadePaginas%3d1%26codigoRegistro%3d1194811%231194811&i=4.
- Bittencourt, Maria Augusta. 2006. *Escolas da Primeira República Digital*.
http://www0.rio.rj.gov.br/sme/crep/entrevistas/1a_republica.htm#augusta_bittencourt.
- Castagna, Paulo, e Adriano de Castro Meyer. 2017. “Fatores determinantes das mudanças de fase no ciclo vital de fontes musicais”. Em *Arquivos, entre tradição e modernidade*, 2.ª ed., 2:321–34. 2. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo.
http://arqsp.org.br/wp-content/uploads/2017/09/XI-CAM-VOL.-2_e-book.pdf.
- Corrêa, Sérgio Alvim. 2005. *Francisco Braga: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
- Diniz, Andre, e Evelyn Chaves. 2020. “História da Banda”. *História da Banda*. 2020.
<https://immub.org/bombeiros/historia1.html#1>.
- Gouvêia, Geraldo Magela. 2006. “Banda do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro, um Arquivo Histórico-Musical Centenário”. Mestrado, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Le Goff, Jacques. 1990. *História e memória*. Traduzido por Bernardo Leitão. Campinas: Unicamp.
<https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>.
- Londeix, Jean Marie. 2012. *Londeix guide to the saxophone repertoire: 1844-2012*. Glenmoore, PA: Northeastern Music Publications, Inc.
- Macedo, Vinicius. 2019. “Os primeiros manuscritos brasileiros para conjuntos de saxofones de Francisco Braga: a possível origem de uma prática musical na Belle-Époque do Rio de Janeiro”. *Anais do XXIX Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 1–10.
<https://anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/view/5747>.

Van Regenmorter, Paula J. 2009. "Brazilian Music for Saxophone: A Survey of Solo and Small Chamber Works". Tese de Doutorado, Maryland: University Maryland.
<http://drum.lib.umd.edu/handle/1903/9103>.