

SORY ELE ADVIS
NOISE VOLTOU! EXPLICIT
NOISE ROCK
 MAIOR FESTIVAL DE ROCK ALTERNATIVO DA
7 BANDAS
 DEZEMBRO DE 1998, pós
 AL: CLUBE CRUZEIRO
 (ALVARO CHAVES, 768 esq. NETA)
GUARDEM



**Estudos luso-brasileiros
 em iconografia musical**
 Pablo Sotuyo Blanco (Organizador)



Estudos luso-brasileiros em iconografia musical

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor: Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Assessor do Reitor: Paulo Costa Lima



Diretor: Heinz Karl Novaes Schwebel

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Coordenadora: Diana Santiago da Fonseca

Acervo de
Documentação
Histórica Musical



ACERVO DE DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA MUSICAL

(ADoHM / SIBI-UFBA)

Coordenação Musicológica: Pablo Sotuyo
Blanco



EDUFBA

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora: Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Álves da Costa

Charbel Niño El Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria do Carmo Soares Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo

APOIO



Pablo Sotuyo Blanco
(Organizador)

Estudos luso-brasileiros em iconografia musical

Salvador
EDUFBA
2015

2015, autores.

Direitos para esta edição cedidos à Edufba.

Feito o depósito legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto gráfico e editoração: Edson Nascimento Sales

Revisão: Paulo Bruno Ferreira da Silva

Organização e revisão final: Pablo Sotuyo Blanco (RIdIM-Brasil)

Imagens: acervo

SIBI/UFBA - Biblioteca Reitor Macêdo Costa

Estudos Luso-Brasileiros em Iconografia Musical / Pablo Sotuyo Blanco (Org.).
– Salvador : EDUFBA, 2015.

280 p. : il. col.; 21cm.

ISBN – 978-85-232-1369-5

Inclui bibliografia.

1. Iconografia musical. 2. Música - Iconografia. 3. Catalogação – Iconografia musical.
3. Classificação – Iconografia musical. 4. RIdIM-Brasil. I. Sotuyo Blanco, Pablo.

CDD 23. ed. 704.4978

Editora filiada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo

s/n – Campus de Ondina

40170-115 – Salvador – Bahia

Tel.: +55 71 3283-6164

Fax: +55 71 3283-6160

www.edufba.ufba.br

edufba@ufba.br

Sumário

9

Apresentação

Pablo Sotuyo Blanco

Capítulo 1

11

Três séculos de iconografia da música no Brasil de Mercedes Reis Pequeno

Visualidade e construção de identidades
na prática musical brasileira

Beatriz Magalhães Castro

Capítulo 2

33

Iconografia musical e performance através de fotografias

Entre o recordar e o esquecer

Isabel Porto Nogueira, Fábio Vergara Cerqueira
Francisca Ferreira Michelin

Capítulo 3

65

A civilização como projeto jornalístico

As imagens da música nos diários
de Santos e São Paulo entre 1860 e 1930

Diósnio Machado Neto

Capítulo 4

83

Recepção luso-brasileira de iconografia musical não ibérica no Convento de São Francisco em Salvador (Bahia, Brasil)

Pablo Sotuyo Blanco
Wellington Mendes da Silva Filho

Capítulo 5

111

A construção social dentro das casas de ópera no estado de São Paulo entre 1870 e 1920

Um estudo iconográfico

Ozório Bimbato P. Christovam
Diósnió Machado Neto

Capítulo 6

133

A transfiguração de David Perez, segundo Bartolozzi

Interpretação iconológica da gravura existente
na Biblioteca Nacional de Portugal

Luciane Viana Barros Páscoa

Capítulo 7

145

Pontes entre novo e velho continente

Um estudo de caso no âmbito
da iconografia musical

Luzia Aurora Rocha

Capítulo 8

157

**Um olhar transdisciplinar na arte
de João Batista de Deus no teto da Catedral
da Sé de São Luís do Maranhão**

Alberto Pedrosa Dantas Filho

Capítulo 9

177

**Estratégias visuais na definição
da identidade iconográfica do
Grupo de Compositores da Bahia**

Pablo Sotuyo Blanco

Capítulo 10

197

**Iconografia das Batalhas
dos Montes Guararapes**

A presença de soldados músicos

Mary Angela Biason

227

Capítulo 11

Cartazes de festivais de rock de Pelotas (1990)

Comunicabilidade, práticas socioculturais
e iconografia que ecoam de documentos de uma cena
underground local

Daniel Ribeiro Medeiros
Isabel Porto Nogueira

265

Capítulo 12

Um francês na Bahia a princípios do século XVIII

As impressões de La Barbinais
acerca da festa de natal
no Convento de Santa Clara
do Desterro em Salvador

Rosana Marreco Brescia

283

Sobre os autores

Apresentação

Pablo Sotuyo Blanco
(Presidente do Repertório Internacional de Iconografia Musical – RIdIM-Brasil)

Todo livro tem sua vida e sua história. Este não podia ser diferente.

Nascido do esforço conjunto de destacáveis figuras do âmbito musicológico luso-brasileiro, dedicadas ao estudo da iconografia musical e relativa à música, o livro aqui apresentado expressa vontades mancomunadas na concretização de um sonho coletivo que, por diversos motivos, parecia fadado a naufragar nas ribeiras de além-mar depois de navegar em águas turbulentas.

Assim, este livro, primeiro de uma série que demos em chamar *Estudos luso-brasileiros em iconografia musical*, organizado pelo Projeto Nacional de Indexação, Catalogação, Pesquisa e Divulgação do Patrimônio Iconográfico Musical no Brasil (RIdIM-Brasil), reúne 12 trabalhos de 14 autores de ambas as margens do oceano que, por compartilhar da mesma área geográfica com fortes raízes culturais comuns, expõe aspectos específicos da produção iconográfica musical, permitindo ao leitor ter uma visão, mesmo que ainda parcial, da complexidade da nossa cultura visual e musical.

A sua rica diversidade abrange itens iconográficos das mais diversas naturezas (desde gravuras e publicações até telas e azulejos, de slides e cartazes a grandes painéis e murais), cobrindo um extenso marco temporal de quatro

séculos (notadamente entre os XVII e XX). Inclui a discussão tanto do seu conteúdo temático musical e significado cultural, quanto de outros aspectos decorrentes e correlatos como, por exemplo, as suas taxonomias, tipologias, técnicas e suportes.

Tendo como critérios comuns a área geográfica cultural e o objeto de pesquisa, pareceu-nos desnecessário tentar organizar a sequência de ensaios por possíveis temas ou subtemas. O seu conjunto apresenta um amplo, notável e rico panorama do nível de produção científica acadêmica dos seus autores. Ainda, evidencia o alcance nacional do projeto RIdIM-Brasil e seu crescente prestígio e reconhecimento internacionais.

Fundado em Salvador, Bahia, em fevereiro de 2008, o RIdIM-Brasil foi reconhecido pela então Comissão Mista do RIdIM internacional no mesmo ano em Nova Iorque. O RIdIM-Brasil lida com o desenvolvimento e aplicação de métodos e princípios de catalogação de obras e documentos de interesse iconográfico musical, produz conhecimento oriundo de pesquisas originais em torno desse patrimônio cultural e dissemina a informação resultante. Também divulga as atividades dos seus membros participantes (majoritariamente organizados em grupos de trabalho locais espalhados presentemente em 13 estados brasileiros), congregando pesquisadores, profissionais e técnicos interessados nas fontes visuais com temática musical ou relativa à música.

Assim, caro leitor, acreditamos sinceramente estar lhe oferecendo um conjunto de ensaios que, esperamos, estimulem o seu interesse não apenas pelo patrimônio iconográfico musical aqui discutido, evidenciando a sua riqueza, diversidade, valor e significado patrimonial e cultural, mas também, pela preservação, conservação e estudo do restante da nossa riqueza cultural, musical e iconográfica.

Boa leitura!

***Três séculos de iconografia da música no
Brasil de Mercedes Reis Pequeno***

Visualidade e construção de identidades
na prática musical brasileira¹

Beatriz Magalhães Castro

Introdução

O estudo preliminar aqui apresentado refere-se ao recorte de trabalho mais amplo sobre o conjunto iconográfico denominado *Três séculos de iconografia da música no Brasil*, selecionado por Mercedes Reis Pequeno (Rio de Janeiro, 1921-presente) para compor a exposição realizada em 1974 no contexto das suas ações enquanto chefe da então Seção de Música e Arquivos Sonoros, hoje Divisão de Música e Arquivos Sonoros (DIMAS), da Biblioteca Nacional do Brasil. As imagens selecionadas para a exposição são obras originais ou

¹ Texto adaptado do apresentado na 13^a Conferência Internacional do Repertório Internacional de Iconografia Musical (RIDIM) e 1^o Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, Salvador (BA), 2011.

cópias reproduzidas de fontes diversas (inclusive livros) pertencentes a coleções públicas e privadas situadas na cidade do Rio de Janeiro. Aquelas que se encontram em instituições públicas estão, em sua maioria, depositadas nas seções de Livros Raros e de Iconografia da Biblioteca Nacional, mas foram também incluídas obras depositadas no Museu Histórico Nacional, no Museu Nacional e no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Em meio às coleções particulares, incluem-se aquelas de Guilherme Guinle, Paulo Geyer, Cândido de Paula Machado, Castro Maya e Moreira Salles, todas também localizadas no Rio de Janeiro.

O trabalho mais amplo mencionado faz uso dessa seleção como ponto de partida para um histórico da iconografia musical brasileira, buscando ainda oferecer publicações especializadas que possam colaborar no fomento ao estudo iconográfico musical no país. Contudo, os aspectos aqui explorados propõem uma análise preliminar desse conjunto com o objetivo de estabelecer perspectivas sobre a construção de identidades visuais, refletindo estilos, práticas e épocas, tautocronismos, assim como a influência de elementos extramusicais nas suas construções do ponto de vista historiográfico do espaço brasileiro.

Para essa, que foi a primeira exposição dedicada à iconografia musical brasileira realizada no país, Pequeno publica um pequeno catálogo descritivo (no formato de 148 x 210mm), acompanhado por um conjunto de 18 cartões-postais, os quais, mais do que simples “brindes”, permitiam uma forma de difusão e aproximação ao conteúdo da exposição. Pela primeira vez, reunia-se um conjunto semelhante num país que assistia a um interesse crescente por publicações de relatos de viajantes e a iconografia desses decorrentes, permitindo-se contemplar a elaboração de um discurso imagético de práticas sociomusicais de forma integral e sistematizada.

Contribuem para este interesse crescente as transformações na percepção sobre a identidade nacional, construídas por meio de políticas editoriais, que passam a interagir e a integrar programas e propósitos de governo, constituindo-se ainda como principal meio para publicação e difusão de textos e discursos nacionalizantes. Tais mudanças, de início ajustadas ao contexto da instauração da República (1889)² e logo inseridas no contexto do Estado Novo,

2 Essas mudanças incluem principalmente aquelas promovidas pela dita Escola de Recife de Tobias Barreto (1839-1889), e logo por Silvio Romero (1851-1914) já no contexto do Rio de Janeiro e

como no pan-lusitanismo da década de 1940³, traduzem-se em publicações no Brasil, desde, por exemplo, o *Almanaque brasileiro Garnier* (1903-1914) à coleção Brasileira, lançada pela Cia Editora Nacional em 1931. Considerada por Laurence Hallewell (1985, p. 301) como a mais importante subsérie da Biblioteca Pedagógica Brasileira, este aponta ainda a Brasileira como modelo para outras coleções publicadas a partir de 1936, como os Documentos Brasileiros, da editora José Olympio, a Corpo e Alma do Brasil, da Difusão Europeia do Livro, os Retratos do Brasil, da Civilização Brasileira, e ainda a Biblioteca Histórica Brasileira, da Martins Editora. Tais políticas e investimentos construíram o caminho para publicações nos anos 1970 como a coleção Reconquista do Brasil, da Editora Itatiaia em conjunto com a Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), que sob a direção de Mário Guimarães Ferri, então presidente da Edusp, publicou-se um total de 306 volumes em três séries.

O perfil destas publicações remete à criação de um universo imaginário e imagético, uma espécie de memória histórica, ou quem sabe, “memória historiográfica”, cujos objetivos e sentidos particularizam pela apreciação de temas, eventos e signos do passado brasileiro ou de versões históricas acerca de um determinado passado. Nessas coleções, há uma tentativa muito explícita de demarcação de “quadros históricos” com vistas a difundi-los e sobrevalorizá-los com finalidades variadas (Cf. SERRANO, 2010, p. 2).⁴

Os 132 itens selecionados por Pequeno para a mostra de 1974 foram por ela organizados em cinco seções, oferecendo uma tipologia do que se poderia perspectivar e prospectar tanto em termos de campos de estudo como das práticas e *locus* musicais desses decorrentes, como explicitado na Tabela 1.

Nesse contexto, observa-se a prevalência das práticas “da rua” ou nela produzidas (como nas epígrafes “Danças e festejos”, “Cenas de rua” e “Eventos históricos”) sobre as práticas privadas “da casa”, observando desde já o horizonte da sociologia dual de Roberto Da Matta na sua tentativa de “compreensão da gramática profunda” (SOUZA, 2001, p. 48) do quadro social brasileiro, ao qual retomaremos posteriormente.

da Academia Brasileira de Letras. Ver: LEAL, 2010.

3 A institucionalização do Acordo Cultural luso-brasileiro de 1941, celebrado entre Brasil e Portugal, assinado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), no Brasil, e o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), em Portugal, produzindo vasto material impresso, como revistas, séries ou coleções no contexto do Estado Novo. Ver: SCHIAVON, 2008.

4 Ver também o trabalho mais amplo e premiado da mesma autora: *Caravelas de papel* (2009).

Tabela 1 – Organização interna em cinco seções das 132 imagens com respectivo número de imagens selecionadas:

Danças e festejos (1-61)	61 itens
Eventos históricos (62-69)	8 itens
Cenas de rua (70-111)	42 itens
Cenas domésticas (112-118)	7 itens
Instrumentos musicais (119-132)	14 itens

Os 18 cartões-postais ilustrativos, incluídos no catálogo da exposição, reunia reproduções de litogravuras em preto e branco nas quais prevaleceram também as imagens “da rua”, embora se possam considerar fatores *ad hoc* nessa escolha.⁵

Tabela 2 – Organização interna em cinco seções das 18 imagens dos cartões-postais com respectivo número de imagens selecionadas:

Danças e festejos (1-61)	10
Eventos históricos (62-69)	1
Cenas de rua (70-111)	3
Cenas domésticas (112-118)	1
Instrumentos musicais (119-132)	3

Do ponto de vista cronológico, as imagens do século XVI elegidas por Pequeno revelam representações de grupos indígenas, iniciando com a célebre imagem de *Une Fête Brésilienne célébrée à Rouen en 1550* (DENIS, 1850) e aquela reproduzida no *Dritten Buch Americæ, Darinn Brasilia durch Johann Staden...* de De Bry⁶ (Figura 1). Foram incluídos ainda desenhos contidos nas obras de Staden,

5 Destacamos que principalmente no caso das fontes primárias dos séculos XVI e XVII, das quais as imagens foram retiradas, da forma como indicadas por Pequeno, não foram verificadas individualmente, sendo tarefa integral e sistemática remetida à publicação mais ampla; contudo, e quando possível, foram discriminadas as fontes originais diferenciando ainda as atividades do gravador, editor, desenhista, artista, como apropriado.

6 Especialmente nas obras do século XVI, Pequeno não indica artista e título da imagem, apenas a obra que a contém. O título completo da obra de De Bry, segundo Jacques-Charles Brunet (1780-1867) é: *Dritten Buch Americæ, Darinn Brasilia durch Johann Staden von Homberg ausz Hessen, ausz eigener erfahrung in Teutsch beschriebten.* [v...] Durch Dieterich Bry von Lüttich, jetzt Burger zu Franckfurt am Mayn, 1593. – Venales reperiütur in Officina Theodori de Bry (Cf. BRUNET, 1860-1865).

Thévet, Léry, Évreux⁷ (Figura 2), entre outros, sucedidas nos séculos XVII a XIX por aquelas publicadas por Castelnau (1812-1880), *Danse des Indiens Apinagés* (CASTELNAU, 1852, II, pr.9 e 14) e de Spix e Martius, com *Festlicher Zug der Tecunas* (sic).⁸

Figura 1 – Theodor De Bry (1528-1598) – *Dritte Buch Americae Darinn Brasilia durch J. Staden von Homberg auss Hessen...* Franckfurt am Mayn, 1593



7 Desenhos de Joachim Du Viert gravadas por Pierre Firens; intitulados *Esses são os retratos verdadeiros dos selvagens da ilha de Maranhão, chamados Topinambous, trazidos ao Cristianíssimo Rei da França e de Navarra pelo Senhor de Razilly, no presente ano de 1613, em que são representadas as posturas que assumem ao dançar*, reproduzidas em d'Évreux (1615).

8 Litogravuras de Nachtmann (Cf. MARTIUS; SPIX, 1817-1820, pr. 7, 8, 28 e 34).

Figura 2 – Joachin Du Viert. Da obra de Ives d'Evreux. *Suite de L'Histoire des choses plus memorables aduenues en Maragnan es années 1613 & 1614*



Em *A dança dos Tapuias* (Figura 3), a maior e mais conhecida obra de Albert van der Eckhout (ca. 1610-ca. 1666), encontra-se o vultoso painel a óleo pintado em 1645 no Brasil, medindo 168cm x 294cm, retratando um ritual dos índios tarairius (Tapuias), naturais do Rio Grande do Norte⁹. O original encontra-se no Nationalmuseet de Copenhague, mas difundiu-se no Brasil por meio da cópia feita por Lützen por encomenda de Dom Pedro II¹⁰, hoje pertencente ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro no Rio de Janeiro.

9 Sobre Eckhout, ver: Schaeffer (1968), Silva (2003), e Valladares e Mello Filho (1981).

10 O Imperador Dom Pedro II, ao visitar o Museu Nacional de Copenhague, em 1876, encomendou cópias, em dimensões menores, de algumas das telas de Eckhout executadas pelo pintor-copista Niels Aagaard Lützen. Essas cópias foram incorporadas, na época, ao acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no Rio de Janeiro. Em 2002, as obras de Albert Eckhout pertencentes ao Museu Nacional da Dinamarca retornaram pela primeira vez ao Brasil para a exposição *Retratos do Novo Mundo: o legado de Albert Eckhout*, realizada pelo Instituto Ricardo Brennand, no Recife.

Figura 3 – Albert van der Eckhout (ca.1610-ca.1666). *A dança dos Tapuias*.



Já as imagens do século XVII encerram as primeiras representações de grupos africanos, como no exemplo de Wagener (*Negertanz*) (Figura 4), sucedido no século XIX por Spix e Martius (*Die Baducca, sic*) (Figura 5) e Rugendas (*Landu, sic*) (Figura 6), todos fascinados pelo Batuque, denominados respectivamente como *Negertanz*, *Baducca* e *Landu*. Essas imagens não só revelam os olhares diferenciados de cada artista – seja acentuando a sexualidade ou a sua representação – como também a morfose do tema, desde uma “dança de negros” ao mais elaborado *lundu*, prática musical urbana que se desdobra posteriormente em estilos como maxixe, choro e samba.

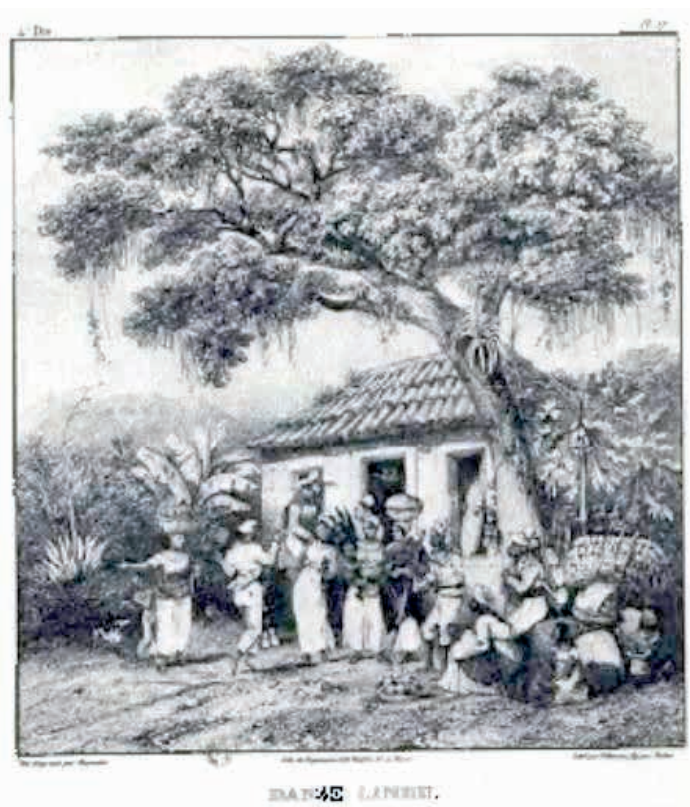
Figura 4 – Zacharias Wagener (1614-1668) – *Negertanz*. (Cortesia do Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen – Dresden)



Figura 5 – C. F. von Martius (1794-1860) e J. B. von Spix (1781-1826) – *Die Baducca* [batuque] in S. Paulo. Do *Atlas zur Reise in Brasilien*, 1823-1831.



Figura 6 – Johann M. Rugendas (1802-1858) – *Danse Lundu*. Da obra *Malerische Reise in Brasilien*, 1835



Nesse conjunto, é possível identificarmos também o deslocamento desde o espaço rural ao espaço urbano, no qual a contribuição africana e, no caso, do negro escravizado, passa a ser retratada em atividades diversas, como o fizeram Chamberlain (*Sick slaves*) (Figura 7) e Debret (*L'aveugle chanteur*) (Figura 8).

Figura 7 – Chamberlain – *Sick slaves*. Da obra *Views and costumes of the city and neighbourhood of Rio de Janeiro – 1819-1820*



Figura 8 – Jean-Baptiste Debret (1768-1848) – *L'aveugle chanteur*.
Da obra *Voyage pittoresque et historique au Brésil – 1816-1831*



Destaca-se ainda o surgimento no século XVIII de obras de artistas portugueses, como Carlos Julião (1740-1811) (Figuras 9a e 9b), Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815) (Figura 10) e João Cândido Guillobel (1787-1859) (Figura 11), e brasileiros, como Leandro Joaquim (ca. 1738-ca. 1798) e Antônio Francisco Soares [s/d.].

Figuras 9a e 9b – Carlos Julião (1740-1811). *Coroação de um rei negro* (acima) e *Cortejo e coroação de uma rainha negra* (abaixo)



Figura 10 – Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815). *Uso de buzina por índio na Amazônia.*
Da obra *Viagem filosófica...*, 1783-1792



Figura 11 – João Cândido Guillobel (1787-1859) – *Vendedor ambulante tocando berimbau.*
(Cortesia da Col. Paulo Geyer)



As aquarelas coloridas de Carlos Julião (1740-1811) – *Cortejo e coroação de uma rainha negra, Rei e rainha negros* e *Coroação de um rei negro* – destacam-se nesse contexto pela leveza e originalidade das figuras longilíneas abstraídas de qualquer cenário naturalista. Contudo, do português Guillobel, observamos uma das suas quatro aquarelas de *Vendedores ambulantes com instrumentos musicais* de inícios do século XIX, cuja composição coincide com a conhecida obra de Carlos Julião, seu antecessor e semipatrício, já que Julião teria nascido na Itália¹¹, só posteriormente servido no exército português.

Cabe ainda destacar a primazia dos artistas estrangeiros sobre portugueses e brasileiros – perfazendo 85% (38/43) do total de artistas europeus – em visitas próprias ou integradas em missões cujas comitivas incorporavam artista(s) – que se encontram assim distribuídos:

Tabela 3 – Distribuição quantitativa entre artistas estrangeiros, brasileiros e portugueses

10	FR	3	PT	1	DN
8	GB	2	BR	1	EUA
5	DE	2	n.i. (não identificado)	1	IT
5	NL	1	BE		
3	AU	1	CH		

Nos processos de construção de identidades por meio dos discursos imagéticos, é necessário considerar não somente as formas pelas quais artistas – e em especial os artistas estrangeiros – traduzem ou interpretam realidades locais, como também o grau de distanciamento (ético) intrínseco nas suas construções dessas representações. No caso em tela, apesar de apresentarem técnicas aprimoradas de execução (óleo *versus* litogravuras coloridas) comparadas àquelas executadas por artistas portugueses ou brasileiros natos, o olhar do estrangeiro visitante irá se constituir sempre num olhar de fora para dentro. Assim, e por ser construído de forma intrínseca ao processo, as perspectivas inerentes ao distanciamento do artista em relação ao objeto tornam-se relevantes rumo a uma “compreensão da gramática profunda” do quadro social brasileiro. O impacto sobre a subjetivação no país desse discurso imagético, inclusive pelo alto padrão de execução, diferencia-se por ser elaborado por um olhar que parte de uma visão do nacional intrinsecamente como um “outro” e

11 Suposto local de nascimento, não confirmado.

não como uma representação de si próprio. Ao retratar o espaço geográfico brasileiro, refletindo a sua ocupação demográfica e econômica, a identidade objetiva, geográfica e cultural decorrente dessa representação é somente parcialmente diferenciada de outros espaços.

Tal fato tem desdobramentos concretos, durante os séculos XIX e XX, nas epistemes estabelecidas no trabalho musicológico brasileiro no qual a análise de construções e práticas musicais não inferiu seus procedimentos a partir de premissas analíticas de sistemas complexos da cultura, como será exposto a seguir.

Considerando-se a prevalência numérica de obras de autores estrangeiros (sobre artistas “nacionais”) incluídos na exposição – 25 obras de Debret (25/132 imagens), seguido por Rugendas (14/132) e Spix e Martius (8/132) –, Pequeno inclui os portugueses Ferreira (6/132) e Julião (4/132) no patamar de autores com pelo menos quatro obras, compensando de alguma forma a falta de artistas portugueses e brasileiros na exposição.

Problemas e questões

Ao considerarem-se aspectos epistemológicos do trabalho no campo da iconografia no Brasil, lembramos alguns aspectos específicos que podem ser igualmente estendidos a outros campos de estudo musicológico no país, no qual destacamos a importância do trabalho com um conjunto múltiplo de dados, como é o caso desta coleção. Embora haja a necessidade de contextualizar e pormenorizar aspectos específicos centrados sobre processos e sujeitos específicos, conjuntos de dados ampliados comportam uma análise comparativa que torna possível a identificação de tendências e a construção historiográfica a partir de processos de várias naturezas, inclusive o musical.

Uma vez identificados, estes campos interdisciplinares admitem possibilidades teórico-metodológicas e conceituais, empregadas numa musicologia pós-estruturalista na superação de evidências prescritivas pela imersão em ambiências histórico-sociais mais complexas, nas quais torna-se discernível a permanência de práticas e processos específicos da música no contexto luso-brasileiro.

Distinguímos ainda a importância do trabalho com conjuntos múltiplos de dados por admitirem transpassar análises restritas rumo a uma observação já dos processos – e não dos produtos – na compreensão da construção de

mentalidades no plano de uma história intelectual da música, campo este ainda a ser efetivamente desenvolvido relativamente às práticas musicais no contexto luso-brasileiro.

Pequeno, em seu breve preâmbulo no catálogo da exposição, menciona tal concepção quando reconhece “todo um complexo cultural” manifestado “através de quadros, gravuras, retratos, murais, baixos-relevos, esculturas etc. [...] valiosa fonte de informação musical”. (PEQUENO, 1974, p.2) A qualificação por Pequeno de um “complexo cultural” emerge igualmente da premissa de superação de evidências prescritivas na imersão em ambiências histórico-sociais mais complexas.

Pesquisas recentes sobre a gênese do bandolim brasileiro¹² demonstraram processo semelhante numa apreciação comparativa das características construtivas justaposta à iconografia relativa ao instrumento, remetendo a uma melhor compreensão, inicialmente, da ancestralidade do bandolim brasileiro, mas sobretudo da permanência de derivações de instrumentos medievais no Brasil. Os conceitos sobre construção são fundamentados na classificação Hornbostel e Sachs (1961; 1992)¹³, que atribuem ao bandolim brasileiro a classificação 321.322-6¹⁴, conferindo a tipologia de um alaúde com alça (*handle lutes*) com braço conectado ao (ou esculpido no) ressonador e com fundo plano. (Tabela 4)

A análise retrospectiva das derivações das tipologias nas quais se inclui o bandolim brasileiro demonstra que a característica do fundo plano é adquirida na Idade Média a partir da cítola (primeiro a apresentar tal característica) e a seguir à cítara (ou cistro) renascentista, que possui igualmente fundo plano, mas apresenta formato frontal arredondado. Difundidas em Portugal desde o século XVI¹⁵, a cítara com fundo plano e formato frontal arredondado pode ser

12 Como a realizada por Jorge Antônio Cardoso Moura, sob orientação da autora, e defendida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música em Contexto da Universidade de Brasília em 2011.

13 Uma tradução da tabela ao português está em preparação pela autora a partir da versão espanhola informada por Cristina Julia Bordas Ibañez. Para evitar posteriores correções, utilizaram-se aqui as referências em língua inglesa.

14 Confirmada por Cristina Julia Bordas Ibañez em e-mail de 8 de agosto de 2011.

15 Mencionada primeiramente por Tinctoris em *De Inventione* (1487), como em Lanfranco (1533), Praetorius (1618-1619), Marin Mersenne (1639) e Athanasius Kircher (1650).

considerada como modelo construtivo a partir do qual se derivará no século XVIII a guitarra portuguesa; esta, por sua vez, irá se tornar o arquétipo construtivo para o bandolim brasileiro, conforme evidências encontradas nos relatos dos fabricantes de bandolins brasileiros nos séculos XIX e XX. (MOURA, 2011) Assim, ao contrário do “mandolino” italiano (seja este lombardo, milanês ou o mais tardio napolitano) que possui fundo abombado¹⁶ e formato frontal piriforme¹⁷, as características da cítara são o formato frontal arredondado e o fundo plano, que permanece na guitarra portuguesa e no bandolim brasileiro, como exposto na ilustração da Figura 12.¹⁸

Como exercício comparativo, se nos remetermos à iconografia apresentada por Pequeno, podemos notar a presença de instrumentos cordófonos compostos do tipo 321.322 com formato de fundo plano associado primeiramente aos africanos, como retratado por Julião em inícios do século XVIII; já a partir do século XIX, em Debret (Figura 13) e Rugendas (Figuras 14a e 14b), notamos a presença de cordófonos compostos do tipo 321.321 de formato piriforme e fundo abombado do *mandolino* italiano.

Fontes portuguesas: Garcia de Resende (cronista, cantor e músico), *Hida da Princeza D. Beatriz para Sabóia* (1521), na qual uma cítara e três violas de arco são embarcadas no navio que a transportava; “*palavras sem obras, cítara sem cordas...*” In: Jorge Ferreira de Vasconcelos (1515-1585), *Comédia Eufrosina* (1543); Catálogo da Livraria Real de Música de D. João IV (1649) referencia vários livros estrangeiros de cítara publicados na época como o livro “*Obras para Cítara, escritas de mão*”, no qual se presume que seria uma obra portuguesa, devido ao seu desaparecimento em Portugal, causado pelo terremoto de 1755. In: Pedro Caldeira Cabral, *Portal da Guitarra Portuguesa*. Disponível em: <http://www.guitarraportuguesa.com> Acessado em: 10.05.2011.

No Brasil: Inventário de Francisco de Leão (1632) indica que o instrumento havia sido importado de Portugal com um custo de 480 réis. Em São Paulo, o inventário de Francisco Ribeiro (22 de agosto de 1615) mencionou uma cítara ou *sitra* com roseta trabalhada avaliada em 1.280 réis e vendida em 1632 por 480 réis (Rogério Budasz. *The Five-Course Guitar (Viola) in Portugal and Brazil in The Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*. PhD diss., University of Southern California, 2001). A presença da cítara no contexto nordestino brasileiro também foi indicada por Budasz (idem): “No século seguinte, ela aparece nas mãos do Padre Antonio da Silva Alcântara (b. 1712) a partir de Olinda (Pernambuco), que, de acordo com Loreto Couto, compôs ‘sonatas para violino (rebecas), para cravo e para Cítara’. No século XIX, a Cítara foi um dos principais instrumentos para o acompanhamento de músicas populares – ou modinhas – como relatado por vários cronistas.”

16 Como encontrado desde o Ud árabe e o Tanbur persa.

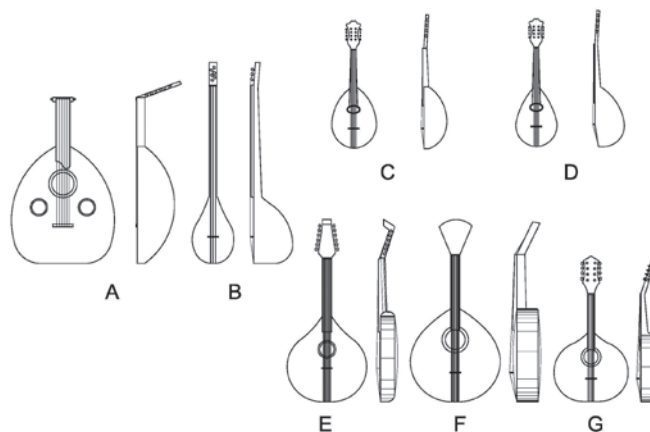
17 Em formato de pêra.

18 Diagrama realizado por Jorge Antônio Cardoso Moura.

Tabela 4 – Discriminação derivativa na classificação Hornbostel e Sachs para o bandolim brasileiro

32	Composite chordophones	A string bearer and a resonator are organically united and cannot be separated without destroying the instrument	
321	Lutes	The plane of the strings runs parallel with the sound-table	
321.3	Handle lutes	The string bearer is a plain handle. Subsidiary necks, as e.g. in the Indian prasarini vina are disregarded, as are also lutes with strings distributed over several necks, like the harpolyre, and those like the Lyre-guitars, in which the yoke is merely ornamental	
321.32	Necked lutes	The handle is attached to or carved from the resonator, like a neck	
321.322	Necked box lutes or necked guitars	NB Lutes whose body is built up in the shape of a bowl are classified as bowl lutes	[Violin, viol, guitar]

Figura 12 – Quadro geral comparativo das diferentes derivações tipológicas de fundo abombado e de fundo plano, na qual se destacam as modificações progressivas do formato da cítara ao bandolim brasileiro. (MOURA, 2011)



Legenda	
A – Ud (Árabe)	E – Cítara
B – Tanbur (Saz) (Persa)	F – Guitarra portuguesa
C – Mandolino milanês/lombardo	G – Bandolim brasileiro
D – Mandolino napolitano	

Tais fatores urgem discussão sobre a extensão da representação feita pelos pintores europeus nas quais eles retratam modelos originais ou “inspirações” retiradas dos instrumentos utilizados à época em outros espaços geográficos. Como já referido em relação à construção imagética em música no processo brasileiro, ao retratar o “nosso” espaço geográfico, a identidade objetiva, geográfica e cultural decorrente dessa representação pode ser somente parcialmente diferenciada de outros espaços.

Nesta proposta de uma epistemologia renovada do trabalho musicológico, inclusive no campo da iconografia no Brasil, inferências sobre dados retirados de fontes diversas, constituindo-se por sua vez em conjuntos alargados de dados, permitiriam o aprofundamento das questões exploradas, inclusive com a possibilidade de cruzamento com outros conjuntos alargados de dados. Assume-se aqui, portanto, que a questão da compreensão sobre dado sistema cultural enquanto sistema complexo e dinâmico só poderá ser desenvolvido a partir de conjuntos igualmente complexos e dinâmicos, admitindo por fim as perspectivas multi, trans e interdisciplinares abertas à musicologia a partir dos pressupostos pós-estruturalistas que vieram a influenciá-la.

Figura 13 – Jean-Baptiste Debret (1768-1848). *Les délassements d'une après diner.*
Da obra *Voyage pittoresque et historique au Brésil* – 1816-1831



Figura 14a – Johan Moritz Rugendas, *Costumes do Rio de Janeiro*. Em litografia do álbum *Voyage pittoresque au Brésil*



Figura 14b – Johan Moritz Rugendas, *Costumes do Rio de Janeiro*. Em litografia do álbum *Voyage pittoresque au Brésil*



Conclusões

Tendo exercido entre 1947 e 1949 a função de assistente do musicólogo Charles Seeger na Divisão de Música da União Pan-Americana (atual Organização dos Estados Americanos – OEA), Pequeno iniciou em 1951 o trabalho de criação e organização da Divisão de Música e Arquivo Sonoro (DIMAS), na qual se identifica a instalação das primeiras estruturas de pesquisa de cunho arquivístico-musicológico. Estas vieram a permitir o desenvolvimento inicial de ações musicológicas passíveis de manutenção do diálogo e do intercâmbio de informações no plano internacional sobre o patrimônio arquivístico-musical localizado no Brasil, e incluem as primeiras catalogações no âmbito dos ditos repertórios internacionais do Grupo “R”: *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), *Répertoire International de la Littérature Musicale* (RILM), *Répertoire International des Périodiques Musicales* (RIPM) e *Répertoire International de l’Iconographie Musicale* (RIdIM) no Brasil, os quais constituem hoje amplo recurso dinâmico para o necessário cruzamento de dados no que tange à investigação em sistemas culturais complexos.

A própria afirma no preâmbulo do referido catálogo que:

Visando um amplo e vasto levantamento da iconografia da música, foi lançado recentemente pela Associação Internacional de Bibliotecas de Música (AIBM), Sociedade Internacional de Musicologia (IMS) e Conselho Internacional de Museus (ICOM) o projeto RIdIM – ‘*Répertoire International d’Iconographie Musicale*’. No Brasil uma comissão já se acha empenhada em colaborar nesse Projeto, responsável, em parte, pela presente Mostra, que focaliza uma das áreas a ser explorada – a da iconografia referente à música em nosso país. (PEQUENO, 1974, p.2)

Apresentada em 1974, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a seleção de Pequeno, organizada em cinco temáticas e quatro períodos, refletiu antes a tipologia e temáticas das imagens encontradas, e não apenas uma classificação periódica. Em síntese, buscou-se demonstrar não somente a relevância deste estudo pioneiro, mas também a metodologia e os conceitos empregados na sua organização e construção. Buscou-se ainda contribuir para um registro histórico de ações consideradas fundamentais para a efetiva internacionalização das contribuições feitas no país e/ou tendo o país como objeto de

representação iconográfica, rumo a uma melhor compreensão da “gramática profunda” desses processos e do seu impacto na cultura musical brasileira.

Referências

BRUNET, Jacques-Charles. *Manuel du libraire et de l'amateur de livres* [Texte imprimé] / par Jacques-Charles Brunet,... Cinquième éd. originale entièrement ref. et augm. d'un tiers par l'auteur. Paris: Firmin Didot frères, 1860-1865. 6 vol.; in-8.

CASTELNAU, Francis de. *Expédition dans les parties centrales de L'Amérique du Sud, de Rio de Janeiro a Lima, et de Lima au Para...* Paris: Bertrand, 1852.

DENIS, Ferdinand. *Une fête brésilienne célébrée à Rouen en 1550 suivie d'un fragment du XVIe siècle roulant sur la théogonie des anciens peuples du Brésil et des poésies en langue tupique de Christovam Valente*. Paris: J. Techener, 1850. 21 x 13; 104p. 1 gravura desdobrável fora do texto.

D'ÉVREUX, Yves. *Svitte de l'histoire des choses plvs memorables aduenuës en Maragan, és années 1613. & 1614*. Paris: F. Huby, 1615.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil* (sua história). Tradução Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T. A. Queiroz: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.

HORNBOSTEL, E. M. von; SACHS, C. “Systematik der Musikinstrumente, Zeitschrift für Ethnologie”, xlv (1914), p.553-590. In: MYERS, H. (Ed.). *Ethnomusicology: an Introduction*. Londres: Norton, 1992. p. 444-461.

_____. Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann. *The Galpin Society Journal*, Londres, 14, p. 3-29, mar. 1961. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/842168>>.

LEAL, Ernesto Castro. A Ideia de Confederação Luso-Brasileira nas primeiras décadas do século XX. *Ibérica*. Revista Interdisciplinar de Estudos Ibéricos e Ibero-americanos. Juiz de Fora, ano III, n. 12, p. 7, dez. 2009/mar. 2010.

MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von; SPIX, Johann Baptist. *Atlas zur Reise in Brasilien*, 1817-1820. [s. n. t.]. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1250074/gallery/index.htm>. Acesso em: 05 out. 2014.

MOURA, Jorge Antônio Cardoso. *Tradição e inovação da gênese da escola do bandolim brasileiro*. Brasília, 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música em Contexto, Universidade de Brasília, 2011.

PEQUENO, Mercedes Reis (Org.). *Três séculos de iconografia da música no Brasil*. Catálogo da Mostra apresentada pela Seção de Música e Arquivos Sonoros da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Divisão de Publicações e Divulgação, 1974. [16]p.: principalmente il.: 15 x 10cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1097047.pdf>. Acesso em: 01 out. 2014.

SCHAEFFER, Enrico. Um pintor holandês no Brasil (1637-1644). *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 20, p. 17-84, 1968.

SCHIAVON, Carmem G. Burgert. O Estado Novo no Brasil e as relações culturais luso-brasileiras no período. Encontro Estadual de História da Associação Nacional de História (ANPUH), Seção Rio Grande do Sul, 9, 2008, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: ANPUH/RS, 2008.

SERRANO, Gisella de Amorim. Historiografia brasileira a partir da coleção Reconquista do Brasil. In: NICOLAZZI, Fernando; MOLLO, Helena; ARAUJO, Valdeci (Org.). SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA HISTORIOGRAFIA, 4, 2010, Ouro Preto. *Caderno de resumos & Anais...*, Ouro Preto: EdUFOP, 2010.

SERRANO, Gisella de Amorim. *Caravelas de papel: a política editorial do Acordo cultural luso-brasileiro de 1941 e o pan-lusitanismo*. Belo Horizonte, 2009. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

SILVA, Leonardo Dantas. “Albert Eckhout, retratista de Maurício de Nassau”. *Notícia Bibliográfica e Histórica*, Campinas, SP, ano 35, n. 189, p. 179-194, abr./jun. 2003.

SOUZA, Jessé. A sociologia dual de Roberto Da Matta: descobrindo nossos mistérios ou sistematizando nossos auto-enganos? *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 16, n. 45, p.47-67, fev. 2001.

VALLADARES, Clarival do Prado; MELLO FILHO, Luiz Emygdio. *Albert Eckhout: pintor de Maurício de Nassau no Brasil, 1637-1644*. Rio de Janeiro: Livrarte, 1981.

Iconografia musical e performance através de fotografias

Entre o recordar e o esquecer¹

Isabel Porto Nogueira, Fábio Vergara Cerqueira
Francisca Ferreira Michelin

Introdução

Gostaríamos de iniciar ressaltando que este texto é resultado da reunião de três pontos de investigação complementares, sob os quais nosso grupo de pesquisa² vem se debruçando recentemente: iconografia musical, metodologia de pesquisa com imagens e história da performance musical. A escrita desta conferência absorve estas três vertentes de questionamento, mas, por força da limitação de espaço de que dispomos, faremos isto de forma breve e introdutória. Os pesquisadores, autores deste texto, que vêm trabalhando

-
- 1 Texto adaptado do apresentado na 13ª Conferência Internacional do RIdIM e 1º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, Salvador (BA), 2011.
 - 2 Grupo de Pesquisa em Musicologia, UFPEL – CNPq, liderado por Isabel Porto Nogueira.

de forma articulada desde 2001, são Francisca Ferreira Michelin, historiadora da fotografia, Fabio Vergara Cerqueira, arqueólogo e historiador, e Isabel Porto Nogueira, pianista e musicóloga; todos professores da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) e da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

O tema central desta conferência trata de um conjunto de fotografias de intérpretes que compõe uma das galerias do Conservatório de Música de Pelotas. Desde 2003, dedicamo-nos a estudar o acervo documental desta instituição, tendo como resultados, além da organização do Centro de Documentação Musical, a publicação, em 2005, da obra *História iconográfica do Conservatório de Música de Pelotas*. Para começar nossa exposição, pedimos licença para convidá-los a um passeio, para o qual vamos conduzi-los agora.

Ao passar pelo centro de Pelotas, no caminho dos cafés, dos bancos, do centro histórico e comercial da cidade, um casarão antigo se impõe na esquina das ruas Félix da Cunha e Sete de Setembro. Música e sons de alunos estudando ecoam além do prédio do século XIX e fazem com que o olhar dos passantes se dirija às janelas do segundo andar, e sempre existe alguém que esclareça aos que desconhecem do que se trata: “estamos passando pelo Conservatório de Música”. O olhar da pessoa invariavelmente retorna às janelas, entre admirado e contemplativo, enquanto um leve sorriso se esboça no rosto do cidadão que segue seu caminho pela cidade. Ao cruzar a esquina e entrar no prédio, um tapete vermelho se estende por toda a escadaria que conduz o visitante ao segundo andar, sede da escola desde 1918. Pouco tempo para os padrões da Europa, muito tempo para os padrões brasileiros. Ao cruzar o *hall* de entrada, à esquerda, encontra-se a porta de entrada do auditório, à direita, uma galeria de fotografias dos artistas que estiveram realizando concertos recentemente no Conservatório de Música. Seguindo por este *hall*, alguns passos adiante, o corredor alarga-se, formando uma antesala; a parede da esquerda faz uma curva, um cotovelo, levando, ainda pelo tapete vermelho, à porta de entrada dos artistas ao palco. Antes de atravessar esta porta, à esquerda, na parede, um conjunto de fotografias em preto e branco recebe o visitante. São 24 fotografias em suas molduras, configurando uma galeria sem plaqueta ou inscrição, que todos recordam que “sempre esteve ali”, e que os artistas que entram no palco não podem deixar de perceber. Entre recepcionando, conduzindo e autorizando a entrada ao palco, invariavelmente chamam a atenção dos artistas, que se detêm a ler as inscrições das imagens, para logo a seguir emitir um comentário

surpreso dizendo: “nossa, Backhaus! Bidu Sayão! Friedmann! Todos estes tocaram aqui?”. O súbito reconhecimento da importância das personalidades artísticas que ocuparam o palco antes dele parece conferir, neste momento que antecede a entrada do artista à sala de concerto, um significado ainda maior de importância e responsabilidade histórica pela performance a seguir.

Como *insiders* a este contexto, nunca as fotografias nos chamaram a atenção, por ser demasiado pertencentes a este cenário. Ao responder as perguntas, e convivendo diariamente com as fotografias, uma série de questionamentos começaram a surgir: de quem são estas fotografias? De que forma estas imagens chegaram à escola? Quem organizou esta galeria? São recorrentes em outros conservatórios do Rio Grande do Sul? Que relação possuem com os documentos do acervo da escola? Porque estas fotografias e não outras? O que representa esta galeria para as pessoas que aqui convivem? Estas reflexões sobre as representações evocadas pelo prédio do Conservatório de Música e seu interior, sobre a cidade de Pelotas e intérpretes que vêm a este palco realizar concertos, pretende conduzir o leitor ao universo do qual nos ocuparemos neste trabalho.

Além da licença poética, pretende marcar o local de onde falamos e buscar problematizar as representações que carrega uma escola de música fundada em 1918, no sul do Brasil, próxima à fronteira com Uruguai e Argentina. Nessa região, a cultura do charque conferiu destaque econômico à cidade, de meados do século XIX até a década de 1920. Criou-se uma cultura própria, com olhos voltados para a Europa. Por isso, nos ocuparemos da história do Conservatório de Música de Pelotas, seu contexto de criação, sua prática docente e promoção de concertos com artistas reconhecidos no Brasil e Europa, aspectos que determinam o caráter e tipologia dos documentos pertencentes ao seu acervo documental.

Ao estudar a galeria de retratos fotográficos, buscamos compreendê-la não como fenômeno isolado, mas como pertencente a um universo de salas de concerto de escolas de música, onde se pode inferir que a prática interpretativa ganha um forte destaque através da presença dos retratos como ícones de valorização. Se nos livros de história da música é tradicionalmente a figura do compositor a que merece destaque, no universo das salas de concerto – e possivelmente nos teatros – a figura do intérprete parece ganhar corpo, talvez em uma tentativa de eternizar a experiência efêmera da performance. Ao mesmo tempo, percebemos que a galeria de retratos demarca eras simbólicas, como

forma mítica de apresentar a cronologia da instituição. Um tempo de heróis – os intérpretes, admiráveis, desbravadores de locais inóspitos aos quais chegavam para realizar concertos – opõe-se a um tempo de homens mortais – o tempo comum dos intérpretes que passaram recentemente pelo palco da casa. O tempo de heróis, por sua vez, opõe-se, ainda, a um tempo precedente, o dos deuses – os compositores, consagrados e perpetuados através dos estudos tradicionais de história da música. Ao estudar o simbolismo da galeria de intérpretes, que remete ao tempo dos heróis, buscamos abordar a história da performance na música de concerto, sublinhando a importância da conservação dos acervos fotográficos de instituições de ensino musical brasileiras, tendo em vista sua importância como portadoras de memória destas práticas. Finalmente, buscamos apontar para as possibilidades e maneiras de utilização da fotografia nos estudos da iconografia musical, abordando seus elementos essencialmente visuais, suas relações com os demais documentos do arquivo, os conceitos fotográficos intrínsecos a sua feitura e ainda as representações subjacentes ao conceito de artista, vigentes na época.

O Conservatório de Música de Pelotas e seu acervo histórico

O Conservatório de Música de Pelotas foi fundado em 1918 como primeira iniciativa do que foi, em 1921, o projeto de interiorização da cultura artística no Rio Grande do Sul, idealizado por Guilherme Fontainha³ e José Corsi⁴. Dentro desse projeto, estava prevista a criação de 17 conservatórios no Rio Grande do Sul, que, aliados a centros de cultura artística, seriam responsáveis pelo ensino

3 Guilherme Fontainha (1887-1970), pianista e pedagogo mineiro, realizou seus estudos musicais no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, transferindo-se alguns meses depois para Alemanha e Paris. Foi diretor do Conservatório de Música de Porto Alegre (1916) e fundou a Sociedade de Cultura Artística. Após, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde foi professor e diretor do Instituto Nacional de Música, fundou a Revista Brasileira de Música e a Edição Nacional de Música Brasileira. Cf. “Fontainha, Guilherme” In: Marcos Antônio Marcondes (org.) *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular* (São Paulo: Art Editora, 1977. 2 v), v.1, 286..

4 José Corsi chegou ao Rio Grande do Sul como integrante de um conjunto instrumental húngaro, e aqui se fixou, fundando, em 1913, uma escola de música chamada Instituto Musical de Porto Alegre. Foi idealizador, ao lado de Guilherme Fontainha, do Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul e presidente do Centro Musical Porto-Alegrense. Cf. Pedro Henrique Caldas, *História do Conservatório de Música de Pelotas* (Pelotas: Semeador, 1992), 18.

musical da juventude e pela promoção de concertos com artistas de renome internacional. (NOGUEIRA, 2005, 77) Como iniciativa pioneira do projeto de Corsi e Fontainha, o Conservatório de Música de Pelotas, a exemplo dos demais conservatórios que estavam planejados, teve os mesmos objetivos: a princípio, oferecia os cursos de piano e canto, e promovia concertos na cidade de Pelotas. O primeiro diretor do conservatório foi Antônio Leal de Sá Pereira⁵. Dentro da rede cultural então idealizada no Rio Grande do Sul, os concertistas mais reconhecidos daquele momento viriam até o estado e realizariam dois concertos em Porto Alegre e um concerto em cada uma das cidades que possuíam conservatórios de música, o que significava a divisão de custos entre todos e a maior viabilidade de atuação.

Desde 2001, o arquivo documental do Conservatório de Música é objeto de nossas pesquisas, analisando a prática pedagógica e artística desenvolvida, através de fontes iconográficas, de periódicos e depoimentos orais. Para a compreensão do aspecto iconográfico, de que nos ocuparemos neste momento, é necessário conhecer o acervo histórico que a escola possui e entender sob que olhares e circunstâncias ele foi formado. O acervo histórico do Conservatório de Música de Pelotas, hoje pertencente à UFPEL, é formado por documentos relativos às atividades acadêmicas, artísticas e administrativas da vida desta instituição. Desde 1918, o processo de guardar, arquivar e documentar a trajetória da escola, através de seus diretores, professores, alunos, artistas convidados e espaço físico, tem se mantido, e isto, cabe dizer, é uma característica digna de nota no cenário brasileiro. Se dirigirmos o olhar às instituições de ensino musical e salas de concerto no Brasil, observamos que é muito raro que tenham conservado os documentos que poderiam reconstituir sua memória. Esta lacuna de memoriais e centros de documentação em nosso país tem levado muitas vezes a que o musicólogo precise fazer o trabalho de coleta e sistematização dos documentos, ao mesmo tempo em que desenvolve seu trabalho reflexivo sobre estes, como observa Paulo Castagna (2008).

5 Antônio Leal de Sá Pereira (1888-1966), pianista baiano, realizou sua formação musical na Europa, foi responsável pela introdução no Brasil da metodologia Dalcroze para a pedagogia musical, foi um dos primeiros professores de Camargo Guarnieri, fundador e editor da *Ariel Revista de Cultura Musical* e diretor da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro Cf. "Pereira, Antônio Leal de Sá" In: Marcos Antônio Marcondes (org.) *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular* (São Paulo: Art Editora, 1977. 2 v), v.2, 600.

Retornando ao acervo que é nosso objeto de estudo, notamos, ao observar os documentos, que em cada época as categorias de documentos conservados foram diferentes: se em uma época, conservaram-se livros de assinaturas dos artistas, em outro momento, conservaram-se livros de matrículas; já em outro, recopilações de recortes de jornal com matérias publicadas sobre concertos, apontando para um critério variável segundo o responsável por este trabalho em cada momento. Documentos encontrados de forma contínua no acervo são os programas de concerto e as fotografias de artistas que estiveram realizando concertos na escola, o que pode indicar uma grande valorização destes registros. Desde 2005, as fotografias pertencentes ao acervo têm sido nosso objeto de estudo, e consideramos que podem ser agrupadas em quatro categorias: retratos individuais de estúdio, fotografias dos artistas no momento de seu concerto, retratos de grupo no conservatório e em outros espaços, e fotografias dos espaços internos do prédio.

Analisando a categoria das fotografias individuais, encontramos diretores, professores, alunos e artistas convidados. As fotografias individuais de artistas têm uma trajetória bem específica: eram enviadas por estes à cidade algum tempo antes do concerto, para viabilizar a divulgação do mesmo junto à imprensa. As fotografias poderiam ser utilizadas também na capa dos programas de concerto, conforme exemplos encontrados no acervo, e poderiam ser oferecidas pelo artista, posteriormente ao evento, para o diretor da instituição. Dessa forma, a instituição conservou um importante acervo fotográfico, combinando, ao lado destas imagens enviadas pelos artistas, também os registros do momento dos concertos. A partir disso, dois aspectos merecem especial atenção: a autoria das fotos e sua relação com outros documentos do acervo.

Sobre a autoria das fotografias, cabe destacar que eram geralmente feitas em estúdio e por um fotógrafo da cidade natal do artista, ou de outra cidade onde ele estivesse, momentânea ou definitivamente. O que merece destaque é o caráter deste conjunto fotográfico, que inclui olhares de diversos artistas, de diversas nacionalidades, e que não se restringe à cidade de Pelotas. Ao mesmo tempo, sugere um trabalho colaborativo entre artista e fotógrafo, escolhendo luz, sombra e enquadramento no sentido da composição da personagem do *performer*, construção esta que é o foco deste artigo. Entendemos que a realização fotográfica envolve uma negociação entre fotógrafo e fotografado, no sentido de melhor expressar o sentido dramático pretendido pelo artista.

Dessa forma, as fotografias que compõem esse acervo possuem estreita relação com outros documentos do arquivo, que são, segundo a época, os programas de concerto, os livros de assinatura, ou as recopilações de notícias de periódicos. Uma vez que a fotografia pode ou não conter inscrições, todos estes documentos auxiliam a recompor a trajetória desta imagem, compreendendo seu contexto e as significações a ela atribuídas, tornando-se assim imprescindível o diálogo entre os diversos suportes documentais. Assim, o acervo, ainda que pertencente ao Conservatório de Música de Pelotas, é importante testemunho das *tournées* que os artistas europeus realizavam pela América Latina, fornecendo dados importantes sobre concepção da figura de artista, através da fotografia enviada para divulgação, bem como sobre repertório e sobre organização dessas giras de concertos.

A galeria como espaço de sacralização da performance

Na coleção de imagens, não encontramos nenhuma inscrição, placa ou legenda, que a defina como galeria ou que forneça dados sobre as fotografias ali colocadas. Apenas imagens, agrupadas, sem placas que identifiquem os que estão ali ou dados que forneçam o contexto de sua organização. Fotografias individuais de artistas, em preto e branco, similares a algumas outras que pertencem ao arquivo histórico da instituição. Se podemos, por um lado, considerar que o fato de ter ali essas fotografias expressa um ato de recordar, a ausência de dados contextuais, de outro, deixa-nos desprovidos do sentido de o quê recordar. Ao mesmo tempo, Howard Becker observa que “ao contrário da fotografia documental, a fotografia de arte deixa os espectadores interpretarem as imagens como puderem a partir de elementos de vestuário, atitude, conduta e mobiliário, fornecendo, ao contrário do jornalismo ou documentário, poucos dados sobre seu contexto”. (BECKER, 2009, p. 191)

Na atribuição de sentido, dois elementos devem ser considerados paralelamente: as fotografias como conjunto e cada uma delas individualmente. Em um primeiro momento, cabe observar que este conjunto de fotografias constitui uma galeria, e que estas imagens são exclusivamente de intérpretes. O que nos faz concluir, nestas imagens, que se trata de fotografias de intérpretes? Um conhecimento prévio como *insider* e a posterior confirmação através da

consulta aos programas de concerto do arquivo. Mas as fotografias por si só fornecem contextos de leitura, e sua organização como galeria também. Ainda, através de informações dos documentos do acervo, observamos que todos os intérpretes da galeria realizaram concertos na escola na década de 1920, época em que Antônio Leal de Sá Pereira esteve atuando como diretor (até 1923), seguido por Milton de Lemos (ex-aluno da Escola Nacional de Música, onde foi condecorado com medalha de ouro). Esta valorização da década de 1920 aponta para a concepção deste período como uma época de ouro, quando concertistas europeus de renome internacional, prioritariamente pianistas, estiveram no Rio Grande do Sul, e, particularmente, em Pelotas. O contexto fornecido pela galeria apresenta uma sacralidade intrínseca a sua organização. Dando passagem à sala de concertos, os rostos desses homens e mulheres dominam o espaço. De forma análoga às placas nos teatros, essas fotografias representam uma homenagem e também uma mensagem explícita de um padrão a servir de inspiração para o artista, como um modelo de genialidade, como um ícone referencial. Mais ainda do que as placas, as fotografias apresentam um modelo visual direto, e são recorrentes nos conservatórios e nas salas de concerto do Rio Grande do Sul. Como um fenômeno que torna este espaço um local sagrado, a fotografia aqui funciona como pintura, conferindo um tom de atemporalidade, de eternização. Com o passar de gerações, essa memória se consolida como referência quase mítica de uma era de ouro, como um panteão de heróis musicais, conferindo aos intérpretes uma importância que lhes tem sido negada pela historiografia da música, que os relega a um plano secundário. Se a história da música, como gênero historiográfico, ainda se pauta nas biografias dos compositores e suas obras, os intérpretes são, por outro lado, os heróis aclamados do seu tempo presente. Instala-se aí uma dicotomia.

Muito lembrados em sua época, aclamados pela crítica e pelo público, a memória da atuação destes costuma ser ambígua: os intérpretes da música de concerto têm grande espaço nas memórias individuais, e pequeno espaço nos acervos e na musicologia. Aqui encontramos um papel singular dessas galerias, na contramão do esquecimento ao qual a historiografia condena os intérpretes, se os compararmos com os compositores. Essas galerias cumprem então o papel de fixar essa memória, chamando a atenção para a importância da história da performance. Uma vez que o retrato é o gênero que domina

totalmente as imagens desta galeria, cabe buscar compreender sua importância nas primeiras décadas do século XX.

Sobre a importância do retrato na fotografia das primeiras décadas do século XX

A fotografia, essa imagem ambígua, imóvel, silenciosa e intrinsecamente eloquente, justo em função da imobilidade e fixidez que a faz singular, foi, ao longo de sua história, bastante intensa no que tange à representação do ser humano. De forte caráter testemunhal, foi a ela atribuída uma segura habilidade em suplantar a ação do tempo e suspendê-lo na efígie da permanência. A crítica de arte estadunidense foi feliz quando disse que: “Fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa ou objeto. Cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo, precisamente por selecionar e fixar um determinado momento. [...] A fotografia é o inventário da mortalidade.” (SONTAG, 1981, p. 133)

Essa observação corrobora o sentido recorrente dado ao retrato fotográfico como um atestado certificador de existência, de certa garantia de ocorrência. E essa suposta competência para autenticar foi muito bem aplicada a este gênero de fotografia, mas não fora de um contexto construído ao longo de séculos no qual o conceito de indivíduo foi historicamente se formando. As facilidades da fotografia, seja pela rapidez de execução ou por sua “perfeição” mimética, encontraram intensidade quando o baixo custo somou-se à reproduzibilidade tornando o retrato fotográfico uma experiência inédita da visualidade do século XIX.

É fato que a fotografia não surgiu, nem o poderia ter sido, fora do contexto da Revolução Industrial, no qual descobertas e invenções transitavam da ciência para o universo artístico em uma efervescência que se ressentia de campos definidos. É o que observam os historiadores da arte Janson e Janson: “O fato de essa nova técnica ter um aspecto mecânico era particularmente apropriado. Era como se a revolução industrial, tendo alterado para sempre o modo de vida do homem, tivesse agora que inventar seu próprio método de registrar-se a si própria.” (JANSON; JANSON, 1996, p. 425)

A produção de retratos no século XX não se dá fora de duas circunstâncias, indissociáveis, ainda hoje, do percurso dos meios de produção de imagens:

a dominância de padrões visuais e as possibilidades técnicas. É na trama dessas circunstâncias que se dá a ambivalência da imagem fotográfica, que nos faz dialogar no presente com os ecos de um contexto histórico só tangível nos seus vestígios. Os retratos fotográficos submetem-se a várias leituras, carregam consigo vestígios de um desejo, daqueles que se fizeram representar, de serem vistos e apreciados. Ora, com o advento das imagens técnicas, especialmente após o surgimento da fotografia, a percepção e produção das formas visuais alteraram-se: o original tornou-se múltiplo e a produção ganhou caráter seriado, promovendo o fenômeno que Benjamin, em seu notável texto da década de 1930, observou como sendo decorrência da reprodutibilidade da imagem facilitada por meio das máquinas. (BENJAMIN, 1985, p. 166-167)

No que tange às possibilidades técnicas, a intervenção sobre a imagem era considerada como uma etapa de finalização que poderia ocorrer bem antes do processo estar dirigindo-se para o fim. O retoque⁶, compreendido como uma forma de manipulação do registro autêntico, indica como a documentação fotográfica esteve, de longa data, eivada de possibilidades de intervenção que se davam não somente através do aparelho, mas também pela ação humana. Em se tratando da prática dos retratos produzidos nas primeiras décadas do século XX, compete observar como o estúdio encetava um local onde as convenções e padrões negociavam, sempre vitoriosas, a aparência do ser na imagem. Esse lugar físico e simbólico que operava como um ponto de encontro entre o objetivo (realidade concreta) e o subjetivo (realidade fotográfica), gerenciava a condição sobre a qual Possamai enunciou que o estúdio fotográfico do passado era um “lugar que fazia do fotografar-se ato simbólico revestido de valor especial”. (POSSAMAI, 2006, p. 278) No interior do estúdio, a realidade forjava-se sob encomenda, articulando a aparência do ser com a idealização do parecer.

6 Os fotógrafos passam a adotar o retoque sobre tudo a partir de 1855, quando o fotógrafo alemão Franz Hanfstaengl apresentou pela primeira vez na exposição de Paris cópias tiradas antes e depois de serem retocadas. Cf. Taís Castro Soares, “Memória da fotografia em Pelotas/RS na produção dos ateliês de Lhullier e Amoretty (1876-1906)”, Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas, 2009), p. 90.

Cenário e pose na apresentação do retrato

Sublinha-se o fato de que um retrato, especialmente o que foi produzido em estúdio, atende demandas sociais intrínsecas. O retratado estabelecia a premissa do desejo de como queria ser visto e o estúdio aplicava os padrões oriundos de uma herança visual adaptada às possibilidades técnicas. Figurino, acessórios, cenário, iluminação e pose são os elementos utilizados nessa representação para criar uma personagem que pode só existir para aquele retrato. (MICHELON, 2007) Cenário e pose foram valores transversais, concomitantes muitas vezes, que construíram fortemente o retrato nas primeiras décadas do século XX. Um elemento que determinou a operação do retrato fotográfico neste período foi a vestimenta, inalienável do sistema de produção deste gênero visual e da condição social do retratado. De acordo com Heynemann e Rainho “a preocupação com as roupas nas fotografias se justifica: afinal ela cristaliza e difunde a posição social e o lugar que o retratado ocupa na sociedade”. (HEYNEMANN; RAINHO, 2005, p. 5) O modelo poderia chegar ao estúdio devidamente trajado ou se utilizar de peças disponíveis no próprio ateliê, mas fato é que, por menos que aparecesse no enquadramento, a roupa agregava informação selecionada à efigie gerada na imagem.

A vestimenta masculina, assim como a expressão corporal e facial, em geral, sempre foi de caráter mais rígido se comparada ao vestuário feminino. Além da vestimenta, alguns objetos e acessórios ingressavam no enquadramento do retrato fotográfico e contribuíram para a caracterização do gênero. Mas há de se admitir que a encenação na fotografia tornou-a familiar, facilmente compreensível e aceitável. Levando em consideração que a padronização imagética desenvolveu-se em consonância com os avanços tecnológicos, é esperado que se possa detectar uma cumplicidade entre contratante e fotógrafo. Entretanto, não somente a iluminação e a caracterização do modelo são responsáveis pelo acordo que dava forma ao resultado final. Nas palavras de Freund, “o ateliê do fotógrafo se converte assim num armazém de acessórios que guarda, preparado para todo o repertório social, as máscaras de seus personagens”. (FREUND, 1989, p. 62) Mas, nas primeiras décadas do século XX, é sobretudo a pose que discursa na imagem. Possibilidades e limitações descortinavam o manejo da aparência no contexto da fotografia encomendada. Os retratos pareciam desejar substituir a ausência pela capacidade de

reter uma representação humana, vivendo, pulsando, despertando emoções, independente de seus referentes não mais existirem ou terem se modificado.

Devido à fixação fiel do referente na imagem, o retrato também oportunizou a autoidentificação, fator preponderante para sustentar o espetáculo. Os retratos eram depositados, na forma de doação, nas mãos do outro (no caso aqui estudado, da instituição) para indicar apreço, consideração e estima. Esses sentimentos eram reforçados principalmente pela dedicatória contida nos retratos. Tal texto servia como uma forma de testemunho que o músico dava de ter estado lá. O retrato autografado, muito corrente nessa primeira metade do século, transitava entre o público e o privado e espetacularizava a aparência, somando-lhe sentidos por meio da palavra escrita. A encomenda de um retrato resultava em um meio de mostrar-se para si e para o outro, tornando-o uma espécie de certificado de existência (intenção de perenizar-se através da imagem), ou seja, era a garantia de que determinada personagem existiu e que evidentemente esteve diante da câmera no instante do registro. Sobretudo, é por causa dos sentimentos despertados por estes objetos, seja através da dedicatória e/ou principalmente através da imagem neles contida, que os retratos foram tão frequentes para as pessoas públicas.

A visualidade que o retrato fotográfico construiu por meio da herança atribuída pela pintura e pelas possibilidades técnicas do processo, sempre em avanço, acabou consagrando um modo de representação da figura humana, cujo escopo se deu pela criação de uma realidade baseada, sobretudo, no referencial da imagem. Daí, é possível entender porque o retrato fotográfico, mais que o pintado, tornou-se um campo elementar para pôr em prática as representações de desejos e fantasias sobre a aparência. No entanto, essa possibilidade não existiu fora das competências técnicas. Sem o conhecimento sobre equipamentos e materiais, controle de luz etc., tornava-se impossível a execução de um retrato fotográfico nas primeiras décadas do século XX. A aplicação dessas técnicas foi a ferramenta pela qual os fotógrafos colocavam em prática os elementos de uma iconografia que atribuiu ao retrato a recorrência que se observa ter factualmente existido.

É possível concluir que certas subversões aplicadas à imagem serão postas em prática somente no século XX, acompanhadas pelas inovações vindas da Arte e do Cinema. Porém, a mais intensa das conclusões a que esse estudo chega é a de que as fotografias desses músicos significam, sobretudo, a construção do

presente para o passado. O que se percebe desses artistas na imagem é a trama de possibilidades entre os padrões de representação visual e o desejo de reconhecimento dentro de um contexto artístico, que negociava as influências da tradição com as práticas representativas modernas, buscando traduzir a notoriedade em um discurso não verbal, eivado de sentidos ordinários e transversais.

A fotografia do ponto de vista da iconografia

O estudo da imagem é uma área que apresentou grande reforço nos estudos humanísticos, seja na história, na arqueologia, na antropologia ou na história da arte, entre outras disciplinas. Conforme o tema de pesquisa, trabalhar com as imagens impõe diferentes entrelaçamentos interdisciplinares, relacionando-as com o suporte material, com o contexto de produção e circulação, falando da relação interna com o conteúdo imagético e com os domínios sociais e culturais abrangidos pela semântica da cena ou ícones representados. As abordagens possíveis são inúmeras. A compreensão da imagem fotográfica como fato social compartilha com as demais formas de representação imagética uma série de elementos conceituais. (CERQUEIRA; OLIVEIRA, 2005) A imagem é representação referencial e não mimética. Não imita a realidade, mas estabelece uma relação de referência com um aspecto percebido da realidade. Portanto, a imagem é uma representação de um aspecto do referente. O referente, enquanto tal, pode ser ou não materialmente existente, pois o que se representa pode ser algo imaginário. (Cf. BRUNNEAU, 1986, p. 249-295; CERQUEIRA, 2005, p. 117-138)

Quando a imagem se reporta ao referente, existe um duplo processo de referenciação: realista (ilusionista) e idealista. Ou seja, ela carrega consigo, de forma inerente, uma ambiguidade, possuindo, em sua linguagem, elementos denotativos e conotativos. Essa ambiguidade, que pode ser vista como um problema ao cientista social que deseja interpretar seu sentido, não o é, por outro lado, para os produtores originais das imagens ou para seus receptores em contexto original, pois esta ambiguidade pertence ao processo de significação. (Cf. SCHNAPP, 1985, p. 69-75) Por quê? Pela dimensão dupla de percepção e concepção que acompanha a produção da imagem enquanto ato referencial. Nela, coloca-se a representação do que se percebe do referente

(a realidade social, concreta ou imaginária), mas coloca-se também o que se pensa sobre ela, uma opinião, um valor. E esse é um processo intrínseco. Trata-se da dupla dimensão da linguagem imagética proposta por Philippe Brunneau (1986), o *mimo* e o *gramma*. O *mimo* dá conta da dimensão imitativa, realista da imagem; o segundo, da dimensão simbólica, idealista.

Os retratos expostos na galeria de fotografias do *hall* de entrada do Conservatório de Música da UFPEL colocam algumas relações: a dimensão biográfica do músico representado, o papel dos intérpretes no sistema simbólico e social da música erudita brasileira, a construção da imagem e memória da instituição por meio da exposição destas imagens em local de circulação. A inclusão da imagem no repertório documental do historiador insere-se em uma discussão mais ampla sobre a dilatação do campo documental. (Cf. BLOCH, s/d; CERQUEIRA; OLIVEIRA, 2005)

Não há como se desvincular a rejeição que a historiografia tradicional impôs ao documento fotográfico, por muito tempo, da influência exercida por uma epistemologia de base platônica, que relegava o fenômeno da imagem à condição de uma imitação do real distorcida e de segunda categoria, conforme as noções apregoadas por este filósofo no mito da caverna. (Cf. PLATÃO, 1959; BORGES, 2003) Muitos ainda hoje olham com desdém e desconfiança o esforço para se tratar o documento fotográfico como um registro documental com força própria. Portanto, há que se encarar o debate epistemológico sobre o imperativo contemporâneo, herdado do debate da Escola dos Anais, de se produzir leituras do passado baseadas na articulação entre documentos de natureza variada, o que, virtualmente, permite gerar narrativas do passado que o apresentem em seu aspecto multifacetado. A articulação da leitura entre diversos tipos de documentos trará percepção e informações sobre diferentes aspectos da realidade, de modo que uma interpretação baseada na associação entre os mesmos potencialmente gere uma narrativa mais rica, que dê conta da heterogeneidade e não linearidade do real. Ainda, a interpretação dos diferentes testemunhos tem necessariamente dois momentos: o momento em que são analisados em isolado, explorando seus elementos internos, e o segundo momento, em que os diferentes testemunhos (escrito, oral, visual e material) são postos em diálogo. (Cf. BOTTI, 2003; CERQUEIRA, 2010; FRANCISCO, 2007)

No que se refere especificamente aos testemunhos materiais e visuais, cuja mensagem não se estrutura em linguagem verbal, recomenda-se o

desenvolvimento de uma abordagem sistemática, que procure entender o conjunto documental no seu todo. Somente assim fugiremos a usar esta sorte de registro como meras ilustrações, o que é a praxe em certa historiografia tradicional, onde se apresenta a imagem, ou objeto, ou paisagem, ou estrutura edificada, como ilustração, que tão-somente comprova aquilo que o historiador desvenda com base no documento escrito oficial. A análise individualizada dos documentos visuais somente tem alcance quando entendida dentro do seu conjunto, de sua série documental – do contrário, teremos apenas uma análise formal de interesse estético, sem alcance para se pensar o quanto a produção figurativa nos permite entender sobre a sociedade e a cultura de uma determinada época. Para se alcançar, por meio desta análise sistemática, classificações e categorizações, é necessária a decodificação dos vários elementos (signos) que compõem a imagem, permitindo uma descrição de seus elementos. (BOTTI, 2003, p. 111)

Direcionando ao nosso tema, como compreender os retratos fotográficos de intérpretes, expostos sob a forma de uma galeria, no *hall* de entrada do Conservatório de Música da UFPEL (daqui em diante dito CM-UFPEL)? Em primeiro lugar, considerá-los como parte de uma galeria, intencionalmente assim disposta e mantida ao longo das décadas. Em segundo lugar, considerá-los em sua individualidade, como retratos de intérpretes, a maioria deles acompanhados de dedicatórias. Temos aqui, portanto, a dimensão material, arqueológica, do lugar e da materialidade do retrato emoldurado. Temos também a condição social de intérprete, em oposição à condição de compositor, que nos lança no universo social da música erudita. Ao mesmo tempo, joga-nos sobre a seara dos estudos biográficos e de repertório associado. Aqui contemplamos já três registros: o visual (o retrato), o escrito (a dedicatória e a pesquisa documental sobre o personagem e o repertório) e o material (o espaço do CM-UFPEL e a materialidade do retrato emoldurado). Seria pertinente direcionar ainda investigações focadas no registro oral para se inventariar narrativas sobre o significado e histórico da galeria como um todo, bem como levantar dados biográficos sobre os intérpretes e suas passagens por Pelotas.

No que tange à interpretação da imagem, após a sistematização do material, segundo critérios de classificação e categorização técnica e temática dos documentos (Cf. CERQUEIRA; OLIVEIRA, 2005), cabe se definir os modelos de interpretação a serem seguidos. Considerando-se que a interpretação se

baseia em modelos relacionais, teríamos quatro tipos possíveis de modelos interpretativos (Cf. CERQUEIRA, 2007): relação imagem-imagem, relação imagem-suporte material, relação imagem-texto, relação imagem-oralidade. A análise sistemática do repertório imagético visto como conjunto permite enxergar as regularidades, os padrões, mas também as rupturas, particularidades, desvios. Ambos, regularidades e desvios, colocam questões relevantes para interpretação.

Leitura sistemática dos retratos da galeria

A observação da distribuição da galeria de retratos no espaço de circulação do CM-UFPEL permite-nos compreender que este espaço avança, a partir da entrada, estando dividido em três partes, três momentos: logo após subir as escadarias e transpor a porta de acesso, vislumbra-se, à direita, a parte inicial da galeria, com as fotografias modernas, feitas a partir da década de 1970, com muitas fotografias coloridas; ao se chegar à parte mais ampla do *hall*, onde existe uma recepção, tem-se a segunda parte da galeria, junto à porta de acesso ao palco, composta por retratos em fotografia preto e branco, datados das décadas de 1920 a 1940; a terceira parte, na ante-sala que conecta à secretaria, à sala da direção e ao setor de salas de aula, é composta por cópias ou originais de pinturas de compositores do século XIX, além da galeria de retratos dos diretores. Temos, poderíamos dizer, uma cronologia mítica, em que se dispõem três camadas de tempo: o tempo dos homens, o tempo dos heróis e o tempo dos deuses. O tempo dos homens corresponde a nós, hoje. O tempo dos heróis é o tempo dos grandes intérpretes que passaram pelo CM-UFPEL nas suas primeiras décadas. O tempo dos deuses é o tempo dos compositores.

Como exposto acima, analisaremos, neste estudo, a segunda parte da galeria, do tempo dos heróis e heroínas. Essa parte da galeria está dividida em dois setores: parede leste (limite com a plateia) e parede sul (limite com o palco). Somados os dois setores, essa parte da galeria totaliza 24 retratos (18 na parede leste, e 6 na parede sul). Do ponto de vista de análise de conjunto, é um número muito reduzido para que as análises quantitativas sejam feitas com base em percentuais. Contudo, a classificação e interpolação dos

vários elementos constitutivos permite identificar algumas tendências que nos colocam questões.

Análise dos dados – identificação de regularidades

A leitura sistemática dos retratos anteriormente referida no estabelecimento das regularidades levou em consideração quatro critérios: localização na galeria (parede leste ou sul), situação (retrato ou performance), gênero (masculino ou feminino) e lateralidade do retrato (rosto em posição frontal, voltado para a esquerda ou voltado para a direita). Tais elementos podem ser quantificados recorrendo estritamente aos elementos visuais, numa análise realizada dentro do modelo relacional imagem-imagem. Uma vez que essa foi uma etapa exaustiva da pesquisa, apresentaremos apenas os resultados finais: todos são retratos individuais, com exceção de um único retrato onde o músico segura seu instrumento (violino) e três fotografias em performance.

Regularidades 1 – lateralidade

Neste critério, temos duas mulheres para a direita (uma em perfil); dois homens de frente; seis mulheres para a esquerda (uma em perfil); dez homens para a esquerda (um em perfil), quatro homens para a direita. Dos quatro homens para a direita, três estão tocando (dois tocam piano, um toca violino). Nas 24 fotografias, apenas 6 dos personagens estão voltados para a direita, sendo que, destes, 3 estão no ato de performance, apontando para uma possível convenção: os retratados estão em quase 90% dos casos para a esquerda.

Regularidades 2 – gênero

Do total de 24 fotografias, estão representados 16 homens e 8 mulheres. No que se refere aos retratos, com rosto voltado para a esquerda temos 12 homens e 6 mulheres. Nos retratos com rosto em posição frontal, temos dois homens e nenhuma mulher. Esses números nos permitem enxergar algumas tendências importantes: do total de 16 retratos masculinos, somente em um deles o rosto está voltado para a direita. Do total de oito mulheres, temos duas para a direita. Percebemos que há uma fórmula, ou convenção, que resulta em 90%

de retratos para a esquerda. Além disso, representam-se quatro vezes mais mulheres do que homens fugindo à convenção. Isso teria a ver com uma diferença de idealização quanto a ser músico homem e musicista mulher? Seria a condição de mulher musicista algo que incluiria na sua idealização a excentricidade, o sair do convencional?

Análise dos dados – identificação de particularidades

A leitura sistemática dos retratos, no estabelecimento das particularidades, levou em consideração quatro critérios: foco do retrato (rosto ou corpo), olhar, sorriso, espaço (foto em espaço interno ou externo). Assim, com base estritamente na observação dos elementos visuais, pode-se constatar descontinuidades com relação aos padrões estabelecidos, o que pode suscitar questões em termos de desvios, constituição de individualidade e de excentricidade em contraposição ao padrão predominante.

Particularidades 1 – foco do retrato (rosto/corpo)

Os retratos das mulheres concentram-se mais no rosto, com mais ênfase no olhar, raramente mostrando porção abaixo do peito. Os retratos masculinos em sua maioria também não mostram abaixo do peito, havendo, porém um bom número de exceções: mostra até o ventre em sete fotografias e em duas mostra o corpo inteiro. Nesse aspecto, convém observar a representação das mãos. Temos um único exemplo de retrato feminino em que aparecem as mãos, mas para apoiar o queixo, destacando assim também o rosto. Porém, no caso dos homens, em algumas fotografias são mostradas as mãos. Em um caso, segurando o violino, em outros dois, com as mãos cruzadas. Fica aqui a pergunta se isso teria algum significado. O fato é que, nos retratos femininos, exploram-se muito mais os pormenores da posição do rosto e dos olhares. No caso masculino, representa-se mais o conjunto, com menor exploração de detalhes que permitam aproximar a lente da peculiaridade do olhar. Há nos homens, nesse maior distanciamento, um pouco mais de introspecção e seriedade.

Backhaus, pianista alemão, realizou sua primeira *tournee* pela América do Norte em 1912, fazendo a primeira gravação mundial de um concerto, com o concerto de Grieg em Lá Menor (em 1909). Foi reconhecido intérprete de

Chopin e Beethoven, sendo o primeiro a gravar os *Estudos* (em 1928) e o segundo a fazer uma gravação integral das sonatas para piano. (Cf. MORRISON, 2011)

A imagem 1 mostra um homem olhando para baixo, parecendo concentrado em suas próprias mãos. A grande quantidade de sombras na fotografia transmite uma atitude intimista, talvez de concentração ou introspecção. Ainda no padrão três quartos, mas agora em meio perfil, o artista se deixa retratar, mas não coloca seus olhos ou seu sorriso para a câmera. Ao mesmo tempo em que a roupa parece vinculá-lo ao mundo moderno, a sombra incidindo exatamente no meio do rosto e o olhar que se esconde totalmente da câmera constroem um ambiente misterioso, que faz o artista parecer retirado do tempo cotidiano. Mesmo sem o músico estar portando um instrumento musical, existe uma construção de personagem na imagem, que remete ao espírito arrebatado do artista, a algum elemento intangível, pertencente a outro tempo, a outra dimensão. Imerso em seu próprio mundo, o artista mantém elementos do cotidiano, como a roupa, que pode remeter a um padrão normal de civilidade, mas no conjunto da imagem prevalece um elemento espiritual, irreal, como algo que orbitasse em outra esfera, como se não pertencesse a este mundo.

Imagem 1 - Wilhelm Backhaus (1884-1969)



Fonte: Centro de Documentação Musical do CM-UFPEL

Particularidades 2 – olhar

As fotografias apresentam alguns tipos recorrentes de olhar, aquele que se dirige para o lado da própria figura, sem fixar-se em um ponto determinado, como se pensativo. O olho que olha diretamente para sua própria lateral, fixando um ponto, em atitude determinada. O olhar que se dirige para o infinito, um misto de determinado e desbravador, e ainda o olhar que se fixa diretamente na câmera. Observamos que o padrão olhar ao longe é o mais recorrente dentro da coleção, ao contrário do padrão olhar direto, que se mostra mais raro.

A imagem mostra uma mulher de perfil, com a luz incidindo diretamente sobre o alto da cabeça, destacando cabelos ondulados, displicentemente arrumados e levemente claros. O enquadramento da imagem mostra o colo e o rosto, e uma parte da blusa, de cor escura, com um tecido possivelmente rendado e arrematado por um broche. A pianista esboça um leve sorriso, levantando ligeiramente os cantos da boca, com aparência doce e amável. Seu olhar está voltado para o alto, e parece estar no sentido direto da luz, enquanto sua expressão de altivez parece conter ao mesmo tempo uma tranquilidade e uma decisão sobre a direção a seguir. A fotografia mostra uma mulher relativamente jovem, com um penteado despojado e pouca maquiagem, revelando uma severidade que pode ser lida como um distanciamento dos padrões de coqueteria que acompanharam a modernidade.

Mesmo tendo notícias da importância de Maria Carreras como virtuose internacionalmente reconhecida, não foi possível encontrar informações sobre sua carreira e trajetória artística. Esparsas notícias foram encontradas em sites de gravadoras, qualificando-a como importante intérprete das primeiras gravações de música de câmara. Seu nome foi mencionado também como uma das primeiras pianistas importantes pela Baton Rouge Music Teachers Association.⁷ O acervo não possui exemplares de programas de seus concertos, mas encontramos um anúncio de seu concerto na revista *Ilustração Pelotense*, referindo-se a seu recente concerto na cidade de Porto Alegre e tratando-a como uma festejada artista.⁸

7 Cf. Baton Rouge Music Teachers Association, <http://brmta.org/about.php> (acessado 20 mai. 2011).

8 *Ilustração Pelotense*, (out. 1920, 2a quinzena), 4.

Imagem 2 - Maria Carreras (1866-1977)



Fonte: Centro de Documentação Musical do CM-UFPEL

Particularidades 3 – sorriso

Percebemos apenas dois personagens em que se permitiu a expressão de sorriso; um homem e uma mulher. No caso masculino, o sorriso se anuncia somente pela exploração facial. Já a figura feminina apresenta um sorriso fácil, descontraído, mostrando os dentes. Trata-se de Ilse Woebcke (Imagem 3), aluna de piano de Guilherme Fontainha no Conservatório de Música de Porto Alegre.

Assim, chama-nos a atenção o retrato da musicista com um sorriso aparentemente espontâneo, que olha um pouco de soslaio, com suas costas atrevidamente nuas. É um retrato que mantém a lateralidade, mas o ângulo, com as costas voltadas para a foto, destacando sua nudez do torso, um sorriso descansado mostrando os belos dentes, e um olhar provocador. Seu cabelo

curto e ondulado, fixado de forma a definir os cachos e ajustar uma onda diretamente sobre a testa, recorda as musas do cinema dos anos 1920. A seminudez da imagem, a composição do sorriso, o cabelo arrumado de acordo com o moderno estilo da época, resultam em um conjunto provocante, que se utiliza dos elementos de sedução que os artistas inevitavelmente possuem sobre o público. Há certa ousadia nesse retrato. Fotógrafo e fotografada acordaram em produzir uma representação desviante do padrão recorrente, que certamente quer dizer algo. Afirma a personalidade da musicista no conjunto da cena cultural de sua época com uma intencionalidade de modernidade, de ruptura. Não abandona a *fórmula passional* tradicional, mas a renova, fazendo uma inflexão, de modo que a fórmula se realimenta não somente numa subserviente obediência ao padrão, mas também no delineamento de desvios ao mesmo, carregados de uma grande força psíquica.

Imagem 3 - Ilse Woebcke



Fonte: Centro de Documentação Musical do CM-UFPEL

Particularidades 4 – espaço (interno ou externo)

Com uma única exceção, todos os retratos foram feitos em espaço interno. Esses espaços não se dão a definir, são vagos, afinal o que interessa é o rosto. Somente as cenas com piano permitem pensar em uma sala de concerto. Um único retrato masculino mostra o personagem vestindo sobretudo, num espaço externo, que indica a estação de inverno. O olhar incisivo e distante do pianista pode estar personificando as ideias de bravura combinada com o distanciamento do artista romântico, condizente com o repertório por ele escolhido.

Ignaz Friedman (Imagem 4), pianista e compositor polonês, estudou composição com Hugo Riemann e piano com Theodor Leschetizky, de quem foi assistente. Foi aluno ainda de Ferruccio Busoni e Guido Adler. Foi pianista de técnica formidável, a quem Horowitz considerava ainda melhor do que ele próprio. Friedman, além de interpretar as grandes obras do repertório clássico e romântico para piano, priorizou compositores novos e desconhecidos. Foi um grande professor e publicou mais de cem obras como compositor. (Cf. EVANS, 2011)

A análise do repertório interpretado pelos pianistas da década de 1920 já foram motivo de estudo específico pelo Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFPEL, identificando uma grande recorrência do repertório dos compositores consagrados do romantismo europeu, com destaque para as obras de grande exigência virtuosística.

Imagem 4 - Ignaz Friedman



Fonte: Centro de Documentação Musical do CM-UFPEL

A iconografia do ponto de vista da iconologia

Após a análise sistemática dos dados que se depreendem da leitura de elementos compositivos das imagens fotográficas, levantamos um conjunto de regularidades e descontinuidades que indicam a existência de um padrão, que envolve elementos conscientes e inconscientes na escolha dos seus elementos. Pensamos que tanto seguir quanto desviar-se deste padrão possui significados – significados que para nós são perguntas. A regularidade do rosto voltada para a esquerda, a predominância das mulheres nos retratos desviantes do padrão com rosto para direita, a ausência do sorriso na maioria dos retratos, e a presença do sorriso em um único deles, o foco no rosto e no olhar das mulheres, a visão mais distanciada sobre as figuras masculinas, permitindo um olhar mais amplo do corpo e enfatizando as mãos. Olhares femininos, mãos masculinas. Esse conjunto de recorrências e desvios é prenhe de significações que, à primeira vista, escapam-nos, e que com dificuldade podem ser capturados pelo discurso escrito racional.

Retratos, expressão facial, música, intérpretes, emoção. Onde nos ancorarmos para avançar em uma compreensão iconológica da galeria de fotografias? Buscaremos referenciais na iconologia warburguiana, pelo interesse que traz, em sua matriz, por combinar a leitura entre o aspecto emocional e a dimensão histórica da obra de arte, e pela importância que o desejo em compreender o retrato teve na elaboração de suas teorias. Desde 1884, o historiador da arte Aby Warburg passou a ver na aplicação da expressão facial um aspecto significativo de nossa relação com o mundo material (artefatos) e com o mundo imaterial (valores).

No começo do século XX, Warburg (1866-1929) empregou o termo “iconologia” para identificar o método de pesquisa que tinha como alvo o sentido histórico das imagens. Em uma palestra proferida em 1912, apresentou ao público o seu novo método de análise de imagens, baseado na emoção humana, e balizado na interface com testemunhos literários, combinada a uma atenta percepção das noções de tradição e memória. Seus sucedâneos, naquilo que denominamos Escola de Warburg, dedicaram-se a aprofundar diferentes potencialidades do complexo pensamento warburguiano. (Cf. BERRY, 2011; GINZBURG, 2009, p. 41-94) As “fórmulas de *pathos*” ou *Pathosformeln*,

neologismo intencionalmente criado por Warburg, são concebidas como expressão adequada dos estados emocionais no limite da tensão. Essas “fórmulas passionais” ocupam um lugar de destaque, no sistema conceitual de Warburg, para se explicar as permanências e pós-vida de elementos, sistemas e padrões figurativos. (Cf. GINZBURG, 2009, p. 53-54) Mas essas permanências são bem mais do que sobrevivências, mexem com o psíquico, com o inconsciente, com a memória, revigorando forças psíquicas arraigadas, cristalizadas na memória coletiva como espectros em imagens dotadas de intensa força. (Cf. TEIXEIRA, 2010, p. 139)

Um dos conceitos centrais na teoria de Warburg, as “fórmulas emocionais” (*Pathosformeln*) consistiam em padrões de representação do corpo humano, que poderiam ser tidos como representações de aspirações humanas, que tinham a capacidade de extrapolar seus contextos originais de significação. Há compreensões diferentes sobre a relação das “fórmulas passionais” de Warburg com a historicidade. Alguns entendem que sejam representações passionais “a-históricas” e universais. (Cf. BERRY, 2011) Em nossa apropriação do conceito warburguiano, preferimos salientar a existência de atrelamentos históricos das *Pathosformeln*, que perduram através das tradições, mas que não se fundam em “a-historicidades”. Fundam-se sim na memória, seja por meio de mecanismos conscientes ou inconscientes. Em uma expressão bastante feliz, Giorgio Agamben define as *Pathosformeln* como “cristais de memória histórica” dotados de uma dupla dimensão: originalidade e repetição. (Cf. AGAMBEN, 2007 apud TEIXEIRA, 2010, p. 142)

Conforme Ginzburg, o programa de Warburg seria uma história da imagem do ponto de vista da cultura, analisando as “relações complexas entre o artista e seu meio”, enfatizando seu “papel na produção artística e a relação dos artistas com modelos literários circulantes”. (Cf. GINZBURG, 2009, p. 46-47) E é nesse entrecruzamento entre o artista, o meio, os modelos literários, o contexto histórico, dentre outros fatores, que as *Pathosformeln* emergem como modelo explicativo, que dá conta, inclusive, das dimensões inconscientes presentes nas tradições. Podemos afirmar que, para Warburg, as obras de arte não eram consideradas “objetos válidos em si mesmos e por si mesmos”, mas “veículos selecionados da memória cultural”. (FORSTER, 2005, p. 33) (Cf. TEIXEIRA, 2010, p. 139)

A iconologia do ponto de vista da fotografia

O conjunto de retratos fotográficos da galeria do Conservatório de Música possui grande potencial de interface com a teoria do *Pathosformeln* de Warburg, pelo quanto esta permite englobar aspectos díspares como emoção humana, memória, inconsciente, contexto histórico do artista e da obra de arte, relação entre documento escrito e visual e intransponibilidade entre o visual e o escrito.

Os retratos dos intérpretes da galeria apresentam, como apontamos acima, padrões de representação do corpo humano (Cf. BERRY, 2011), que possuem um forte potencial emotivo, o qual, do ponto de vista de Warburg, possui um fator significativo para a interpretação da relação entre a obra de arte e o contexto histórico. A teoria das “fórmulas passionais”, baseada na emoção humana (Cf. BERRY, 2011), propõe analisar as expressões dos estados emocionais. (Cf. GINZBURG, 2009, p. 53-54) Ao mesmo tempo, dá conta de se pensar as permanências de motivos e padrões figurativos (Cf. GINZBURG, 2009, p. 53-54), não somente como tópicos figurativos ou lugares-comuns visuais mobilizados conscientemente (Cf. TEIXEIRA, 2010, p. 139), mas sobretudo como forças psíquicas arraigadas na memória coletiva, cristalizadas como espectros em imagens dotadas de intensa força. (Cf. TEIXEIRA, 2010, p. 139) Na nossa leitura, a compreensão do *Pathosformeln* pode ser alargada para se pensar a galeria de fotos do CM-UFPEL como um todo, pois permite dar sentido à reapropriação que fazemos do conceito warburguiano. Nosso foco não é, aqui, a permanência do clássico, não obstante essa pudesse ser avaliada em vários aspectos da iconografia da história e memória institucional do conservatório. Nosso foco é compreender como a galeria organiza uma espécie de cronologia mitológica, dispondo a representação retratística dos intérpretes em três eras: a era dos deuses, a era dos heróis e heroínas e a era dos mortais. A era dos deuses reporta ao absoluto, o referencial clássico e romântico dos séculos precedentes, que emoldura os ideais que norteiam a construção da figura (imagética e mental) do intérprete. São os quadros na antesala, junto às fotografias dos diretores, em que estão representados alguns dos grandes compositores da história da música. Na segunda geração mítica, estão os heróis e heroínas da parte da galeria que estudamos: os intérpretes. A representação dos retratos destes, mais do que seguir um padrão figurativo

consciente, possui uma grande força psíquica, que remete a uma memória das representações sociais e culturais que encontram na instituição do conservatório de música o seu templo. Assim, o valor emotivo dos retratos, que pode ser captado, mais do que na regularidade do padrão da lateralidade do rosto, nos pormenores de olhares e expressões faciais, constitui uma “mobilização inconsciente de forças emotivas (patéticas) herdadas” do contexto da tradição do século XIX, mas “reavivadas” (Cf. TEIXEIRA, 2010, p. 135) no contexto histórico das primeiras décadas do século XX, quando da criação dos conservatórios de música no Rio Grande do Sul positivista e do desenvolvimento dos padrões estéticos da fotografia retratística. Estas fórmulas passionais são, ao mesmo tempo, repetição de padrões e recriação original, em seu contexto específico – são “cristais de memória histórica”. Mas as fórmulas passionais, aqui, não são mera reprodução de fórmulas produzidas no contexto da pintura. Estão enquadradas na fotografia – emolduradas! Portanto, submetem-se a todo o conjunto de decisões do fotógrafo e do fotografado, que se inserem em filtros de sua época, que influenciam consciente ou inconscientemente em suas escolhas, mas que também tomam suas decisões próprias, que marcam uma assinatura dupla de artista. Nas decisões negociadas entre fotógrafo e retratado, existe uma determinação e a aplicação de padrões, nos ângulos e no jogo de luz e sombra escolhido para a pose do retratado.

As fotografias da galeria foram montadas, dirigidas e posadas a partir de um conjunto de ideias, de certa forma compartilhadas por diferentes fotógrafos, de diferentes regiões e países, e por diferentes intérpretes que se faziam retratar. A coleção dessas fotografias visava representar uma imagem idealizada do intérprete, evocativa de valores associados à instituição “conservatório de música” e especialmente corporificados nas três eras mitológicas da grande galeria de intérpretes do CM-UFPEL. Está claramente colocado um ideal na recorrência da “fórmula passional” adotada. Como decifrar culturalmente os códigos de significação carregados por esta fórmula? Alguns códigos, como a seriedade, o olhar, o raro sorriso, a postura, a indumentária, as mãos, entre outros elementos, constituem intenções deliberadamente pensadas e reproduzidas (Cf. BOTTI, 2003, p. 111), que constituem ao mesmo tempo a repetição e a originalidade das fórmulas passionais dos retratos de intérpretes.

A performance da música erudita: entre o recordar e o esquecer

A galeria se constitui aqui como espaço sagrado, conferindo um grau de sacralidade aos intérpretes, desde o tempo em que foi formada até o tempo atual, apesar da escassez de informações que hoje se compartilham sobre esses intérpretes. Encontramos aqui uma dicotomia. De um lado, a sacralização da interpretação, como uma longa duração da admiração suscitada por estes músicos durante sua vida; de outro, são esquecidos pela historiografia, que tradicionalmente assegura memória aos compositores. Lembrados através de imagens, galerias em salas de concerto e placas nos teatros, os intérpretes ainda estão muitas vezes ausentes da musicologia histórica tradicional e ainda mais dos compêndios de história da música. Sobre esses intérpretes e suas representações imagéticas, muitas perguntas ficam sem resposta. Como chegaram ao sul do Brasil? Como as mulheres intérpretes viajavam sozinhas aos confins dos circuitos musicais da América nessa década de 1920? Porque sua trajetória e atuação não foram até o momento objeto de estudo?

Finalizamos dizendo que a perspectiva de estudo que estamos propondo nesses anos de trabalho tem sido apontar para uma necessidade de sistematização e análise dos acervos documentais institucionais do Brasil, e através do estudo das fotografias, dos programas de concerto, dos periódicos e das ferramentas da história oral, chegar ao que podemos definir também como uma história da performance da música de concerto. Ao mesmo tempo, apresentamos também as conquistas e dificuldades de uma pesquisa interdisciplinar, entendendo que, mais do que tudo, nossa interpretação deste acervo pretende ser, tão somente, uma das inúmeras possibilidades de estudo, sem encará-lo como a única ou muito menos a mais adequada. Cito Howard Becker quando diz: “representações não têm significados fixos, cujas ramificações complementares os analistas possam depois interpretar. Elas vivem em contextos sociais e são verdade e ficção, documento ou construção imaginativa, dependendo do que os usuários finais fazem delas”. (BECKER, 2009, p. 191)

Agradecimentos

Agradecemos aos colegas Paulo Possamai e Ricardo André Frantz, bem como aos estudantes Yimi Walter Premazzi Silveira Junior e Carolina Borges Ferreira, por colaborarem na descrição das fotografias e identificação das inscrições. Agradecemos ainda ao prof. dr. Pablo Sotuyo Blanco pela valorização de nossas pesquisas em iconografia e musicologia histórica da UFPEL. Os conceitos aqui expostos, porém, são de responsabilidade exclusiva dos autores.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfê*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.
- BECKER, Howard. *Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. Magia e técnica. Arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERRY, J. Duncan. *Applied Iconology*. Logic Emotion Strategy, Disponível em <<http://www.applied-iconology.com/iconology.htm>> (acessado em 12 Jul. 2011).
- BLOCH, Marc. *Introdução à História*. Coleção Saber, nº 59. Sintra: Publicações Europa-América, s/d.
- BORGES, Maria Elisa Linhares. *História & Fotografia*. Coleção História & reflexões. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- BOTTI, Mariana Meloni Vieira. Fotografia e fetiche: um olhar sobre a imagem da mulher. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 21, 2003, p. 103-131.
- BRUNNEAU, Philippe. De l'image. *R.A.M.A.G.E.*, 4, p. 249-295, 1986.
- CALDAS, Pedro Henrique. *História do Conservatório de Música de Pelotas*. Pelotas: Semeador, 1992.
- CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPEL*, Pelotas, n.1, 2008, p. 32-57.
- CERQUEIRA, Fabio Vergara. History, Image and Music. The aulos in the vineyards. Historical Archaeology and Multidisciplinarity. In: *Proceedings of the XV*

World Congress of the International Union for Prehistoric and Protohistoric Sciences, Lisbon, 4-9 September, 2006. Oxford: Archeopress, 2010, v. 34, 2010, p. 97-104.

CERQUEIRA, Fabio Vergara. Interfaces entre o texto, o suporte material e a imagem em modelos interpretativos da Arqueologia clássica: Iconografia ou Arqueologia da Imagem ou Arqueologia histórica? In: I Congresso Internacional da Sociedade de Arqueologia Brasileira - SAB. Arqueologia Transatlântica. XIV Congresso da SAB. Arqueologia, Etnicidade e Território. III Encontro do IPHAN e Arqueólogos. Florianópolis, setembro de 2007. *Anais...* Erechim / RS : Habilis, 2007, p. 01-15.

CERQUEIRA, Fabio Vergara. O testemunho da iconografia dos vasos áticos dos séculos VI e V a.C.: Fundamentação teórica para sua interpretação como fonte para o conhecimento da cultura e sociedade da Grécia Antiga. *História em Revista* (UFPel), Pelotas/RS, v. Especial, p. 117-138, 2005.

CERQUEIRA, Fabio Vergara; OLIVEIRA, Maria Augusta M. de. A imagem como testemunho da História: a memória do Conservatório de Música na coleção de fotografias em preto-e-branco (1918-1969) In: NOGUEIRA, Isabel. (Org.). *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*. Porto Alegre: Pallotti, 2005. pp. 42-69.

ENCICLOPEDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. São Paulo, Marcondes, org. 1977. 2 v.

EVANS, Allan. “Friedman, Ignacy”, In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10268>> (acessado 25 jun. 2011)

FORSTER, Kurt W. Introducción. El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

FRANCISCO, Gilberto da Silva. Grafismos Gregos. Escrita e Figuração na Cerâmica Ática do Período Arcaico (do século VII ao VI a.C.). São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - MAE, USP.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega, 1989.

GINZBURG, Carlo. *De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método*. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. 2ª ed., São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

- HEYNEMANN, Claudia Beatriz; RAINHO, Maria do Carmo T. *Retratos Modernos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional; BR Petrobras, 2005.
- JANSON, H. W.; JANSON, A. F. *Iniciação à História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MICHELON, Francisca Ferreira. A Fotografia: Um click nos tempos modernos. In: Ana Luiza Setti Reckziegel, Gunter Axt. (Org.). *História Geral do Rio Grande do Sul: República Velha (1889-1930)*. 1 ed. Passo Fundo: Méritos, 2007, v. 3, p. 409-443.
- MORRISON, Bryce. “Backhaus, Wilhelm”, In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01721>> (acessado 29 jun. 2011).
- NOGUEIRA, Isabel. (org.). *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*. Porto Alegre: Pallotti, 2005.
- PLATON. *Oeuvres complètes*. Traduction nouvelle et notes par Léon Robin. Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Librairie Gallimard, 1959.
- POSSAMAI, Zita Rosane. “Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos. POA década de 1920 e 1930”, Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006), 278. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ppghist/teses>> [acessado em 20 jun. 2011].
- REVISTA ILLUSTRACÃO PELOTENSE. Pelotas, 1919-1927.
- SCHNAPP, Alain. Des vases, des images et de quelques uns des leurs usages sociaux. *Dialoghi di Archeologia*, 3, 3, 1, p. 69-75, 1985.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro, Arbor, 1981.
- TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. *História e Historiografia*. Ouro Preto, n. 05, 2010, p. 134-147.

A civilização como projeto jornalístico

As imagens da música nos diários de Santos e São Paulo entre 1860 e 1930¹

Diósnió Machado Neto

Desde a segunda metade do século XIX, os periódicos no Brasil tornaram-se veículos fundamentais de difusão da cultura artística. Respondiam não apenas aos novos modelos de socialização onde o lazer passava a ser uma atividade que crescia em importância, mas também aos conceitos de boa educação, onde o gosto era entendido dentro de categorias universais e pragmatizado na convivência social por regras e ações de falar e agir.

A veiculação de notícias sobre arte e até mesmo a publicação de partituras ou matérias pedagógicas passaram a ser frequentes e se intensificaram na mesma proporção do desenvolvimento urbano das grandes cidades. A recepção das artes alinhava-se ao entendimento de que uma nação que se pretendia apta ao desenvolvimento comercial e industrial

¹ Texto adaptado do apresentado na 13^a Conferência Internacional do RIDIM e 1^o Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, Salvador (BA), 2011.

deveria ilustrar-se nos protocolos da tradição europeia do gosto e comportamento social. Nessa senda, o jornalismo tornou-se uma espécie de arauto do desenvolvimentismo, mesmo enfrentando um problema estacionário, como era a taxa de analfabetismo no Brasil. Para se ter uma ideia, na década de 1920, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o analfabetismo alcançava 64,9% da população. No entanto, a realidade deveria ser mais árida, pois a metodologia de pesquisa considerava alfabetizado o indivíduo que soubesse apenas assinar o nome. (FERRARO, 2003, p. 195)

Apenas como introdução, pode-se afirmar que, a partir da segunda metade do século XIX, o jornalismo no Brasil deixou de ser veículo das disputas políticas que o tornava verdadeira trincheira ideológica, como foi o caso da linha editorial do *Aurora Fluminense* e o *Jornal do Commercio*, ambos do Rio de Janeiro. (BARBOSA, 2009) Sem perder a perspectiva ideológica, o jornalismo da segunda metade do século XIX tratava de superar uma forma de comunicação voltada para a elite ilustrada, muitas vezes restrita a ambientes acadêmicos.

De 1850 adiante, as narrativas jornalísticas flexibilizaram o discurso ideológico dando mais atenção ao cotidiano, e intensificaram a veiculação de um modo civilizado de viver. Surgiram publicações especializadas no público feminino, como o *Jornal das Senhoras*, assim como ligadas à Igreja Católica, como *O Apóstolo*, ou até mesmo ao espiritismo, que crescia como vertente científica. O ideal da cultura burguesa liberal fomentou, ademais, o surgimento de alguns “jornais nanicos” que expressavam interesses localizados, que poderiam ser sobre arte, política ou religião. Nesse ideal de mover o processo civilizatório pelas letras, a imprensa se aproximou de grandes escritores, como Machado de Assis, Martins Pena e Manoel Joaquim de Macedo. Em Santos, em particular, escritores como Inglês de Souza e Vicente de Carvalho tornaram-se eles próprios editores de periódicos.

Esse processo acompanhava a proliferação da atividade jornalística. Jornais como a *Gazeta do Rio de Janeiro* projetaram-se para além da corte. Surgiram os jornais regionais, como o *Correio Paulistano* (1854), de São Paulo, ou a *Revista Commercial* (1848), de Santos. Em Santos, por exemplo, a partir da década de 1880, a tendência de multiplicação dos títulos acentuou-se, sempre representando certa classe de interesses. Havia os associados a uma facção política, como os jornais abolicionistas e republicanos; idealizados como consubstanciação da vida acadêmica, como foi o caso do semanário *A Luta*; os periódicos

vinculados às comunidades de imigrantes, como o *Correio de Santos* do gabinete português, e *O Aporo* ligado aos imigrantes italianos; ou mesmo os que eram a voz oficial dos órgãos administrativos da cidade, como o *Diário de Santos*. Como veremos, esses diários de notícias dividiam espaço com as revistas ilustradas de cunho satírico, como *O Rabecão*, que circulou em Santos no ano de 1867.

Marialva Barbosa (ibidem) considera que a principal característica desse momento foi a superação de um jornalismo engajado nos problemas da política para uma modalidade de discurso opinativo. Nesse aspecto, percebe-se facilmente o crescimento de uma tendência narrativa voltada à crítica dos costumes e hábitos da população, ombreada com efemérides do comércio, divulgação das funções teatrais, o necrológico semanal, ou publicações pagas que davam conta da administração ou eventos de instituições como irmandades, sociedades beneficentes, grêmios artísticos etc. Eram frequentes artigos apócrifos condenando práticas seculares, como, por exemplo, procissões religiosas marcadas por flagelos dos devotos ou a péssima qualidade da música em alguma festividade, como podemos exemplificar por essa passagem relatada de uma festa de São Pedro:

Acolá uma roda de bons patuscos, cercados de formidáveis botelhas, em lauta mesa, entoando fervorosos hinos ao deus das vinhas, e ultimamente ver-se num batuque o mesmo deus Baco personalizado, com todo o seu cortejo, os Sátiros e Sileno, e as suas ninfas, aplaudido por aqueles que, não tendo tomado lugar nos primeiros festins, contentavam-se em dar expansão ao seu entusiasmo ao belo toque de uma viola, e de alguma rebecca, que não teve a fortuna de ser engajada, e para não ficar sem exercício, grátis se ofereceu a concorrer para alegria geral, não era menos digno de ver um bom devoto de Santo Antônio, deixar o hábito e decidir bonito num batuque em louvor a São Pedro. (*Revista Commercial* – Santos –, 9 de julho de 1855, p. 3)

Quanto ao desenvolvimento da fotorreportagem, é consenso na área da história do jornalismo no Brasil que o marco é a guerra do Paraguai, na década de 1860. (Cf. ANDRADE, 2003) As imagens produzidas por fotógrafos e paisagistas que acompanhavam o conflito eram reproduzidas nos principais diários do país. Serviam como elemento de impacto para a coesão social num momento onde a monarquia brasileira enfrentava resistências de inúmeros setores da sociedade, da Igreja aos liberais republicanos, da elite agrária aos abolicionistas. Porém, o processo da reprodução fotográfica era caro e pouco

utilizado. No entanto, o impacto da imagem reproduzida para o sucesso de um periódico acabou consolidando o uso do desenho litográfico.

Nesse processo de valorização iconográfica nos meios de comunicação escrita, um gênero foi de vital importância: as revistas ilustradas. A expansão desse gênero deveu-se à estratégia de discurso caracterizado por uma literatura ligeira, amparado no impacto das imagens na consubstanciação de um discurso além das letras. A variedade dos projetos editoriais multiplicou-se com o tempo. Porém, independente do espaço explorado, da política aos bons costumes, das artes às ciências, as revistas ilustradas modificaram sensivelmente a comunicação social. A população por fim poderia ver a imagem do Imperador, o artista que visitava o teatro local, ou instruir-se sobre os bons costumes dentro dos padrões da sociedade burguesa que se desenvolvia. Foi uma revolução nos hábitos de interação com a realidade, assim como um espaço alternativo de discussão pública. Como afirma Antônio Luiz Cagnin: “a litografia democratizou a imagem. Divulgou, difundiu, popularizou. Todos, até os menos instruídos ou os de pequeno poder aquisitivo tinham agora acesso às notícias ilustradas”. (CAGNIN, 1994, p. 29)

Revistas de moda, como a *Revista das Famílias* recebiam até mesmo encartes coloridos que vinham da França. Especializavam em difundir padrões de comportamento e educação transplantados das grandes capitais do mundo, mais especificamente de Paris. Advogavam pela elegância da *Belle Époque*, pela vida nos salões, pela postura importada como signo de superação da rude colônia. Publicavam autores como Machado de Assis. Em síntese, por eles expressavam a crítica dos costumes e induziam à transformação da mentalidade social.

Porém, as revistas de costumes explorava apenas um dos espaços onde a imagem constituía um fator primordial de comunicação. O outro era inegavelmente a crítica social. Era uma tendência da época e muitos dos periódicos que surgiram entre 1860 e 1880 tinham nesse espaço de debate o foco principal. Invariavelmente a política centrava a pauta e, invariavelmente, legavam aos círculos do poder (Estado e Igreja) a manutenção dos costumes da população, sempre vista desde uma ótica do atraso civilizacional. Em um tom ácido, tanto a ironia sobre a condição das cidades quanto das políticas públicas (como o processo de alistamento militar para a Guerra do Paraguai) eram retratadas em charges que ocupavam considerável espaço nas publicações. Desdobra-se do humor a expressão dos conflitos de classes. De um lado, o jornalismo,

atividade quase que exclusiva de literatos e acadêmicos, do outro, o poder público vinculado a oligarquias do comércio e da agricultura.

A sátira social caracterizava-se pela ampliação dos vícios da população, atrasos civilizacionais e, principalmente, as artimanhas dos poderosos. No jornal nanico “A Tesoura”, publicado em Santos em 1877, um exemplo de crítica civilizacional é exposto usando um assunto nacional: a preparação para a Exposição Mundial que ocorreu na Filadélfia. O editorial expõe o que Santos poderia colaborar, revelando o que considerava bizarro ou fruto da condição obscura de uma sociedade apartada das luzes:

Abaixo publicamos grande quantidades de coisas que nesta cidade não damos valor algum, porém se alguém quiser arriscar-se mandando-as para o grande luzeiro americano; estamos bem certos que mereciam grandes e avultados prêmios, a saber: A vigota do beco do Céu; A cobrinha do Manéco; A calva do Braz; A pasta do Milheiros; A sobrecasaca do Mendez; A taberna do Alves; A *banda* dos carcamanos; A grammatica do Costaneira; As peças da fortaleza; A flauta do Graciano; O galinheiro do largo da Tristeza; O mastro do monte; O Theatro de Santos; O relógio da Matriz (este tem duas virtudes, adiante e atrasa); O jardim publico do Itororó. Aqui tem de tudo e a vontade, se houver pretendentes podem falar com os respectivos proprietários destas. (*A Tesoura*, 7 de janeiro de 1877, p. 3).

As revistas ilustradas ampliaram consideravelmente o poder de inserção dessa crítica letrada. Valendo-se do humor e do sarcasmo, tratavam de pinçar a hipocrisia social, em charges cômicas de forte poder de concentração de significado. Era o universo da caricatura, do impacto conseguido pelo deslocamento da realidade pelo sentido visual, fundamental para uma sociedade pouco letrada. Era justamente o impacto visual que consubstanciava a principal ferramenta de discurso desses periódicos, ou seja, o sarcasmo. Aliás, a questão do sarcasmo era tão vital que revistas como *Semana Ilustrada*, lançada em 1860 por Henrique Fleiuss, tinham em seu mote a expressão aristotélica: *Ridendo Castigat Mores*. Da mesma forma os arquétipos usados como uma espécie de *ex libris*: o binóculo, o diabo, o mosquito, o socialmente deslocado etc.

Mesmo tendo seus principais alvos, a vida política e a Igreja, a atividade cultural era frequentemente estampada. As charges, quando se referiam a este setor da sociedade, variavam o tom. Quando se tratava de retratar os costumes da população, as charges recorriam à ironia, ao escárnio público. Entre os muitos hábitos, as charges ridicularizam as formalidades de um baile; a dificuldade de

assistência no teatro de São Paulo (Figura 1); a histeria do público num concerto (Figura 2); ou simplesmente a fome por dinheiro dos clérigos, que não hesitariam em tocar no carnaval por uns “cobres” a mais (Figura 3).

No entanto, quando se tratava de retratar um homem da cultura, as charges adotavam tropos encomiásticos. Nelas, valorizam-se os homens da terra por retratos e biografias ou os artistas que iriam se apresentar no teatro (Figura 4). Num mesmo sentido, representavam o círculo artístico próximo aos editores das revistas. Esses invariavelmente eram acadêmicos ligados à faculdade de Direito do Largo São Francisco, como o compositor Emílio Corrêa do Lago (Figura 5) e Luiz Levy (Figura 6), comerciante do ramo musical e editor de inúmeras partituras.

Em São Paulo a moda das revistas ilustradas chegou em 1864, através de Ângelo Agostini. Ele foi o editor do ilustrado *Diabo Coxo*. Posteriormente, instalou-se na cidade Henrique Schöder, idealizador de *O Cabrião*. No decorrer do último quartel do século XIX, inúmeras revistas se espalharam pelo sistema São Paulo-Santos: *O arquivo ilustrado*; *O Entr'acto*; *A Platéia*; *O Coaraci*; *Revista Nacional de Ciências, Artes e Letras* (1877); *A tesoura* (veiculado no biênio de 1876-1877); *A Arte* (1896); estes últimos projetos editoriais de Santos.

Figura 1 – *O Cabrião* (REZENDE, 1954)



Figura 2 – O Cabrião nº 5, 28 de outubro de 1866



Figura 3 – O Cabrião nº 42, 28 de julho de 1867



Figura 4 - O pianista português Arthur Napoleão e o violinista baiano Moniz Barreto, artistas que se apresentaram em São Paulo em 1860 (*O Cabrião* n° 3, outubro de 1866)



Figura 5 - Charge de Emílio do Lago em *O Cabrião*, 1867 (REZENDE, 1954, p. 162)



Figura 6 – Charge de Luis Levy em *O Coaraci* (REZENDE, 1954, p. 108)



O intercâmbio com as revistas do Rio de Janeiro era intenso. Revistas como a *Revista Ilustrada*, *Brazil Illustrado*, *A Cigarra*, tinham forte circulação em São Paulo. Intercâmbio que ia além do conhecimento e tendências editoriais, mas de material iconográfico (os próprios editores de *O Cabrião* revelaram a prática quando acusaram setores do governo provinciano de terem comprado material ilustrativo para uma revista que pretendiam fundar para competir e assim atenuar a penetração do periódico de Schöder).

Com a entrada do século XX, a tecnologia gráfica melhorou consideravelmente. Inúmeros periódicos já tinham na fotorreportagem um eixo de projeto gráfico consolidado. Era a adoção de uma estratégia herdada das revistas ilustradas, mas que não eliminou a presença desses periódicos de leitura ligeira; aliás, aumentou consideravelmente os títulos que surgiam no mercado. Este é o caso da revista *O Riso* que se tornou o primeiro magazine masculino do Brasil. Ao lado de um apelo sensual, a revista divulgava espetáculos, expressando o crescimento da tendência de valorização do entretenimento, que rompia os pudores da moralidade de décadas atrás. O que é destacável nesse periódico

é o entrelaçamento dos espaços: a ópera e o erotismo lado a lado expõem os códigos de entretenimento do homem do princípio do século XX.

Já na década de 1920, não só os desenhos ganharam cores, mas as fotografias passaram a dominar as revistas, como podemos perceber nas revistas *América* e *Novela Semanal*. Modificou-se também o objetivo das revistas. Antes vinculadas ao momento político, percebe-se na década de 1920 a predominância quase que completa do espírito do entretenimento, seja pela literatura ou a ópera.

O periodismo configurou tendências e estimulou alterações na construção subjetiva da recepção cultural e a música e a imagem pública do músico alterava-se na mesma medida de qualquer outra atividade nesse processo de transição dos modos de vivência urbana. Entre outros fenômenos, os projetos gráficos dos periódicos divulgavam agora toda e qualquer atividade artística num padrão de sofisticação que poderia ser reflexo do glamour com o qual o cinema foi apoderado como produto de recepção artística. Superava-se rapidamente a divulgação da música ressaltando figuras típicas de tempos passados como o mestre de banda, cujo trato módico refletia a indigência econômica herdada da colônia, ou o músico diletante simbolizando a indolência dos trópicos, cristalizado sempre com sua viola acompanhando o canto para diversão em espaços conspurcados.

A mudança na representação do músico transformava-se por uma realidade que alinhava a atividade à razão desenvolvimentista. Como sintoma desse processo, a retratação da mulher como músico igualmente ganhava espaço e ajudava na locação da música como elemento de elevação crítica. Em outras palavras, o jornalismo, partícipe do ideal de progresso e vinculado a grupos que usufruíam das zonas de influência e poder, tornou-se uma ferramenta de primeira hora no processo de incisão de valores compatíveis com o desejo de modernização civilizacional. Suas imbricações imagéticas estavam sempre conjugadas com a representação desse estado desejado. Os cânones iconográficos modificaram-se na medida dos desejos e fantasias de elevação crítica através da cultura artística. Percebe-se a categorização das imagens: da relação entre quais instrumentistas ou conjuntos representavam-se (nunca uma banda de praça, mas sim uma *jazz-band*, símbolo da modernidade); os ícones de estratificação social na representação do músico – da etnia ao gênero (nunca um negro); e as mensagens subliminares nas iconografias sobre música, especialmente para as publicações destinadas às mulheres.

Por essa modificação do padrão de noticiar a música, os diários passaram a cobrir os eventos musicais e a difundir imagens de músicos sempre em fotos matizadas pela gravidade da imagem. Invariavelmente as poses demonstravam compenetração, equilíbrio e vínculo subjetivo com um mundo ilustrado. Inclusive as mulheres, como já foi dito, venceram certas barreiras, aparecendo como concertistas e inclusive opinando sobre movimentos artísticos, como foi o caso de Guiomar Novaes, em 1922.

Outro aspecto a se destacar é que pela imprensa construía-se a imagem do cidadão moderno: ilustrado, nacionalista e atento ao signo do novo, como era o cinema, o rádio, enfim, as maravilhas de um novo mundo sustentado pelas revoluções tecnológicas. Tecnologia que renovava o próprio sentido de exposição pública e recepção de valores. Se, no passado, os espaços públicos (igreja, praça, teatro, rua etc) eram o lugar para se estabelecer relações sociais, na década de 1920, a distância na relação humana rapidamente tornava-se uma condição que não causava estranhamentos no entrelaçamento dos valores vitais para a identidade das vivências. A massificação da imagem provocada pela fotorreportagem ou pelo cinema redimensionava os padrões de trânsito de valores. A imagem aproximava o diálogo das fantasias e desejos de pessoas desconhecidas, de terras distantes. Nessa condição acelerava-se o processo de transculturação pela reiteração das situações nas quais as imagens do distinto eram atenuadas pela proximidade provocada pela exposição midiática.

Porém, apesar do impacto da fotorreportagem, a caricatura ainda persistia, ou melhor, incrementava-se. Não mais com o sentido da charge humorística do passado. Agora, vinculava-se à promoção de produtos, ilustração de personagens da cidade ou, e principalmente, a divulgação da nova modalidade de entretenimento, o cinema.

O cinema, aliás, era a principal representação da modernidade e em pouco tempo ditou os modismos tornando-se assim um modelo civilizatório dinâmico. Por ele, foram transplantados usos e costumes. No que tange a música, a sonorização acelerou o processo de mudança dos padrões de recepção musical. A polca, a valsa, enfim, os ritmos e gêneros tradicionais que tocavam as orquestras e “pianeiros” nas apresentações do cinema mudo entraram em plena decadência. Aliás, a própria imagem que promovia o cinema sonorizado era absolutamente fiel os novos usos e costumes da música de entretenimento.

O cinema causou outro fenômeno. Se em tempos passados, os diários que se diziam comprometidos com a formação da população vinculavam-se

à promoção da cultura artística, agora dividiam o espaço com a nascente indústria do entretenimento. A própria diagramação reflete esse estado *dual* da mídia impressa. De um lado, as colunas jornalísticas que traziam a crítica das nobres artes, comentando concertos, reproduzindo artigos sobre arte em geral e vez ou outra publicando uma foto de algum artista que visitava a cidade. Já as páginas centrais, reservavam-se para a divulgação da programação cinematográfica, em grandes cartazes.

Era uma mudança drástica no plano visual que certamente criava um impacto da atenção. Enquanto as colunas de artes vinham praticamente escondidas no meio de outras inúmeras colunas que tratavam de diversos assuntos, o cinema ocupava estrondosamente toda uma página, das cinco que geralmente tinham os diários da década de 1920. A disposição causava por si só um desequilíbrio gráfico pendendo o foco da visão, e conseqüentemente do interesse, para as grandes imagens ligadas ao cinema.

Pese isso, persistia o ideal da cultura artística nos diários que representavam o desejo e fantasia da sociedade burguesa. Além da ideia de elevação crítica do conjunto da sociedade, a divulgação da alta cultura era um instrumento de fixação da elite. Em outras palavras, o jornalismo era uma espécie de alter ego de uma sociedade em transição; lembremos que a apologia desenvolvimentista fundamentada no alinhamento ao capitalismo necessário ao comércio exterior exigia a formação imagética dessa sociedade.

No entanto, a transposição para os modelos da sociedade moderna, da técnica e da otimização da razão, dentro das relações impostas pelo alto capitalismo, causavam conflitos e tensões nem sempre pacíficos. Enquanto os diários que representavam esse desejo noticiavam concertos sinfônicos, sociedades de música de câmara e óperas, a realidade da população traduzia-se, ainda, no gosto pelas bandas de praça, as cantorias de igreja e os batuques dos antigos quilombos. Era uma vivência a ser superada, inclusive para a transformação econômica da cidade. Todo esse processo espalhava-se pelas principais cidades do Brasil. São Paulo e Santos refletiam os impulsos de transformação e sua população estava alinhada às tendências de consumo dos veículos de comunicação. Impulsionados pela economia cafeeira, modificavam rapidamente os padrões de convívio com os símbolos do desenvolvimento cultural. Aliás, nessa região o processo era ainda mais dinâmico. Por si só, o porto e o seu entreposto distribuidor representaram o principal modelo de transição

socioeconômico do Brasil. Impulsionado inicialmente pela agricultura, as duas cidades atravessaram um radical processo de transformação das estruturas sociais que tinha como marco a necessidade de transformação crítica da população para operar os novos padrões da vida dentro de um modelo de capitalismo avançado.

A importância dos periódicos cresceu vertiginosamente, transformando-se no principal veículo da apologia desenvolvimentista. No processo de alinhamento ao capitalismo necessário ao comércio exterior, o impacto midiático da informação era vital. Evidentemente a iconografia jornalística serviu de forte elemento pedagógico, seguindo a tendência da época. Como modelo de desejo e fantasia, ou realidade transmitida para a forja das estruturas imagéticas que deveriam reger a civilidade desejada, a iconografia refletia em certa medida a forja dos modelos discursivos de sofisticação e alinhamento à cultura da burguesia comercial que, depois de décadas da independência política (1822), por fim estabilizava seus lastros de influência e poder. Nesse sentido justifica-se o esforço para criarem-se plataformas críticas do bom gosto cultural. E assim ocorreu nas duas cidades estudadas.

Nesse sentido, justifica-se uma ação absolutamente extemporânea, para os padrões de jornalismo no Brasil. Em 1928, o jornal *A tribuna* publicou em forma de charge uma série sobre História da Música (Figura 7). O material teria sido produzido pela cantora teuto-americana Ernestine Schumann-Heinke. Em nenhuma biografia consultada consta a sra. Schumann-Heinke como autora de ditos textos, nem mesmo que ela tinha dotes de desenhista.

Figura 7 – Charges sobre História da Música no jornal *A Tribuna*, 7 de julho de 1928.



O aspecto mais significativo dessa publicação é a estratégia de vulgarização da chamada grande arte musical. Desdobra-se, ademais, uma consciência crítica na busca da civilização: a veiculação dos cânones musicais em momentos iniciais de um processo de enraizamento da cultura artística, assim como da própria noção da história como fonte de diálogo para a construção dos padrões civilizacionais. Tal consciência revela-se plenamente quando se considera que as charges veiculam autores praticamente desconhecidos dos leitores de *A Tribuna*: Palestrina (Figura 8); Bach (Figura 9); Purcell (Figura 10); Monteverdi (Figura 11); Rameau (Figura 12); e Haendel (Figura 13).

Assim, três fatores são importantes na interpretação desse fato: (1) os cânones musicais da grande arte estavam presentes na historiografia, porém ainda eram desconhecidos do grande público, principalmente relacionados à música barroca; (2) por outro lado, o acesso à historiografia musical que veiculava ditos cânones era ainda restrita a especialistas; e o mais importante, (3) a perspectiva da raiz histórica e assimilação da tradição civilizada como elemento de redenção para reivindicar o estatuto de distinção social e estabelecer as zonas de influência e poder.

Figura 8 – Charge de *A Tribuna* sobre Palestrina



Figura 9 - Charge de A Tribuna sobre Bach



Figura 10 - Charge de A Tribuna sobre Purcell



Figura 11 - Charge de A Tribuna sobre Monteverdi e Scarlatti



Figura 12 - Charge de A Tribuna sobre Rameau e Lully



Figura 13 - Charge de A Tribuna sobre Haendel



Para se ter uma ideia, somente em 1924 debateu-se a necessidade de oferecer a cadeira de História da Música no Instituto Nacional de Música. Ademais, o repertório dos concertos em cidades como Santos e São Paulo dificilmente incluía autores além das fronteiras do século XIX, ou melhor, do repertório clássico-romântico. Dessa forma, é significativo os autores abordados pela série. Existe uma ruptura dos usos e costumes da recepção musical que só se justificaria por um desejo e fantasia de construção de um índice ilustrado para a redenção de uma sociedade que buscava uma distinção dentro de padrões europeizados de vida social.

Além disso, nota-se um discurso que busca particularidades da vida de cada artista, tratando de caracterizar um perfil próximo às realidades vividas: a morte após a farrá (charge de Purcell); a vida familiar devota, mas também a intransigência advinda da genialidade como destacado em Bach; a precocidade do talento musical (como conta a charge de Haendel); a infância carente de Palestrina, que ganhava a vida como “vagabundo” cantando nas ruas de Roma; ou Monteverdi que, no meio de guerras, sentava-se com seu senhor para distraí-lo com música.

Por todos os ângulos, percebe-se uma narrativa dirigida para aproximar os autores biografados das realidades vividas pelos leitores do presente. É ao mesmo tempo uma forma de humanização de grandes personagens, mas também a projeção dos problemas coetâneos para imprimir uma intimidade afetiva com os biografados. Por essa aproximação da vida, divulgavam-se o cânone musical das grandes obras: as missas de Palestrina; as sonatas de Scarlatti; as paixões de Bach; as óperas de Lully e Purcell (especificamente Dido e Eneas); e a música orquestral de Haendel. Em síntese, era sintomático o esforço para vulgarizar um índice crítico que trouxesse conforto moral aos editores e a ilusão da sociedade ilustrada de viver numa bolha de prosperidade social, nem que fosse pelo conhecimento dos nomes de autores que nunca iriam escutar na vida.

Por fim, como modelo de desejo e fantasia, ou realidade transmitida para a forja das estruturas imagéticas que deveriam reger a civilidade desejada, a iconografia musical refletia em certa medida a forja dos modelos discursivos de sofisticação e alinhamento à cultura da burguesia comercial que, depois de décadas da independência política (1822), por fim buscava estabilizar seus lastros de influência e poder também através do diálogo com as formas midiáticas e da difusão do que entendiam como cultura artística.

Referências

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *A história da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Campus, Fund. Biblioteca Nacional, 2003.

A TESOURA. 7 de janeiro de 1877.

A TRIBUNA. 7 de julho de 1928.

BARBOSA, Marialva. “História do jornalismo no Brasil: um balanço conceitual”, *Verso e Reverso* 52, nº1 (abril de 2009), Disponível em <http://www.unisinos.br/_diversos/revistas/versoereverso/index.php?e=16&s=9&a=131> (acessado em 15 jul. 2011).

CAGNIN, Antônio Luiz. “130 anos do Diabo Coxo; o primeiro periódico ilustrado de São Paulo”, *Comunicação e Educação* 1, (1994).

FERRARO, Alceu R. “História quantitativa da alfabetização no Brasil”, in: *Letramento no Brasil*, org. Vera Masagão Ribeiro. São Paulo, Global, 2003.

O CABRIÃO. (São Paulo: Typ. Imparcial), Brasiliana USP/Acervo Digital, periódico, Disponível em <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/>>. (acessado em 10 jul. 2011).

REVISTA COMMERCIAL (Santos), 9 de julho de 1855.

REZENDE, Carlos Penteado de. *Tradições Musicais da Faculdade de Direito de São Paulo*. São Paulo: Edições Saraiva, 1954.

Recepção luso-brasileira de iconografia musical não ibérica no Convento de São Francisco em Salvador (Bahia, Brasil)¹

Pablo Sotuyo Blanco
Wellington Mendes da Silva Filho

Introdução

Segundo o relato franciscano local, o Convento de São Francisco em Salvador (Bahia, Brasil) foi fundado em 1587 e destruído durante a primeira invasão holandesa à Bahia em 1621. Sua reconstrução começou em 1686 sob a administração do Pe. Vicente de Chagas. (*LIVRO DOS GUARDIÕES...*, 1978, p. 28) O convento foi decorado ao longo do século XVIII com pinturas em madeira, painéis de azulejos, dentre outras formas diversas, exibindo uma variedade de técnicas que podem ser vistas através de suas diferentes salas e espaços abertos ou fechados.

¹ Versão ampliada e em português do texto apresentado no 19º Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia, Roma (Itália), 2012.

No conjunto da arte visual que decora o convento, existem alguns grupos de iconografias musicais exibidas tanto em pintura sobre madeira quanto em painéis de azulejos, mostrando sinais de como monges franciscanos receberam e processaram diferentes referências musicais, as tendências estéticas incorporadas/adaptadas e as influências ideológicas por trás delas.

Apesar do que a destruição anterior pela armada holandesa poderia ter significado para os monges franciscanos sobreviventes e como esse desastre (e o povo/nação que o infligiu) teria permanecido em suas mentes, as origens de um importante número de modelos para a supracitada decoração do convento pode ser traçada a partir de diferentes fontes geográficas e culturais, tais como bíblias ilustradas francesas, assim como emblemas holandeses e alemães, produzidos durante os séculos XVII e XVIII.

No entanto, o que ainda é motivo de discussão é a forma como essas ideias chegaram ao meio franciscano e qual o nível de adaptação local que esses modelos sofreram, especialmente considerando as iconografias musicais correlatas.

Acerca do Convento de São Francisco em Salvador, Bahia, Brasil

O patrimônio artístico e humanístico franciscano acumulado ao longo dos séculos dentro de seu convento baiano inclui, juntamente com todas as pinturas, esculturas, talhas e azulejos, uma grande coleção bibliográfica e arquivo, que reflete, em muitos aspectos, a recepção das ideias e estéticas dentro da prática da cultura franciscana conventual.

Entre os itens visuais reconhecidos como iconografias musicais, há duas que são especiais, que concentram dois tipos diferentes de meios e técnicas (painéis de azulejos e pinturas sobre madeira) em três diferentes espaços interconectados: a galeria da Via Sacra, o Claustro inferior e a Sala do Capítulo (Figuras 1 e 2).

Figura 1 – Vista parcial do Claustro mostrando a porta da Sala do Capítulo (esq.) e os dois arcos que conectam com a galeria da Via Sacra (centro e dir.)



Figura 2 – Vista parcial do teto e paredes da Sala do Capítulo



Segundo Ott (1943) e Fragoso (2006) (dentre outros autores²), existe um importante conjunto de painéis de azulejos sobre as paredes do claustro inferior e da galeria da Via Sacra, que inclui dois exemplos interessantes de iconografia musical. Contrabalançando este reduzido número de exemplos iconográficos musicais (como se a prática de música não fosse muito comum dentro do convento franciscano), de acordo com Amaral Jr. (2008), há um importante conjunto de iconografia musical exibido sobre as paredes e o teto da Sala do Capítulo do Convento, uma capela original e única dedicada a Nossa Senhora da Saúde.

Para discutir os vários aspectos envolvidos entre esses dois graus extremamente diferentes de exibição de iconografia musical, iremos da matéria que suporta a sua expressão às ideias por trás delas.

Painéis de azulejos no Convento de São Francisco

A arte da pintura de azulejos pode ser rastreada até o domínio muçulmano sobre a península Ibérica durante os séculos XII, XIII e XIV, estabelecendo em Málaga um de seus primeiros grandes centros de produção na Europa. Desde então, os azulejos (principalmente devido aos traços azuis dominantes na sua concepção) chegaram à Ilha de Maiorca e de lá para o que agora é chamado de Itália e Alemanha, sob diferentes nomes (*majóllica* na Alemanha e pinturas Faenza – ou faianças – na Itália). Da Itália, esta arte e artesanato em particular foi mais tarde introduzida na França, Flandres e Inglaterra. Durante séculos XVI e XVII, a técnica holandesa de pintura em azulejo atingiu o ponto mais alto na sua qualidade, embora principalmente aplicada em vasos, pratos e jarras do que em telhas para cobrir e ornamentar superfícies grandes ou até mesmo paredes inteiras. Os painéis de azulejos na tradição holandesa (principalmente de Delft) eram muitas vezes miniaturas e as imagens ficaram restritas a apenas uma telha (OTT, 1943).

Ao longo do século XVIII, enquanto a tradição holandesa de azulejos entrou em decadência, Portugal tomou o seu lugar na história da pintura em azulejos,

2 Além dos textos citados neste trabalho, dentre os trabalhos que discutem os painéis de azulejos, cabe destacar os seguintes: Thijs Weststeijn (2005), Maria Helena Ochi Flexor (2000) e Frei Hugo Fragoso (s/d).

mostrando uma nova gama de possibilidades que ultrapassou o que os artistas holandeses fizeram anteriormente. A representação figurativa foi expandida para mais de um azulejo, frequentemente representando cenas em painéis de diferentes tamanhos e cores. Com o tempo, as reminiscências da tradição geométrica muçulmana original foram trocadas pela portuguesa e depois, pelas tendências italianas figurativas renascentistas. Exemplos como os do Palácio de Fronteira e Alorna, em Lisboa, e da igreja de Nosso Senhor do Bonfim em Salvador são claros o suficiente neste sentido (Figuras 3 a 5).

Figura 3 – Panéis de azulejos com desenho geométrico (Palácio de Fronteira e Alorna, Lisboa)



Figura 4 – Painel de azulejos policromos portugueses (Meados do século XVIII – Palácio de Fronteira e Alorna, Lisboa)



Figura 5 – Painel de azulejos portugueses adaptado da tela “As Bodas de Caná” de Veronese (Meados do século XIX – Igreja do Nosso Senhor do Bonfim, Salvador, Bahia)



Sobre os painéis de azulejos no claustro inferior do Convento de São Francisco, de acordo com Ott, “a influência barroca ainda é reconhecível ao longo dos azulejos nas paredes do claustro inferior, podendo ter sido influenciada pelos modelos utilizados pelo pintor”. (OTT, 1943, p. 11) Ott também informa que esses painéis de azulejos podem ser definidos como “clássicos”, não só pelo seu valor artístico, mas também por causa dos motivos retratados neles, tirados da literatura clássica greco-romana. (OTT, 1943, p. 16) De acordo com Amaral Jr., este conjunto foi “provavelmente produzido pela oficina de Lisboa de Bartolomeu Antunes entre 1743 e 1746”. (AMARAL JÚNIOR, 2011, p. 145. Tradução nossa)

Entre os 37 painéis de natureza emblemática com intenção filosófica fixados no Claustro inferior, apenas um pode ser considerado como iconografia musical. Ele foi intitulado *Mortis formido* (O temor da morte) colocado na parede próxima do cemitério dos frades. Aparentemente, representa a efígie do Rei Dâmocles com a sua famosa espada pendente sobre a sua cabeça no meio de uma festa (Figuras 6 e 7). No lado direito, três músicos tocam o que parece

ser uma *mandora* com arco³ e, ao fundo, uma lira e, em plano posterior a estes, um pandeiro sem pele – *sonajas*, na cultura ibérica⁴ (Figura 8).

Figura 6 – PAINEL DE AZULEJOS *Mortis formido* (detalhe legenda)



-
- 3 O corpo abaulado, mais as características do mastrel e a cravelheira recurva, aponta-nos que este instrumento seria uma mandora. Embora este tipo de cordofone seja em sua tradição um instrumento de cordas pinçadas, com plectro ou com os dedos, o organólogo David Munrow (1976, p. 79) nos aponta ter existido a *archmandora*. Todavia, apesar desta observação de rigor organológico, sabemos que na iconografia musical é frequente a aparição de instrumentos idealizados ou representados de forma imprecisa, pois que muitas vezes os artistas estavam mais concentrados no elemento estético do que na precisão das representações; ou ainda desconheciam os detalhes precisos dos instrumentos que representavam, por vezes misturando elementos de uns e de outros. (ALVAREZ, 1992, p. 13-14)
- 4 A organóloga Sibyl Marcuse (1975, p. 484) se refere a esse instrumento apontando a sua menção por parte de Juan de Ruiz na primeira metade do século XIV, como *sonajas de azofar* - címbalos de bronze.

Figura 7 – Painel de azulejos *Mortis formido* (vista geral)

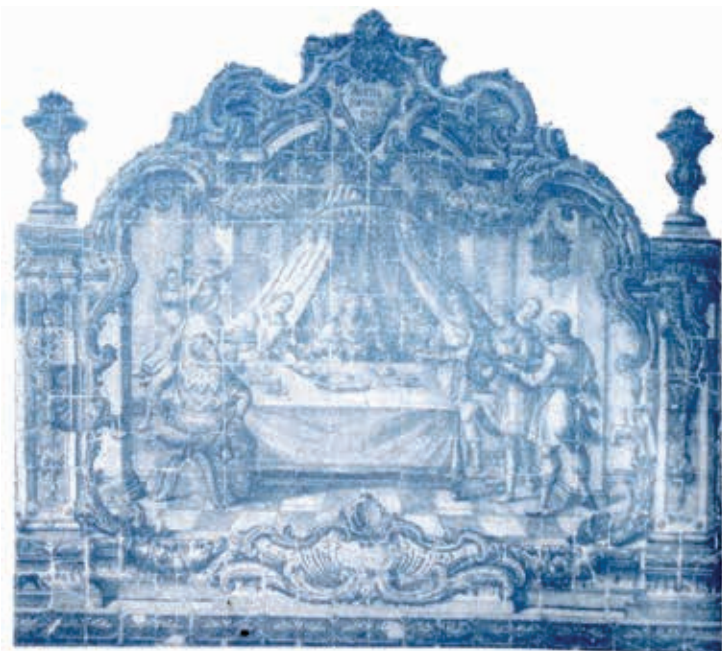


Figura 8 – Detalhe do trio de instrumentos musicais (lira, sonaja e mandora de arco)



Perto do claustro inferior, há outro conjunto de painéis de azulejos ao longo da galeria que liga a sacristia ao altar principal da igreja, conhecida como Via Sacra. De acordo com Fragoso, esta Via Sacra, produzida entre 1749 e 1752, inclui nove painéis de azulejos de temática religiosa, com cenas do Antigo Testamento, sendo bastante fácil de identificar cada passagem bíblica. (FRAGOSO, 2006, p. 103-116) Dentre eles, há somente um que pode ser considerado iconografia musical: o cântico de Miriam, a profetisa, irmã de Moisés. Parece ser que descreve especificamente os versos 20 e 21 do capítulo 15 do livro do Êxodo, (Figura 9). Embora o texto do Êxodo afirme que “Miriam, a profetisa, irmã de Aarão, tomou o tamboril (*timbrel*) na sua mão; e todas as mulheres saíram atrás dela com tamboris e com danças” (Êxodo 15:20), o painel inclui um conjunto de três trombetas, uma espécie de *buccina* e uma harpa triangular entre as mulheres que acompanham Miriam, que empunha as baquetas de um par de pequenos tambores – *nakers*⁵ (Figura 10).

Figura 9 – Painel de azulejos do Cântico de Miriam (vista geral)



5 Munrow (1976, p.32) aponta a origem deste termo no árabe *naqqara*. Também menciona o seu uso pelos Sarracenos nas Cruzadas, sua presença nas narrativas de Marco Polo e também, no século XIV, na crônica do menestrel Jean Froissart (1337-1405), que descreve a vitoriosa entrada do rei Eduardo III de Inglaterra em Calais, em 1347, na qual atuaram *nacaires* (fr.), trompetes, tambores e *buccinas*.

Figura 10 – Detalhe do conjunto de instrumentos (*nakers*, harpa, *buccina* e trombetas)



Como podemos ver, o pintor deste painel de azulejos decidiu representar visualmente o *ensemble* das mulheres que acompanham Miriam incluindo instrumentos de sopro e de cordas, não de acordo com o texto bíblico, mas a partir de outro modelo iconográfico.

Pinturas em painéis de madeira

Entrando na Sala do Capítulo, a partir do claustro inferior, o altar dedicado a Nossa Senhora da Saúde detém a atenção do visitante com a sua venerável beleza. Em torno deste, o expectador pode se deslumbrar com a profusão de painéis de madeira pintada, distribuídos por todo o teto e as paredes do recinto; emoldurados por suntuosas talhas e douramentos.

De acordo com Ochi Flexor, a Sala de Capítulo foi utilizada para reuniões administrativas e outras cerimônias da comunidade franciscana. (FLEXOR,

2009, p. 163) Foi construída entre 1639 e 1642, sob a administração do guardião Frei Cosme de São Damião, como parte das obras de expansão do complexo arquitetônico franciscano iniciadas após 1625. Sua decoração foi desenvolvida entre 1737 e 1741, incluindo as talhas e os painéis pintados em madeira, “de bom pincel”, como o Pe. Antônio de Santa Maria Jaboatam os qualificou mais tarde. (JABOATAM, 1858, p. 262)

Um olhar mais atento percebe que o teto e as paredes são tematicamente diferentes. Enquanto as paredes incluem um conjunto de painéis que descrevem algumas das invocações da Litanía de Loreto, o teto é coberto por 32 ícones das Santas Virgens e Mártires (incluindo Santa Cecília, padroeira da música e dos músicos). Orbitando um medalhão central contendo um monograma da Ave Maria – A.M., veem-se seis anjos, geometricamente distribuídos, portando instrumentos musicais e ao lado de égides nas quais se apresentam símbolos marianos. Enquanto os anjos músicos do teto (Figura 11) e a representação de Santa Cecília participam de um “céu” elaborado de santas virgens e mártires, constituindo a ideia de um concerto celestial com um coro de santas e uma orquestra de anjos, as paredes constituem uma representação visual de versos selecionados da Ladainha Lauretana. (SINZIG, 1933, p. 276) Este tipo de distribuição espacial poderia ser percebida como uma organização bi-axial de adoração: o eixo horizontal (a ladainha pintada nas paredes) representando a adoração humana, e o eixo vertical (as pinturas do teto), representando os seres celestiais (anjos e virgens) que orientam e protegem o caminho ascendente pela devoção mariana e adoração divina. A tradicional Ladainha Mariana, constituída por um conjunto de cultos e atributos diversos de Maria Virgem, pode ser identificada desde a Idade Média na região de Loreto, na Itália. Ao longo do tempo, recebeu ilustrações e iconografia diferentes, tornando-se um breviário tradicional de clérigos e fiéis na civilização ocidental entre os séculos XVII e XVIII. Embora o *Livro dos Guardiões* franciscano não inclua os nomes dos artistas responsáveis por estes dois conjuntos de painéis pintados em madeira, conforme as especulações de pesquisadores anteriores, poderíamos aventar o pintor português Antônio Simões Ribeiro como o autor dos painéis do teto (SOBRAL, 2009, p. 286), e o padre beneditino francês Estevão do Loreto Joassar como o possível autor dos painéis de parede. (OTT, 1988, p. 58)

Figura 11 – Anjos músicos no teto da Sala do Capítulo (fotos: Sergio Benutti)



Entre os painéis de madeira nas paredes, há dois que são dignos de atenção especial: os correspondentes aos versos da Ladainha denominados *Consolatrix afflictorum* e *Causa nostrae letitiae* (Figuras 12 a 14).

Figura 12 – Painel pintado em madeira *Consolatrix afflictorum* (foto: Sergio Benutti)



Figura 13 – Detalhe do painel pintado em madeira *Consolatrix afflictorum* (foto: Sergio Benutti)



Figura 14 – Painel pintado em madeira *Causa nostrae letitiae* (foto: Sergio Benutti)



Estes painéis, especialmente o *Causa nostrae letitiae*, incluem uma substancial presença de instrumentos musicais. Teclado, cordas e sopros de vários tipos nos instigam ao questionamento de como os Franciscanos em Salvador

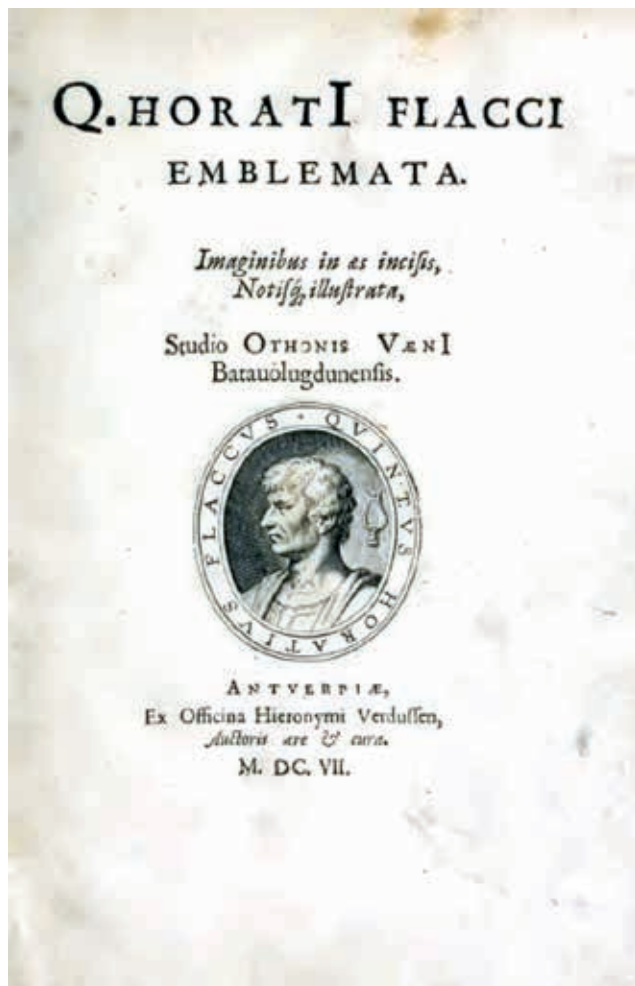
lidariam com diferentes representações da Virgem Maria e do feminino celestial dentro do seu mundo conventual. Assim como, também nos inspiram questionamentos os instrumentos representados na iconografia musical discutida neste trabalho, especialmente aqueles instrumentos de forte apelo local – como guitarras e pandeireta (*sonajas*) – que foram acrescentados ou aplicados como substitutos de instrumentos presentes nos modelos visuais utilizados pelos artistas.⁶ Então, como entender e explicar esses instrumentos substituídos ou acrescentados nas diferentes iconografias musicais no interior do Convento de São Francisco, em Salvador? Por alguma razão, os franciscanos pagaram por eles, aceitando-os ou prescrevendo-os como decoração adequada para os espaços que eles usavam regularmente e nos quais viviam suas vidas conventuais. Neste sentido, eles também podem ser vistos como uma forma aceitável de auto-representação ou uma definição adequada da forma como eles percebem a si mesmos. Talvez a resposta esteja nas ideias que eles tinham de si mesmos e, ao pesquisar esse aspecto, chegariam aos modelos por atrás da iconografia discutida.

Livros, impressos, gravuras e as ideias subjacentes

Muitos são os autores que já estabeleceram a origem dos 37 painéis de azulejos do claustro inferior. Eles são adaptações de gravuras do livro *Emblemata* de Otto Van Veen (Leyden 1556 – Bruxelas 1629), impresso por H. Verdussen em Antuérpia em 1607 e inspirado no poeta romano estóico Quinto Horatio Flacci (Figura 15). (FRAGOSO, 2006, p. 7 *et passim*)

6 Para uma discussão mais aprofundada destes painéis, ver Silva Filho e Sotuyo Blanco, 2010, p. 1090-1096.

Figura 15 – Folha de rosto do livro de Otto van Veen, *Q. Horati Flacci Emblemata* (1607)



Da mesma forma, muitos foram os pesquisadores que reconheceram o modelo para os painéis da Ladainha Lauretana na Sala do Capítulo nos emblemas incluídos no *Elogia Mariana*, publicado em Augsburg em 1732, com gravuras de Martin Engelbrecht, baseadas nos desenhos originais de Christoph Thomas Scheffler (Figura 16). Por sua vez, o trabalho de Scheffler foi uma adaptação feita a partir do *Elogia Mariana Ex Lytaniis Lauretanis*, impresso também em Augsburg no ano de 1700, sob a responsabilidade de Isaaco Oxiviensis (Isaac Von Ochsenfurth) e iluminado com gravuras originais de Augusto Casimiro Redelius (Figura 17). (AMARAL JR., 2008, p. 212)

Figuras 16 e 17 – Folhas de rosto do *Elogia Mariana* de M. Engelbrecht (1732) e do *Elogia Mariana* de I. Oxoviensi (1700)



O que até agora não consta na bibliografia especializada é a referência à origem dos modelos utilizados no painel de azulejos do cântico de Miriam, assim como do restante da Via Sacra. Trata-se de *La Sainte Bible Contenant le Vieil et le Nouveau Testament Enrichie de plusieurs belles figures*, publicado em Paris por Gérard Jollain a finais do século XVII.⁷ (Figura 18)

7 Embora não consta nenhuma data na publicação, ela teria sido impressa originalmente em 1670. (Cf. SHEPHERD, 2013, p. 33, nota de rodapé 67)

Figura 18 – Folha de rosto do livro *La Sainte Bible...* publicado por G. Jollain (s.d. [1670])



Sobre os modelos utilizados para fazer as pinturas dos anjos e virgens no teto da Sala do Capítulo, eles ainda são desconhecidos no momento em que este artigo é enviado para publicação.

Neste ponto, duas perguntas podem ser facilmente feitas. A primeira se refere à forma como gravuras francesas, emblemas morais “holandeses” e marianos “alemães” dos séculos XVII e XVIII acabaram sendo tomados como modelos pelas oficinas de azulejaria portuguesas ou por pintores em Salvador. A segunda tende a compreender sob quais motivações foram feitas as alterações relacionadas com os instrumentos musicais e a recomposição das imagens. Finalmente, uma explicação sobre como tudo isso pode ser relacionado e integrado dentro da vida conventual franciscana na Bahia colonial, é obrigatória.

Para começar, pode-se perceber o interesse geral em disseminar o cristianismo católico, a fim de diminuir ou mesmo frear o eventual ingresso do protestantismo no território das colônias de Espanha e Portugal, segundo se confirma pelo uso da *Sainte Bible* publicada por Jollain em Paris, em torno de 1670. Ainda, de acordo com Fragoso, há uma sintomática convergência

entre os emblemas de Van Veen que inspiraram os painéis de azulejos do claustro inferior e as gravuras incluídas no *Letras Simbólicas e Sybillinas*, escrito por Fr. Rafael da Purificação, padre da Província de Santo Antonio do Brasil, e impresso em Lisboa em 1747 (Figura 19), quase ao mesmo tempo em que os azulejos foram instalados nas paredes do Convento de São Francisco. A ligação entre estas duas publicações é um livro impresso anônimo chamado *Theatro Moral de la vida humana* (Figura 20), uma versão em espanhol dos emblemas morais originais de Van Veen inicialmente impressos em Bruxelas em 1648, com muitas reimpressões. (FRAGOSO, 2006, p. 7)

Figuras 19 e 20 – Folhas de rosto do *Letras Simbólicas e Sybillinas* de Fr. Rafael da Purificação (1747) e do *Theatro Moral de la Vida Humana* (1701)⁸



8 A Biblioteca do Convento de São Francisco em Salvador guarda uma cópia dessa primeira edição de 1648 à qual, infelizmente, não se teve acesso por se encontrar interdita para consulta.

A fim de entender como esses diferentes emblemas e ideias em circulação chamaram à atenção de artistas e/ou monges franciscanos e, finalmente, chegaram ao Brasil durante os séculos XVII e XVIII, precisamos voltar um pouco mais no tempo e olhar mais abrangentemente na geografia.

Depois que D. Sebastião “desapareceu” em 1580 (provavelmente morto durante a batalha de Alcácer-Quibir), Portugal ficou sem rei, não tendo nenhum candidato ao trono na linha de sucessão da família real. Em seguida, o cardeal D. Henrique (irmão de D. João III) assumiu o trono, mas faleceu em 1583 sem herdeiros. Então, o Concelho de Governadores decidiu subjugar a coroa e o trono da nação a Felipe II, rei da Espanha (e tio de D. Sebastião), dando início assim ao que é chamado de União Ibérica.

Tendo Felipe II (também conhecido como Felipe I de Portugal) recebido a coroa das Províncias Unidas dos Países Baixos (entre outras grandes porções do Sacro Império) de seu pai, a sua Alteza Real do Sacro Império Carlos V (também Carlos I, rei da Espanha), de acordo com Teixeira, de 1580 a 1640, sendo Portugal uma dependência política da Espanha, assim também o foram suas colônias (incluindo as americanas como o Brasil). Destarte, “tudo o que dizemos aqui sobre a presença ‘holandesa’ [no Brasil colonial], refere-se à relação entre o ‘holandês’ e o trono e coroa espanholas!”. (TEIXEIRA, 2012) Assim, a circulação de livros e outros materiais impressos em espanhol entre as diferentes partes do território controlado pelo rei da Espanha, tornou-se bastante normal, dessa forma vinculando Portugal (e suas colônias) com regiões culturais holandesas e germânicas.

Tendo essa área política comum como pano de fundo sólido de ligação entre coroas altamente católicas (como eram Portugal e Espanha) e aquelas de tendências calvinistas ou luteranas (como detectado nas Províncias Unidas e na região germânica), entendemos melhor Amaral Jr., quando ele diz que “Portugal não poderia ficar imune à paixão avassaladora pela emblemática que varreu o continente nos aproximadamente dois séculos e meio, durante os quais este gênero floresceu”. (AMARAL JÚNIOR, 2011, p. 135. Tradução nossa)

A influência dos emblematistas mais importantes (entre outros, os de Andrea Alciato, Claude Paradin, Otto Vaenius [aqui chamado Van Veen], Pierio Valeriano, Diego Saavedra Fajardo, Juan Solórzano Pereira, e Herman Hugo) na produção de escritores portugueses tem sido já em grande parte identificados.

No entanto, mesmo um olhar meramente superficial nos emblemas portugueses na época dos principais desenvolvimentos emblemáticos nos centros culturais mais importantes da Europa vai nos obrigar a reconhecer as deficiências portuguesas, especialmente em relação à produção de livros de emblemas: comparativamente ao que certamente aconteceu em outras regiões periféricas, foi modesta, tardia, frustrada e derivativa.

Modesta não só por causa do número muito baixo de livros de emblemas, mas também porque a sua qualidade estava longe de ser excepcional; as edições foram muito limitadas e destinadas a um mercado muito restrito. Tardia, pois a maioria dos poucos livros foi produzida a partir da segunda metade do século XVII em diante. Frustrada pois a maioria das obras emblemáticas, ou não foram ilustradas ou permaneceram inéditas, e alguns foram até mesmo perdidas. Por último, foi derivativa tendo em vista o fato de que quase todas eram imitações, adaptações ou traduções de livros estrangeiros. Essa é provavelmente a razão pela qual, neste momento, relativamente tão poucos estudiosos portugueses dirigiram a sua atenção para este campo de estudo, em comparação com os de outras nações. De qualquer forma, vale a pena resgatar a sua história, uma vez que representa uma ligação relevante com uma importante característica comum do património cultural europeu e porque, pelo menos na área da emblemática aplicada, Portugal foi capaz de criar um meio muito original de expressão, nomeada de azulejos emblemáticos. (AMARAL JÚNIOR, 2011, p. 135-136. Tradução nossa)

Acompanhando o pensamento de Amaral Jr., é fácil entender que, uma vez que esta forte influência dos emblemas tenha modelado o “gosto” português (e o franciscano), manteve-se como uma fonte de modelos, mesmo muito tempo após o fim da União Ibérica, como resultado da Restauração em 1640. No meio desse sentimento nacional renascido, certo grau de adaptação desses modelos (em todas as dimensões possíveis, se não conceitual, pelo menos visual) para o gosto local era algo de se esperar.

Assim, quando comparadas as gravuras originais com esses painéis de azulejos e painéis de madeira pintados no claustro inferior, na Via Sacra e na Sala do Capítulo, as adaptações acima mencionadas, a fim de incluir algum grau de “sabor” local aparece claramente aos olhos.

Em primeiro lugar, em *Mortis formido* (Figura 21), os instrumentos musicais são apenas dois: uma *mandora* com arco e uma lira, sugerindo os tipos mundano e divino (ou mítico) de música oferecidos a Dâmocles. A adição de um pandeiro sem pele (*tambourine*) enfraquece este simbolismo dualista através da introdução de um novo instrumento de música “local”; um estranho no referido discurso filosófico.

Figura 21 – *Mortis formido* (gravura de Van Veen – 1608)



Em segundo lugar, as sucessivas transformações das gravuras do *Elogia* até alcançar a redistribuição horizontal dos elementos do emblema *Causa nostrae letitiae*, incluindo as guitarras, há tempo consideradas um típico instrumento ibérico, com tantas variantes imagináveis, distribuídas ao longo não só de Portugal, mas também da Espanha e América Latina, substituindo os alaúdes, assim mudando radicalmente o sistema cultural referencial do renascimento “italianizado” para um barroco mais amplo e influenciado pelo novo-mundo. (Figuras 22 e 23)

Figura 22 – Detalhes da gravura *Consolatrix afflictorum* de 1700 e 1732

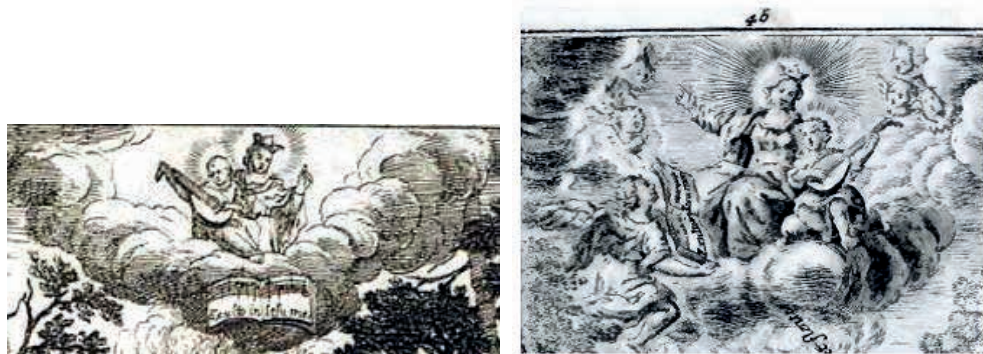


Figura 23 – Gravuras do emblema *Causa nostrae laetitiae* de 1732 e 1700



Finalmente, na gravura que serviu de modelo ao painel de azulejos da Via Sacra representando o Cântico de Miriam (Figura 24) publicada por Jollain ao final do século XVII, nota-se, fora da redistribuição espacial de determinados setores que na gravura aparecem mais próximos, a mera ampliação no número das trombetas, sem qualquer outra alteração organológica, ficando claro que o instrumento que Miriam executa não é um *timbrel*, mas o conhecido par de *nakers*.

Figura 24 – Gravura de Jollain do Cântico de Miriam de finais do século XVII
(*La Sancte Bible*, Paris, s.d. [1670], p. 62)



Tudo isso leva a pensar em como tal conjunto de influentes emblemas, com sua abordagem filosófica/religiosa aparentemente contraditória, inicialmente distribuídos ao longo de uma rede de conexões contextuais políticas e com as adaptações locais, como sinais de auto-definição, poderia ser articulada e, de alguma forma, justificada dentro do convento franciscano no meio luso-brasileiro. Começando com o entendimento em torno da presença da filosofia estoíca nas mentes Franciscanas, de acordo com Fragoso

Essa foi a opção dos franciscanos do século XVIII, cuja natureza tinha, então, um forte caráter moralizante. E tal caráter se manifestou inclusive através da emblemática mitológica. Mesmo retratando os aspectos exóticos de divindades mitológicas, como uma pedagogia excepcional, a partir de exemplos negativos. [...] **A mitologia foi usada como um pano externo, ou como uma forma literária**, para expressar as lições da doutrina cristã. Pode-se argumentar que tal uso da mitologia, incorporando um conteúdo cristão, não passava de um disfarce sobre uma peça pagã. No entanto, os cristãos do renascimento [e] barroco realmente pensaram que eles estavam “cristianizando” a mitologia. (FRAGOSO, 2006, p. 7)

Mais uma vez, uma discussão mais profunda sobre como estoicismo acabou dentro de expressões culturais católicas iria mostrar que o pensamento franciscano no meio luso-brasileiro na época, veio da Espanha. De acordo com Casimiro, “a influência do pensamento estoico sobre a teologia moral veiculada nos séculos XVII e XVIII, pelos teólogos quinhentistas e seiscentistas, advindos de Toledo e Salamanca, não se dá de forma direta, mas, sim, mediante forte inspiração na teologia patrística e escolástica”. (CASIMIRO, 2007, p. 165) Segundo Casimiro, dita influência ganhou força dentro do Império Português, da sua corte e suas colônias. No Brasil colonial, mais especificamente, essa pedagogia religiosa subjacente permeou a sociedade por inteiro e ocupou todos os seus espaços, públicos ou privados, doutrinariamente ensinando e punindo, sem distinção, porque todos eram, ao mesmo tempo, mestres e alunos. “Essa pedagogia, transplantada de Portugal, foi uma das principais transmissoras das ideologias, mentalidades e representações dominantes na sociedade colonial. Seus principais ministros foram o clero e as ordens religiosas, capitaneadas pela Companhia de Jesus. Sua essência estava eivada do pensamento estoico”. (CASIMIRO, 2007, p. 165)

Considerações finais

Das adaptações artísticas holandesas e portuguesas do mesmo velho processo de produção, transformando desenhos geométricos em figurativos, desenvolvendo gostos locais por cores e formas, um bastante longo caminho pode ser traçado. Discutimos, afinal de contas, não só as adaptações locais, mas a “marca d’água” espanhola que subjaz como um marco de referência comum e que permitiu todas essas transações culturais.

Nesse sentido, as escolhas franciscanas sobre as gravuras e emblemas de Jollein, Van Veen e Engelbrecht e como as dispuseram no interior do convento, amalgamam os espaços internos do convento em uma espécie de caminho ideológico, filosófico e mesmo teológico, que relaciona o mundo externo para o interno (através do claustro inferior) e de lá abrindo dois caminhos opcionais: um para Deus (ao altar principal pela galeria da Via Sacra) e outro para a Virgem Maria (e a parte do eterno feminino da religião, dentro da Sala do Capítulo).

Por fim, observamos como os Franciscanos, em Salvador permitiram ou instruíram aos artistas contratados modificarem o conteúdo musical original dos modelos visuais escolhidos, não apenas no nível organológico, mas no da representação (com no exemplo da horizontalização do emblema *Causa nostrae letitiae*), estabelecendo-se como uma visão aceita das relações do convento com a sociedade ou entre terra e céu, menos hierárquica e mais próxima uma da outra.

Referências

- ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia*. Salvador: Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia, 1976.
- ALVAREZ, Rosário. *La iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: su importancia y pautas para su estudio*. Colección INTERAMER N. 26, Washington, D.C.: OEA, 1992.
- AMARAL JÚNIOR, Rubem. Portuguese Emblematics: an overview. *Revista Lumen et Virtus*. 2:4, 134-148. Maio 2011.
- AMARAL JÚNIOR, Rubem. Emblemática Mariana no Convento de São Francisco de Salvador, Bahia, e seus modelos europeus. In: *Imagen y Cultura – La interpretación de las imágenes como Historia cultural*. Volume I, 203-216. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008.
- CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt S. O estoicismo na pedagogia religiosa do Brasil setecentista: Resquícios ou presença marcante? *Revista HISTEDBR On-line*, n.28, p.164 –180, dez. 2007. Disponível em <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/edicoes/28/art11_28.pdf>. Acessado 10 fev. 2012.
- ENGELBRECHT, Martin. *Elogia Mariana*. Desenhado por Thomas Scheffler, ‘après’ Augusto Casimiro Redelius. Augsburg: Engelbrecht, 1732.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. Construção do Monumento Franciscano. In: Flexor, Maria Helena Ochi e Frei Hugo Fragoso, OFM (Org.). *Igreja e Convento de São Francisco da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2009. Capítulo 4.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi (Org). A arte no mundo português dos séculos XVI ao XIX: confrontos, permanências, mutações. *IV Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Atas... Salvador. Salvador: EDUFBA, 2000.

- FRAGOSO, Frei Hugo. *Claustro do Convento de São Francisco: um teatro em azulejos*. Salvador: EPSSAL. s/d.
- FRAGOSO, Frei Hugo. *Um Teatro Mitológico ou um Sermão em Azulejos? Claustro do Convento de São Francisco*. Paulo Afonso (Ba): Fonte Viva, 2006.
- JABOATAM, Frei Antônio de Santa Maria. *Novo Orbe Seráfico Brasílico ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil*. Volume I. Rio de Janeiro: IHGB, 1858. p. 262.
- LIVRO DOS GUARDIÕES do Convento de São Francisco da Bahia (1587-1862)*, Pref. e notas de Frei Venâncio Willeke, O.F.M., Rio de Janeiro, MES-IPHAN, 1978 (Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 28).
- MARCUSE, Sibil. *Musical instruments: A Comprehensive Dictionary*. New York: W.W. Norton & Company, Inc. 1975.
- MUNROW, David. *Instruments of the middle ages and renaissance*. London: Oxford University Press, 1976.
- OTT, Carlos. Igreja e Convento de São Francisco. *Revista Alfa*. Salvador, 58. 1988.
- OTT, Carlos F. Os azulejos do Convento de São Francisco na Bahia. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 7, 7-34. 1943.
- OTT, Carlos. *História das Artes Plásticas na Bahia: 1550 a 1900*. Salvador: Alfa, 1993.
- OXOVIENSI, Isaaco. *Elogia mariana ex litaniis lauretanis deprompta*. Desenhado por Augusto Casimiro Redelius. Augsburg: Antonii Nepperschmidii, 1700.
- SHEPHERD, David J. *The Bible On Silent Film: Spectacle, Story And Scripture In The Early Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- SILVA, Wellington Mendes da, Filho e Sotuyo Blanco, Pablo. Iconografia Musical do século XVIII na sala do Capítulo do Convento de São Francisco em Salvador – Bahia. *XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Anais...* Florianópolis: ANPPOM, 2010. 1090-1096. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2010/ANAIS_do_CONGRESSO_ANPPON_2010.pdf>. Acessado 15 fev. 2012.
- SINZIG, Frei Paulo, O.M.F. Maravilhas da Religião e da Arte na Igreja de São Francisco da Bahia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 165, 1a de 1932. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1933.

SOBRAL, Luis de Moura. *Uma nota sobre ilusionismos e alegorias na pintura barroca de Salvador da Bahia*. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/vh/v24n40/11.pdf>>. Acessado 19 dez. 2011.

SOBRAL, Luis de Moura. Ciclos das pinturas de São Francisco. In: Flexor, Maria Helena Ochi e Frei Hugo Fragoso, OFM (org.). *Igreja e Convento de São Francisco da Bahia*. Capítulo 7. Rio de Janeiro: Versal, 2009.

TEIXEIRA, Cid. Os Holandeses na Bahia. *Historia da Bahia por Cid Teixeira*. Palestras. Disponível em <<http://www.cidteixeira.com.br/site/palestras.php?id=7>>. Acessado 10 fev. 2012.

THEATRO MORAL DE LA VIDA HUMANA. Antuerpia: H. & C. Verdussen, 1701. [1^a ed. 1648]).

WESTSTEIJN, Thijs. Otto Vaenius' Emblemata Horatiana and the azulejos in the monastery of São Francisco in Salvador de Bahía, In: *Zeventiende Eeuw e De bron, De zeventiende eeuw. Jaargang 21*. Uitgeverij Verloren: Hilversum, 2005, p. 128-145. Disponível em <http://www.dbnl.org/tekst/_zev001200501_01/_zev001200501_01_0010.php>. Acessado 13 jul. 2013.

A construção social dentro das casas de ópera no estado de São Paulo entre 1870 e 1920

Um estudo iconográfico¹

Ozório Bimbato P. Christovam
Diósnió Machado Neto

Introdução

As possibilidades de estudo da história econômica ocupa uma área, consensualmente, entre a história e economia, tentando interpretar um fato acontecido sob um prisma histórico em ambivalências marcadas pela teoria econômica. A. K. Cairncross assume a história econômica como uma maneira de resolver questões da teoria econômica estudando as reparações e transferências do capital que se desdobra na subjetivação da vida sobre a plataforma econômica.

¹ Texto adaptado do apresentado na 13^a Conferência Internacional do RIDIM e 1^o Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, Salvador (BA), 2011.

O fenômeno posto por Cairncross se refere à troca, sendo esta uma parte limitada da história, existindo outras formas de troca que não são fáceis de medir como troca em técnicas, no gerenciamento e organização, em atitudes e valores humanos. (CAIRNCROSS, 1989, p.173-185)

Na musicologia, a intersecção com a história econômica fundamenta inúmeros estudos que hoje em dia se justificam na *Critical Musicology*. Esse é um campo teórico que permeia todo e qualquer estudo crítico da sociedade, desde os estudos da forma de produção e consumo da música até os problemas relacionados com a musicologia compensatória, ou seja, os problemas da sexualidade e raça na representação e subjetivação do fenômeno musical como ato consubstanciado na sociedade.²

O recorte proposto por esse trabalho utiliza a fundamentação da história econômica, buscando constatar um eixo entre as cidades de Santos, Campinas e Ribeirão Preto no estado de São Paulo durante a virada do século XIX para o século XX, comprovando a influência e interiorização da ópera. A metodologia é o uso dos estudos iconográficos como plataforma de análise dos léxicos que representavam os desejos e fantasias de uma sociedade em transição. A escolha das cidades formadoras desse eixo se deu pela importância que estas tiveram num momento de grande reforma econômica e social.

Os estudos de história econômica em solo brasileiro, notadamente em Warren Dean, mostram que as mudanças registradas durante as últimas décadas do Império e as primeiras décadas da chamada Primeira República, período que compreende de 1870 a 1930, sensibilizaram todos os parâmetros de desenvolvimento socioeconômico-político e cultural brasileiro. Assumindo a problemática de troca posta por Cairncross, observa-se durante esse período a grande importância da mudança do sistema agrário baseado na cultura cafeeira para um princípio de industrialização, ocorrida principalmente no estado de São Paulo. (DEAN, 2008, p. 659-703)

A expansão das zonas cafeeiras promoveu o surgimento de novas cidades e a ampliação das já existentes; a urbanização gerada a partir desse trânsito se

2 O trabalho de David Beard e Kenneth Gloag, *Musicology: the key concepts* ([New York: Routledge, 2005], pp.28-29), apresenta algumas referências de trabalhos sobre sexualidade e raça como Carolyn Abbate, *Opera; or, the Envoicing of Women*, in: *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, ed. R. Solie. Berkeley e Londres: University of California Press, 1993.

consubstanciou na geração de novos modos e hábitos urbanos.³ Antecipando assuntos que serão tratados no decorrer desse texto, podemos observar a transformações dos modelos de socialização através do teatro. Um dos aspectos a ser sublinhado é que, como forma de entretenimento, as atividades vinculadas ao espaço teatral se firmam como símbolo da redefinição dos espaços públicos, onde o processo de socialização se transfere da praça em frente ao teatro, para dentro do teatro. As fotos 1 e 2 mostram essa transferência e redefinição; a foto 1 ilustra uma festa de viajantes em Ribeirão Preto no ano de 1906 na praça XV de Novembro em frente ao Theatro Carlos Gomes; por sua vez, a foto 2 retrata na mesma cidade, no ano de 1941, uma festa popular italiana realizada dentro do Theatro Pedro II.

O desenvolvimento das cidades do estado de São Paulo durante esse período abarca muitos fatores que se entrelaçam, sendo difícil delimitar suas fronteiras de ação, mas observam-se três fatores principais: a ênfase na exportação do café, a imigração europeia, e as linhas férreas. Como apresenta Flávio de Saes, a expansão cafeeira em São Paulo data de meados do século XIX: primeiro, no Vale do Paraíba paulista, antes mesmo de 1850; e na segunda metade do século, em direção ao então chamado Oeste Paulista (que se define a partir de Campinas e segue em várias direções: Mogi-Mirim e Casa Branca ao norte, Ribeirão Preto e Jaboticabal a noroeste, e Jaú e Piracicaba ao oeste). Ao fim do século XIX, os cafezais já haviam ocupado grande parte do território paulista, sendo acompanhados pelas linhas férreas instaladas após 1870. (SAES, 2010, p. 13-40)

3 Para mais informações: Aracy Amaral e Kim Mrazek Hastings: "Stages in the Formation of Brazil's Cultural Profile", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 21 (Florida International University, 1995), pp. 8-25; Mirian Silva Rossi: "Circulação e Mediação da obra de arte na Belle Époque paulistana", *Anais do Museu Paulista*, 6/7 (São Paulo, 2003), pp. 83-119; Mauricio A. Font: "Coffee Planters, Politics, and Development in Brazil", *Latin American Research Review*, 22, p. 3 (The Latin American Studies Association, 1987), pp.69-90.

Foto 1 – Theatro Carlos Gomes, 1906. Fonte: Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto



Foto 2 – Theatro Pedro II, 1941. Fonte: Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto



Esse deslocamento é promovido pelo declínio da produção do Vale do Paraíba, considerada uma zona agrária mais antiga, acarretando na busca por terras virgens, mas também é associado à extensão das linhas férreas para regiões mais distantes do litoral, e o crescimento populacional em grande parte impulsionado pela imigração europeia. O Quadro 1, produzido por Saes (2010, p. 17), mostra o paralelismo entre os fatores já citados, sendo que o crescimento populacional correspondia à ampliação da mão de obra necessária à produção de café; da mesma forma, a extensão das linhas férreas tornava viável a produção de café em terras mais distantes do porto de exportação, o porto da cidade de Santos.

Quadro 1: Ferrovias, produção de café e população do estado de São Paulo (1886-1940)⁴

Ano	Ferrovias (Km)	População	Café (arrobas)
1886	1.640	1.221.380	12.371.613
1905	3.843	2.279.608	35.819.079
1920	6.616	4.592.188	20.243.948
1940	7.540	7.180.316	60.985.487

Apesar da majoritária importância da produção cafeeira, o estado de São Paulo também ampliou outros ramos da economia; nos anos 1920, houve uma expressiva diversificação de produtos agrícolas, e a instalação de bancos, grandes casas comerciais de importação e exportação, empresas de serviços públicos, e as primeiras fábricas no ambiente urbano, já apresentando uma elite empresarial forjada com os nomes de famílias proeminentes. (SAES, 2010, p. 17)

Santos – o porto de exportação

A história da cidade e do porto de Santos esteve diretamente ligada aos negócios cafeeiros. Maria de Matos (2010) mostra que o escoamento do produto era realizado em lombo de burro, enfrentando o relevo íngreme da Serra do Mar, e só com a inauguração da ferrovia Santos-Jundiaí (1867) houve

4 Nota-se que a produção cafeeira de 1920 não corresponde às expectativas, devido a questões de variações climáticas, principalmente a influência de uma temporada com chuvas intensas.

a possibilidade de um transporte regular, com menos riscos e maior grau de eficiência. Ainda referenciando Matos, percebe-se que a vinculação do porto com o café dinamizou a crescente urbanização da cidade, que se consolidou como ponto de trânsito dos produtos de exportação-importação e dinâmico centro econômico e político, provocando transformações sociais em pouco tempo e em ritmo acelerado. Dessa forma, a cidade de Santos se transformou na porta de toda uma movimentação econômica e cultural. Pelo porto, passaram os imigrantes para o trabalho nas fazendas de café ou nos pequenos comércios urbanos, e toda a produção cafeeira para exportação produzida no interior do estado. É também pelo porto que chegam as companhias de óperas e operetas estrangeiras, para se apresentarem nos teatros do gênero da cidade, o Theatro Colyseio e o Theatro Guarany, como são os casos da Companhia de Ópera Cômica de Luiz Braga Junior, da Grande Companhia Mexicana de Operetas Esperanza Iris e da Companhia Italiana de Operetas Giordanino, sendo que estas duas últimas mantinham temporadas regulares nos teatros santistas, e arrancavam sempre boas críticas nos jornais.⁵

No jornal *A Tribuna*, de Santos, o material publicitário dos espetáculos operísticos traz basicamente os *folders* das apresentações em uma página destinada às atrações na cidade; deixando para a coluna “Artes e Artistas” a veiculação de imagem de um cantor ou cantora que obteve êxito em suas apresentações. Na passagem da Grande Companhia Portuguesa de Operetas (conhecida como Companhia Galhardo, em referência ao seu diretor, Luiz Galhardo), a coluna fez questão de caracterizar os dotes artísticos das cantoras Palmyra Bastos, Cremilda de Oliveira e Adriana Noronha na apresentação da opereta portuguesa em 3 atos, *O Burro do Sr. Alcaide* com libreto de D. João da Câmara e Gervasio Lobato e música de Cyriaco Cardoso, colocando-as como as “três primeiras figuras femininas” da companhia, ou seja, colocando-as como as melhores cantoras. A coluna ainda veicula a foto de Palmyra Bastos (Foto 3), “que encarregou-se, num bello ‘travesti’, da parte de ‘André’, cantando com todo mimo, representando com graça”, enfatizando ainda mais a representatividade da cantora na companhia. (A TRIBUNA, 14/01/1916)

5 Sobre a Companhia de Esperanza Iris, ver Jornal *A Tribuna*, Coluna Artes e Artistas, 15/01/1916 e 07/10/1919. Sobre a Companhia Giordanino, ver Jornal *A Tribuna*, Coluna Artes e Artistas, 01/01/1925.

Foto 3 – Palmyra Bastos. Fonte: Jornal *A Tribuna*, Coluna Artes e Artistas, 14/01/1916 – Acervo Hemeroteca Municipal Roldão Mendes Rosa, Santos.



Observa-se nos periódicos santistas da época a construção social de uma artista por parte da própria imprensa, sendo assim, representada iconograficamente como a diva da ópera. Essa construção do estrelato é percebida também na passagem da Companhia Italiana de Operetas Clara Weiss, que gozava

de grande apreço por parte dos críticos do jornal *A Tribuna*, sendo sempre muito bem caracterizada pelas suas atuações e grande sucesso de bilheteria. As suas temporadas eram das mais comentadas pela coluna “Arte e Artistas”, sempre com chamadas concorridas para as assinaturas de suas récitas. (Cf. Jornal *A Tribuna*, Coluna Artes e Artistas, 04/01/1920 e 01/02/1925) Durante sua temporada em 1920, Clara Weiss recebeu os seguintes elogios sobre a interpretação do papel principal, Frou Frou, uma bailarina que conquistou o amor de um duque, da opereta “Duquesa do Bal Tabarin” com texto espanhol de José Juan Cadenas e música de Leo Bard (FERNANDEZ, 2008, p. 57-61):

A parte das toilettes de grande gosto que a tornam sempre interessante, possui Clara Weiss o raro condão da graça espontânea. A sua expressão, a sua alegria incontida, a sua vivacidade, aliada a uma voz de timbre muito agradável e afinada, fazem-na uma Frou-Frou ideal, que tem forçosamente que agradar a todos os públicos.⁶ Na mesma coluna do dia seguinte:

Clara Weiss, possuindo um encanto todo próprio, graciosa, com uma bela voz, aliando a estas qualidades a formosura, no papel de Frou-Frou, terá a oportunidade de patentear todos os recursos artísticos, que são muitos, e que ela sabe inteligentemente aproveitar, de forma a fazer realçar a sua figurinha Mignone na interpretação da endiabrada esposa do Duque de Pontarcy.⁷

Dessa maneira, a própria imprensa foi uma grande fundadora e difusora da ideia da diva. Os elogios à pessoa e aos dotes musicais de Clara Weiss eram reiterados a cada exemplar do jornal, remetendo a um dom inconsciente, espontâneo, e quase divino.

Outras duas companhias chamam a atenção dos críticos, a Companhia Lyrica Italiana sob a direção do maestro Arturo de Angelis, que em sua temporada de 1920 apresentou obras tradicionais do repertório operístico como: *Aida*, *Rigoletto* e *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi, e *Madame Butterfly* e *Tosca* de Giacomo Puccini. E a Companhia Espanhola Velasco, que chegou ao porto de Santos em 1928, vinda de uma temporada no Rio de Janeiro, contendo 112 figuras no elenco; fazendo parte como primeira figura Maria Caballé. (Cf. Jornal *A Tribuna*, Coluna Artes e Artistas, 18/09/1928)

6 Jornal *A Tribuna*, Coluna Artes e Artistas, 17/01/1920.

7 *Ibid.*, 18/01/1920.

Campinas – a porta para o interior paulista

Seguindo para o interior do estado, a cidade de Campinas já era um centro agrário forte com a produção de cana-de-açúcar; mas em meados do século XIX, as plantações de cana foram trocadas pela lavoura de café. No período de 1860-1870, o município de Campinas foi considerado como o maior produtor de café da província, e dessa maneira o mais rico, sendo um centro receptor de mão de obra estrangeira; permitindo que o excedente do cultivo do café também fosse revertido para a aplicação em investimentos urbanos como empresas de serviços públicos, indústrias, sistemas de armazenagem e comunicação. (BAENINGER e GONÇALVES, 2000, p. 3)

Warren Dean (1989, p. 91-115) exemplifica a importância da cidade no contexto da exportação de café, pela instalação em 1887 do então Instituto Agrônomo do Estado de São Paulo, atual Instituto Agrônomo de Campinas (IAC), sendo o primeiro centro de pesquisa em agricultura localizado na região tropical. Um ano mais tarde, em 1868, era organizada a Companhia de Estrada de Ferro Paulista, que ligava Jundiaí a Campinas. (GARCIA, 1999, p. 7-16) Culturalmente, Campinas representava o berço do maior compositor brasileiro de ópera, Carlos Gomes, com isso as exaltações da genialidade do compositor são recorrentes nos jornais. Lenita Nogueira (2001, p. 69-87) observa que, em 1870, o Theatro São Carlos abrigava os mais variados espetáculos, como óperas, concertos, saraus, dramas e comédias, mímicas, pantomimas e ventriloquismo. Nogueira aponta que a introdução da ópera na cidade se deu pela chegada da Companhia Ferri, também conhecida como Companhia Lírica Italiana em fins de 1874, recém-chegada de uma temporada no Teatro Provisório de São Paulo, e que já havia se apresentado em outras localidades como no Teatro São João, em Salvador, no Estado da Bahia. (BOCCANERA JÚNIOR, 2008, p. 175) A primeira ópera representada foi *Ernani* de Verdi, com récita nos dias 16 e 18 de janeiro de 1875. Seguiram-se representações de *Atilla*, *Il Trovatore* e *La Traviata* também de Verdi; *Lucrezia Borgia* de Gaetano Donizetti e *Norma* de Vincenzo Bellini, além de concertos constando do repertório alguns trechos, árias e duetos de outras óperas. A companhia era formada pelo baixo ou barítono Giorgio de Mirandola, pelos barítonos Leon Barcena e Eduardo Pons, pelo tenor José Limberti, pela contralto Addah Saint Clair, e pela soprano Emilia Pezzoti, na foto 4 vestindo o seu figurino para a ópera Ernani. Nogueira

aponta em sua pesquisa a recepção calorosa do público campineiro e o tratamento diferenciado para com a *prima donna* absoluta da companhia, Emilia Pezzoli, que recebeu tratamento de diva.

Foto 4 – Soprano dramática Pezzoli, 1875. Fonte: Centro de Memória de Campinas – Universidade Estadual de Campinas.



Ainda, Nogueira reforça os elogios à soprano por parte da imprensa, citando uma coluna de um jornal da cidade durante a segunda passagem da companhia por Campinas:

Oh Santa Malibran, peregrina flor de Sevilha, tão cedo arrebatada aos esplendores do seu privilegiado talento pelas brumas tumulares de Manchester! [...]

Perfumada rosa do Guadalquivirial, sabias tu que a transmigração te faria ainda cândida magnólia de Pausilipo! Santa Malibran, tombada tão cedo da arena das tuas glórias ergue-te do passado; branca fada da Andaluzia, que as platéias ávidas de entusiasmo saudavam uníssonas [...]. Se o santuário consútil da tua divina alma de artista não soube resistir às lufadas mortuárias dos nevoeiros britânicos, os teus lauréis reverdecidos às auras da Consagração popular ai surgem em todo o seu esplendor: chamaram-te os homens Malibran: chamam-te arte Pezzoli! (Jornal *O Constitucional*, 27/12/1875, *apud* Nogueira, 2001, p. 71)

A imprensa se refere a Pezzoli como superior a Malibran, fazendo referência a Maria Felicità Garcia, filha e aluna do renomado professor de canto Manuel del Popolo Vicente Garcia⁸, e casada duas vezes, com o empresário Eugène Malibran – de onde vem o seu famoso sobrenome – e com o violinista Charles Bériot; foi considerada como uma das mais famosas e melhores cantoras de seu tempo. Elvin (1958, p. 314-315) mostra a importância que Malibran conquistou na primeira metade do século XIX, falecendo prematuramente aos 28 anos de idade; teve a sua vida transformada em poesias por Gautier e Musset, e tema de óperas, canções, e uma cantata apresentada no Scala de Milão, com o nome de “In Morte Maria Malibran”, com música de Donizetti, Pacini, Mercadante, Vacai e Coppola. Em vários artigos, Malibran é tratada como *prima donna*, onde seus feitos foram transformados em lendas⁹. Dessa forma, fica evidente a representação da figura da Diva e a superestima da imprensa para com Pezzoli, talvez numa fantasia de distinção e ufanismo valorizando a presença da cantora nos teatros locais. Mas não era somente a ópera que levava o público campineiro ao teatro; companhias de zarzuelas, operetas e revistas eram frequentes na cidade. O gênero zarzuela chega a Campinas na década de 1870, por meio da Companhia de Zarzuelas Espanholas, com tamanho sucesso que em 1879 Santana Gomes, juntamente com o tenor

8 Nascido em 1775, na cidade de Sevilha, Manuel del Popolo Vicente Garcia foi um famoso tenor de ópera, para quem Gioacchino Rossini escreveu o papel do Conde de Almaviva da ópera *Il Barbiere di Siviglia*; além disso, Garcia foi um profícuo compositor e renomado professor de canto (“Manuel Garcia”, *Musical Times*, 1905, p. 225-232).

9 Para mais informações: “Malibran and Mendelssohn”, *The Musical Times and Singing Class Circular* 5, 118 (Musical Times Publications, 1854), pp. 362-363; F. G. E.: “Malibran and Mutlow”, *The Musical Times and Singing Class Circular* 42, 703 (Musical Times Publications Ltd., 1901), pp.585-590; J. A. Tulloch, “A Great Singer”, *The Musical Times*, 78, 1127 (Musical Times Publications Ltd., 1937), pp.22-23.

cômico Miguel Diez, criaram uma companhia dedicada a este tipo de espetáculo, a Companhia Espanhola de Zarzuela. (NOGUEIRA, 2001, p. 87-110)

Sobre os espetáculos de operetas e revistas, Nogueira aponta o domínio do gênero até pelo menos os últimos anos do Império, “quando as operetas e revistas passam a reinar absolutas na cidade e o riso era imperativo para o sucesso de uma representação teatral”. (NOGUEIRA, 2001, p. 111) Sendo gênero de fácil recepção, principalmente devido a suas temáticas cômicas, a opereta era destinada a um auditório diversificado – do público popular às classes elevadas – mas recebeu críticas dos conservadores campineiros (NOGUEIRA, 2001, p. 111-152). Tais apontamentos apressaram a imprensa em informar que:

os espetáculos eram agradáveis, divertidos, e mesmo familiares e a decência nada tinha a reclamar no modo de exibição das peças e antes a seriedade e os bons costumes se acham muito bem em face delas, sem o desalinho dos Alcazares e dos Cassinos. (Jornal *O Diário de Campinas*, Novembro de 1875)

Mesmo assim, o público conservador do Theatro São Carlos preferia não assistir aos espetáculos, sendo estes transferidos para o Teatro Rink, antigo circo que fora adaptado para receber espetáculos teatrais, sendo assim frequentado por um público mais popular. Fica nítido, no trabalho de Nogueira, que pelo menos nos últimos anos do Império, a separação social decorre de tais fatos: a ópera era vista como uma prática da elite econômica culta enquanto as operetas e revistas, com sua música ligeira e simplificações na linguagem musical, parecia destinada às classes populares.

O sucesso dos espetáculos de operetas e revistas é evidenciado com a chegada à Campinas da Companhia de Ópera Cômica do Teatro Imperial do Rio de Janeiro, em 1882, dirigida por Souza Bastos, e regida pelo maestro Carvalho. Nogueira comenta que “já não se trata de um grupo tradicional de operetas: mescla com as tradicionais obras de Offenbach e Lecocq, os teatros de revista e musical”. (NOGUEIRA, 2001, p. 131) Fazia parte dessa companhia a cantora e atriz espanhola Pepa Ruiz que havia se formado em Portugal e radicou-se no Brasil, afamada por sua grande versatilidade, o que lhe permitiu caracterizar 18 personagens diferentes em um só espetáculo, sendo considerada a Rainha da Revista.

Ribeirão Preto – o auge da produção cafeeira

A cidade de Ribeirão Preto, que foi apelidada na época de *Petit Paris* devido a sua modernização (PAZIANI, 2003, p. 183), é apresentada nesse estudo como o apogeu da produção cafeeira paulista, onde os barões encontraram terras férteis para o café, que era transportado para o porto de Santos pela estrada de ferro “linha Mogiana” instalada em 1883, atravessando as maiores fazendas da região. Jonas Rafael dos Santos (2006, p. 3) mostra que a cidade passou por uma forte transformação social com o crescimento populacional na última década do século XIX, passando de 10.420 habitantes em 1886, para 59.195 em 1900, em grande parte por conta da chegada de imigrantes para o trabalho nas fazendas de café. Por sua vez, Garcia analisa as transformações sociais pelo viés das práticas trabalhistas; onde, dentro da lavoura, havia três segmentações do trabalho: os imigrantes no sistema de colonato e os trabalhadores nacionais, que se subdividiam em livres e escravos. Em meio à liquidação do sistema escravista, o trabalhador nacional livre acabou exercendo funções distintas de força de trabalho; antes da abolição, ele exercia serviços residuais como tropeiros, pequenos proprietários que se dedicavam às culturas de subsistência, entre outras; e depois da abolição, nas derrubadas das matas para a formação do cafezal, pois este serviço era considerado arriscado e dele o imigrante deveria ser poupado. (GARCIA, 1999, p. 14)

Levando em conta essas transformações sociais no período da abolição da escravatura, Haddad (2009, p. 20) observa que, enquanto existia mão de obra escrava, era fácil diferenciar as estratificações sociais, determinando a aristocracia, elite, ou mesmo os “civilizados”; mas com o trabalho livre e o convívio na cidade, veio a necessidade de diferenciação, de autenticidade e de legitimação da mesma aristocracia perante as outras classes sociais de comerciantes, prestadores de serviços e de baixa renda; e dessa forma, os barões buscavam o que existia de mais moderno para o cultivo e beneficiamento da produção e para o luxo e conforto nas suas fazendas.

Consolida-se assim a ideia de Pierre Bourdieu sobre produções simbólicas como instrumentos de dominação, onde a cultura dominante atua em quatro frentes: 1) para a integração real da classe dominante, assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras

classes; 2) para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto a desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; 3) para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias); e 4) para a legitimação dessas distinções. Sob um efeito ideológico, a cultura dominante dissimula a função de divisão na função de comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções, compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante. (BOURDIEU, 2006, p. 10-11) Nesse sentido, o Teatro Carlos Gomes na cidade de Ribeirão Preto assume, dessa forma, a função da representação simbólica do poder dos barões de café; ao mesmo tempo em que busca uma “integração” por parte de seus espectadores – elite econômica e classe trabalhadora – dentro da sala, mostra a diferenciação social nos camarotes, plateia e galerias. Sua própria inauguração em 1897, com a apresentação da ópera *O Guarani* de Carlos Gomes, explicita o poder dominante dos barões, já que este foi construído a partir de um consórcio entre os maiores fazendeiros da região. Assim, percebe-se que novamente a elite econômica busca signos de identificação sociocultural com o gênero “ópera”.

Nas transcrições feitas por Liamar Tuon dos exemplares do jornal *A Cidade*, de 1909 a 1920, nota-se uma atividade cultural intensa na cidade durante as primeiras décadas do século XX. Os espetáculos de variedades, os dramas teatrais, as pequenas exhibições cinematográficas, os concertos de solistas e as apresentações operísticas, aqui aglutinando as operetas e as óperas, preenchem as noites dos teatros, cine-teatros e cassinos ribeirão-pretanos.

Uma das demonstrações de culto e construção da imagem de um artista, por parte inicialmente da imprensa, pode ser percebida na apresentação do concerto do menino-tenor Agide Meconi, que segue como: “assombroso artista lyrico que aos 14 annos de idade canta admiravelmente com gosto expressão e maestria os mais elevados e difficeis trechos musicaes.” (Jornal *A Cidade*, 04/04/1909. Transcr. Liamar Tuon)

A cascata de elogios continua na edição seguinte, onde há uma descrição das aptidões vocais do garoto, o comparando a Caruso. Durante o artigo notam-se os diversos símbolos de representatividade da própria identidade e orgulho nacional, com os dizeres:

o melhor, o que mais desejávamos dizer é precisamente talvez, o que nos fica no íntimo e nem o êxtase delicioso em que se embalava a platéia durante o cantar sublime do nosso esperançoso compatriota, nem a emoção candente de orgulho que nos desperta ser brasileiro o artista, podem ser descritos como sequer porque o fato é desses que a alma se sente bem nítida, bem patente mas, e diante dos quais, a inteligência destaca surpreendida e se recusa á perscrutações. (Jornal *A Cidade*, 06/04/1909. Transcr. Liamar Tuon)

O processo de trânsito da ópera era recorrente. Através da estrada de trem, as companhias chegavam para turnês, e não foi raro encontrar companhias, que passaram por Santos ou Campinas, apresentando-se nos palcos da cidade. A cantora e atriz Pepa Ruiz, agraciada nos palcos campineiros, também recebeu elogios por sua apresentação na revista *Tim-tim por Tim-tim* durante a récita em 1º de setembro de 1910. Ainda, anos antes de sua elogiada passagem por Santos, a cantora Clara Weiss se apresentou em Ribeirão Preto primeiramente com a Grande Companhia Italiana de Operetas Maresca-Weiss, durante a temporada sulamericana de 1916-1917, com um elenco artístico de 90 pessoas, 20 professores de orquestra, tendo como maestros concertadores e diretores de orquestra Ernesto Mogavero e Pietro Giammarusti. (Jornal *A Cidade*, 03/08/1916. Transcr. Liamar Tuon) Em meados de 1919, na sua segunda visita, dessa vez com sua própria trupe – A Companhia de Operetas Clara Weiss –, ela recebeu elogios da imprensa local por sua interpretação da personagem Frou-Frou na opereta *A duquesa do Bal Tabarin* de Leo Bard. (Jornal *A Cidade*, 03/07/1919. Transcr. Liamar Tuon)

Conclusão

Além de um eixo de influência entre as cidades, percebe-se um eixo concreto, físico, fortemente fincado na estrada de ferro. O trânsito artístico entre as cidades foi possibilitado, ou pelo menos facilitado, pela extensão da linha férrea, que levava não só os artistas, mas também a suas reputações.

A revista de atualidades *Arlequim*, veiculada a partir de novembro de 1927 na cidade de São Paulo, tinha como programa de logística a incursão de seus representantes nas linhas de trem em direção ao interior do estado, tendo uma ampliação de representantes a partir de abril de 1928. Percebe-se que, nas revistas, a construção da imagem da diva ou divo e a formação da consciência

pública se dão de duas formas: a divinização e a erotização; a primeira sendo a exaltação de dotes técnicos musicais, promovendo um canto inconsciente; e a segunda sendo a enumeração de características físicas. Esse processo de construção de imagem e formação da consciência pública já se fazia presente nos jornais das três cidades, mas devido aos projetos gráficos mais arrojados das revistas, tais representações iconográficas são mais visíveis.

A edição de n. 9, veiculada em janeiro de 1928, apresenta Attilio Giordanino (Foto 5), artista das operetas da Companhia Ra-ta-plan, que já havia trabalhado com as Companhias de Clara Weiss e Léa Candini; sua imagem de sedutor também lhe garante o elogio de saber “conquistar os aplausos de quantas plateias o vêm representar”. (Revista *Arlequim*, 9, 09/01/1928, p.15) Outro exemplo claro é o da cantora Anita Orizona (Foto 6), da Companhia de Operetas Siddivó, na edição de n. 17, veiculada em maio do mesmo ano, onde é apresentada ora devido à sua interpretação, ora como a “bonequinha de lindos olhos negros, rasgados em amêndoas tentadoras” ou como a “espanhola perigosa e bela que dá a gente uma inveja doida do destino dos chales”. (Revista *Arlequim*, 17, 10/05/1928, p.18)

Foto 5 – Attilio Giordanino, Revista *Arlequim*, 9, 26/01/1928.

ARLEQUIM



Entre as melhores surpresas que nos proporcionou a Ra-ta-plan, uma nos foi sobretudo agradável: o reaparecimento de Attilio Giordanino. Afincado há um ano do teatro, Sr. Paulo Istaito tinha esquecido desse fino artista de opereta, que tanto apimentou nas companhias Clara Weiss, Léa Candini e em outras de igual vulto. Inteligente e sympathico, comico elegante, Giordanino sabe conquistar os aplausos de quantas plateias «vêm representar». Por isso, «sua festa com Manoelino Telêma nos certamente ruidosa eita». Será levada à cena a linda revista “Paulistanide”, escrito especialmente para os dois artistas, e que é absolutamente inédita.

Foto 6 – Anita Orizona, Revista *Arlequim*, 17, 10/05/1928.

ARLEQUIM

ANITA ORIZONA

Anita Orizona, da companhia de Operetas Siddóni em no Casino. Foi um sucesso grande a interpretação que Anita deu ao papel de Capote, uma francesa indolente, na opereta "Cité Ross".



Anita é uma bonequinha de todos olhos negros, narizinho em ananás indolente. Ela, mais photographia, vestida de criança, brincando com bonecas...



Nas outras Anita é uma legandinha prazerosa e bella que dá o gosto uma imoção de delicias das chibol!



A revista *Arlequim* não é o único exemplo de periódico que apresenta essas representações. A revista *Onda* de Campinas e a revista *Flamma* de Santos, ambas da década de 1920, também seguem a mesma proposta de publicar a vida social da cidade e consequentemente, suas atrações artísticas. A revista *Flamma* se mostra mais insinuante do que a revista *Arlequim* em suas críticas. Na coluna “Palcos, Salões, Circos e...” de agosto de 1924, o crítico diz o seguinte sobre a Companhia Velasco:

A coleção de tipes que compõe o elenco artístico da companhia, mesmo as ensemblistas, são preciosas jóias de beleza feminina, escolhidas pacientemente por fino estheta para delícia dos olhos e entorpecimento dos sentidos, tal o paradisíaco encantamento dessas flores da raça movimentando-se num cenário que ofusca pela beleza e bom gosto. (Revista *Flamma*, Coluna Palcos, Salões, Circos e..., agosto de 1924)

De forma atrevida, o crítico encerra a sua coluna sobre a passagem de um outro grupo, a Companhia de Angelis, da seguinte forma:

No mais, a Companhia apresentou uma boa orquestra, sob a hábil regência do competente maestro Lahoz, que fez verdadeiros prodígios para abafar os desafinamentos de um corpo de coristas dos peiores e composto das mais desoladoramente feias criaturas que temos visto no palco. (Revista *Flamma*, 54, Coluna Palcos, Salões, Circos e..., 31 de agosto de 1923)

Concluindo, o avanço da linha do trem para o interior do estado de São Paulo confirma o fator pretendido da pesquisa, a interiorização da ópera. As revistas se apropriam desse meio de transporte para estender também a construção imagética de cantores e cantoras das companhias de óperas e operetas, e estas por sua vez, aproveitam-no para se apresentarem em outros palcos; proporcionando assim, o trânsito artístico intenso entre as cidades do eixo Santos-Ribeirão Preto. As representações iconográficas promovidas nos meios impressos se tornam mais visíveis com o tempo; por um lado o avanço tecnológico na melhoria das impressões, e por outro, um elemento novo, o investimento das distribuidoras de filmes que incluíram no seu escopo de promoção a veiculação das representações das estrelas de cinema na mídia impressa, causando assim um processo de negociação do poder midiático, onde as distribuidoras já entravam com um poder aquisitivo muito mais alto do que as produções operísticas, mas que influenciou no tratamento das iconografias das Divas de Ópera. As fotos 7 e 8 exemplificam essa influência; a veiculação de uma cantora de ópera, Vera Janacopulos, e de uma estrela de cinema, Greta Garbo, são apresentadas em uma revista sobre música da mesma forma.

Fotos 7 e 8 – Vera Janacopulos (esq.), Revista *Ilustração Musical*, Novembro de 1930, 120) e Greta Garbo (dir.), Revista *Ilustração Musical*, Fevereiro de 1931, 57.



GRETA GARBO

Referências

ABBATE, Carolyn. Opera; or, the Envoicing of Women, in: *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, ed. R. Solie. Berkeley e Londres: University of California Press, 1993.

AMARAL, Aracy; HASTINGS, Kim Mrazek. "Stages in the Formation of Brazil's Cultural Profile", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 21 (Florida International University, 1995), pp. 8-25

BAENINGER, Rosana; GONÇALVES, Renata F. de Paula. "Novas Especialidades no Processo de Urbanização: a região metropolitana de Campinas", *Anais do XII Encontro Nacional de Estudos Populacionais* (2000).

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: the key concepts*. New York: Routledge, 2005.

BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *O Teatro na Bahia: da Colônia à República, 1800-1923*. Salvador, EDUFBA e EDUNEB: 2008.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CAIRNCROSS, Alexander K. In Praise of Economic History, *The Economic History Review – New Series*, 42, 2 (Blackwell Publishing e Economic History Society, 1989), pp.173-185.

DEAN, Warren. “A Economia Brasileira, 1870-1930”, in: *História da América Latina: de 1870-1930*, V, org. L. Bethell. São Paulo: Edusp, 2008, pp. 659-703.

DEAN, Warren. “The Green Wave of Coffee: Beginnings of Tropical Agricultural Research in Brazil, 1885-1900”, in: *The Hispanic American Historical Review* 69 (Duke University Press, 1989), pp. 91-115.

ELVIN, René. “Maria Malibran”, *The Musical Times* 99, 1384 (Musical Times Publications Ltd., 1958), pp. 314-315.

FERNANDEZ, Enrique E. “Cocó, Margot, Frou Frou... ingenuas e lascivas en el París de la Belle Epoque”, in: *Pasen y Vean: estudios culturales*, ed. I. Clúa e P. Pitarch. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2008, pp.57-61.

F. G. E. “Malibran and Mutlow”, *The Musical Times and Singing Class Circular* 42, 703 (Musical Times Publications Ltd., 1901), pp.585-590

FONT, Mauricio A. “Coffee Planters, Politics, and Development in Brazil”, *Latin American Research Review*, 22, p. 3 (The Latin American Studies Association, 1987), pp.69-90.

GARCIA, Maria Angélica M. “A Cafeicultura e a Expansão do Capitalismo”, *Revista Economia e Pesquisa* (Fundação Educacional de Araçatuba, 1999), pp. 7-16.

HADDAD, Gisele Laura. Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (SP): representações e significado social. Dissertação de Mestrado, UNESP, 2009.

“Malibran and Mendelssohn”, *The Musical Times and Singing Class Circular* 5, 118 (Musical Times Publications, 1854), pp. 362-363

“Manuel Garcia”, *Musical Times*, 46, 746 (Musical Times Publications Ltd., 1905), pp. 225-232.

MATOS, Maria de. “Santos: um porto para o café – cidade, cotidiano e trabalho”, in: *História do Estado de São Paulo – A formação da unidade paulista: República*,

Vol. 2, org. N. Odalia e J. R. Caldeira. São Paulo: Imprensa Oficial, Editora UNESP, Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2010, pp. 83-100.

NOGUEIRA, Lenita. *Música em Campinas nos últimos anos do Império*. Campinas: Editora da Unicamp e Centro de Memórias da Unicamp, 2001.

PAZIANI, Rodrigo Ribeiro. “O Fausto caipira: Joaquim Macedo Bittencourt e as faces da modernização urbana em Ribeirão Preto na Primeira República, 1911-1920”, *Revista Varia Historia*, 30 (Universidade Federal de Minas Gerais: 2003), p. 183.

ROSSI, Mirian Silva. “Circulação e Mediação da obra de arte na Belle Époque paulistana”, *Anais do Museu Paulista*, 6/7 (São Paulo, 2003), pp. 83-119

SAES, Flávio de. “O estado de São Paulo no século XX: café, indústria e finanças na dinâmica da economia paulista”, in: *História do Estado de São Paulo – A formação da unidade paulista: República*, vol. 2, org. N. Odalia e J. R. Caldeira. São Paulo: Imprensa Oficial, Editora UNESP, Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2010, pp. 13-40.

SANTOS, Jonas Rafael dos. “Imigração e Ascensão Social em Ribeirão Preto entre o final do século XIX e meados do XX”, *Anais do XV Encontro Nacional de Estudos Populacionais* (2006): p. 3.

TULLOCH, J. A. “A Great Singer”, *The Musical Times*, 78, 1127 (Musical Times Publications Ltd., 1937), pp.22-23.

A transfiguração de David Perez, segundo Bartolozzi

Interpretação iconológica da gravura existente na Biblioteca Nacional de Portugal

Luciane Viana Barros Páscoa

A gravura em água-forte intitulada *David Perez neapolitanus* (c.1774), concebida por Francesco Bartolozzi (1727-1815), pertence ao acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Outro exemplar também pode ser encontrado no departamento de música da Biblioteca Nacional da França. O gravurista italiano, que vivia então em Londres, retratou o músico, possivelmente em 1774, como uma efígie, um busto-monumento, que ao mesmo tempo em que não lhe esconde as marcas dos anos, significado de sabedoria, propõe uma representação de humano laureado que se transfigura em mito, pela ação de figuras simbólicas que compõem a obra. Na última década de vida, o compositor David Perez (1711-1778) acumulara na Corte Portuguesa algumas responsabilidades e poderes incomuns a muitos músicos, não só de Portugal,

mas do restante da Europa. Foi professor dos infantes, principal compositor lírico da corte, com várias produções para os teatros reais, algumas de grande vulto e importância estética, e teve uma influência vertical na música sacra do reino. Tais atributos somados devem ter influenciado a realização desta rara imagem que chegou aos nossos dias.

O gravador Francesco Bartolozzi nasceu em Florença em 14 de Agosto de 1728. Foi também desenhista e pintor, ativo também na Inglaterra. Era filho de Gaetano Bartolozzi, um ourives, com quem estudou antes de entrar na Academia de Belas Artes em Florença. Lá, estudou com Giovanni Domenico Ferretti e Ignazio Hugford, e em Roma, aprofundou seu conhecimento sobre antiguidades. Logo, tornou-se um pintor adepto a miniaturas, aquarelas e pastéis, e um desenhista consumado, mas dedicou-se à gravura. As obras identificadas no seu período florentino incluem a série de lâminas de gravura dos afrescos de Domenichino na abadia de Grottaferrata e as de pinturas religiosas de Domenico Gabbiani. (PAMPLONA, 2000, p. 187)

Em 1745, Bartolozzi trocou Florença por Veneza, para integrar o ateliê do gravurista e impressor Joseph Wagner (1706-1780), assinando algumas obras em conjunto. A partir deste tempo, pode-se datar muitas das obras de Bartolozzi sobre pintores venezianos, seus contemporâneos, tais como Sebastiano Ricci e Marco Ricci, Francesco Zuccarelli, Jacopo Amigoni e Pietro Longhi, e provavelmente alguns de seus gravados sobre pinturas de velhos mestres, por exemplo obras de Veronese, Cortona e Castiglione. Especificamente datável é seu retrato frontispício para uma edição dos poemas do Conde Gasparo Gozzi – o teatrólogo que reviveu a comédia *dell'arte* (Veneza, 1758). (SOARES, 1971, p.445)

Tanto os temas como o estilo de Bartolozzi apelavam a patronos ingleses em Veneza. Seu estilo, fundamentado na então chamada maneira *crayon*, tinha sido desenvolvido para imitar as sutilezas da arte renascentista e dos desenhos do Barroco, alcançando o seu pleno desenvolvimento na técnica de gravura ponteadada. Bartolozzi aplicou esta técnica num trabalho importante e incomum, que era reproduzir os desenhos de Guercino em coleções de Veneza, incluindo aqueles de Antonio Maria Zanetti, Giambattista Tiepolo e do cônsul veneziano Joseph Smith. (Bartolozzi, 2014)

O impacto da transposição gráfica da obra de Guercino levou Bartolozzi a ser convidado para gravar uma série de desenhos deste artista na Royal

Colección na Inglaterra. Mudou-se para lá em 1764, com a posição privilegiada de gravurista do rei. O trabalho comissionado foi solicitado pelo bibliotecário de George III, Richard Dalton. (BARTOLOZZI, 2014)

Um dos primeiros trabalhos particulares de Bartolozzi na Inglaterra foi contribuir para as ilustrações gravadas das *Ruínas do palácio do imperador Diocleciano em Spalato*, de Robert Adam. Sua aceitação no mundo da arte de Londres foi sublinhada ao se tornar um dos fundadores da Royal Academy, para a qual ele gravou o diploma, em 1768, e cujo desenho original era de Giovanni Battista Cipriani, que Bartolozzi tinha conhecido na Itália.

Bartolozzi desenvolveu a técnica inovadora do ponteadado, um charme polido que contribuiu para a imensa popularidade de seu trabalho, embora o prestígio de suas gravuras fosse igualmente devido aos temas e ao estilo adotado. Os temas favoritos eram as obras de grandes mestres italianos, como evidenciado, por exemplo, pelas célebres gravuras *Silêncio* (a Virgem e o Menino com São João); e *Clytie* de Annibale Carracci. (PAMPLONA, 2000, p.188)

Gravou ilustrações para uma edição do *Orlando Furioso* de Ariosto, que novamente o colocou em contato com Cipriani. Durante os anos de 1780, a produção de Bartolozzi foi dominada por uma enorme série de retratos gravados dos mais distintos artistas da época, incluindo Reynolds, Gainsborough, Romney e Cosway, e de uma variedade de estrangeiros como Rosalba Carriera e John Singleton Copley. Seu próprio retrato, junto com aquele de seu assistente Pietro William Tomkins e do pintor William Hamilton, agraciou a gravura da composição alegórica de Hamilton intitulada *As Estações*. Um microcosmo do século XVIII tardio. (WEST, 2014)

Em 1802, ele deixou Londres e fixou-se em Portugal, onde se tornou diretor da Academia de Belas Artes em Lisboa. Neste ano, Rodrigo de Sousa Coutinho, que estava incumbido de reformar a Imprensa Régia, contratou-o para reativar a Aula de Gravura, instituída por alvará régio em 1768, que passaria a funcionar na própria casa do artista. Bartolozzi deixou uma profunda marca na história da gravura portuguesa e um grande número de discípulos, pois foi o responsável pela introdução em Portugal do processo da gravura ponteadada. (NEVES, 2004, p. 6)

A temática dos seus trabalhos portugueses é muito variada, tendo sido o autor da transposição para gravura de desenhos e pinturas de alguns dos

mais notáveis pintores de diferentes épocas, como Domenico Pellegrini, e dos neoclássicos portugueses Vieira Portuense e Domingos de Sequeira. Bartolozzi conheceu pessoalmente Vieira Portuense, que estava em Londres entre 1797 e 1800, e neste período trabalharam em colaboração para ilustrar uma edição monumental dos *Lusíadas*, mas o projeto não obteve patrocínio, resultando apenas em alguns exemplares isolados destinados a ilustrar alguns episódios da obra. (PAMPLONA, 2000, p. 188)

Bartolozzi gravou o *Juramento de Viriato* de Vieira Portuense nesta altura. (PEREIRA, 1997, 203) Da sua obra, destaca-se uma vasta galeria de retratos, um importante conjunto de gravuras sobre temática histórica, bem assim como uma significativa coleção de trabalhos sobre assuntos de carácter religioso. Seu trabalho continuou a ser publicado em Londres até sua morte, que ocorreu em 1815 em Lisboa.

Esta gravura em buril e água forte, em preto e branco, com medidas de 30x25cm, possui inscrições na parte inferior. No centro, está escrito “*David Perez neapolitanus, Fidelissimus Lusitaniae Regis Archimusicus*”. 1774 é a data provável da impressão da gravura. Na parte inferior esquerda, lê-se “F. Bartolozzi. del”, e na direita, “J. Vitalba, sculp.”. De acordo com as regras de autoria da gravura, na margem inferior da chapa, escrevia-se o nome do artista criador que havia elaborado o desenho, a pintura ou a escultura que estava sendo reproduzida. Na parte central, poderia figurar o nome do editor ou impressor e no lado direito constava o nome do artesão que gravou a chapa, que em geral era o mesmo que traduzia a obra original em termos gráficos, ou até reduzia o desenho ao tamanho da chapa. Ao nome do criador da obra original seguiam-se as letras Fec (it) ou Del (eavit), sendo que depois no nome do artesão seguiam-se as letras inc (idit), sculp (sit), por exemplo. Nesse sentido, fica claro que o desenho original e a concepção dessa obra é de Francesco Bartolozzi e que Giovanni Vitalba foi o artesão gravador. (DASILVA, 1976, p.17)

Figura 1. Francesco Bartolozzi, *David Perez Neapolitanus*, buril e água-forte, 30x25cm, p&b.



Inscrição: *David Perez Neapolitanus*
Fidelissimi Lusitaniae Regis Archimusicus 1774.
F. Bartolozzi del. J. Vitalba sculp. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal

Figura 2. Detalhe da inscrição com as assinaturas



Muitas obras desta natureza eram produzidas em equipe no ateliê, ficando por vezes a dúvida sobre a autoria das mesmas. No auge de sua produção, Bartolozzi requeria serviços de até 50 assistentes e alunos, dentre eles, o próprio filho Gaetano Bartolozzi, Tomkins, e o italiano Luigi Schiavonetti. O gravador alemão Heinrich Sintzenich (1752-1812) e o gravador francês L.C. Ruotte (1754-1806) também estavam entre aqueles que estudaram a técnica de gravura ponteadada com Bartolozzi e depois a popularizaram em seus respectivos países. (Bartolozzi, 2014) Algumas lâminas de Bartolozzi recebiam apenas seus floreios finais, apesar de ter o seu nome, revelando assim a prática artística nos ateliês de gravura. (ARAÚJO, 2012)

A gravura escolhida representa o compositor italiano David Perez num busto-retrato de perfil, rodeado de figuras simbólicas e alegóricas. O personagem retratado está no centro da cena, emoldurado por ramos de folhagem que o colocam em destaque. O estilo dessa representação revela os traços fisionômicos do músico, a partir de uma estética naturalista que mostra os sinais da maturidade e também revela uma concepção idealista da composição, ao inserir uma coroa de louros no homenageado.

O medalhão que contém a imagem de David Perez está pousado em nuvens e é segurado por três figuras: no quadrante esquerdo, uma figura alada feminina de inspiração maneirista, envolta em manto com um seio desnudo, toca uma corneta que remete à anunciação da glorificação do compositor. No alto, um amorino que pode ser relacionado ao cupido com asas de borboleta, segura uma lira que é um dos símbolos da música e, no quadrante direito, outro amorino segura o medalhão tendo numa mão um manto e noutra um caduceu, bastão de arauto e originalmente uma vareta mágica com duas serpentes enroladas no sentido inverso com as cabeças voltadas uma para outra. O caduceu é um atributo de Hermes (Mercúrio) e foi interpretado de várias maneiras, como símbolo da fecundidade e do equilíbrio. Também simboliza a união de forças contrárias. (GUIMARÃES, 2000, p.176)

Figura 3. Francesco Bartolozzi, *David Perez Neapolitanus*, buril e água-forte, 30x25cm, p&b. Biblioteca Nacional de Portugal (Detalhe)



Figuras 4, 5 e 6. Detalhes da gravura, destacando a figura alada feminina com a corneta, o amorino com a lira e o amorino com o caduceu.





In: Francesco Bartolozzi, *David Perez Neapolitanus*, buril e água-forte, 30x25cm, p&b. Biblioteca Nacional de Portugal. (Detalhe)

Hermes, mensageiro dos deuses e detentor de poderes divinatórios poderia revelar coisas ocultas e muitas vezes exercia o papel de mediador entre o mundo visível e o invisível. A ele é atribuída a invenção da lira, que depois entrega a Apolo a quem concede o poder de uma nova música. A relação entre a lira e o caduceu, remetendo às divindades Apolo e Hermes, pode representar a troca

de valores simbólicos e a inovação ou renovação musical, motivo de homenagem ao compositor.

A composição foi realizada possivelmente com o intuito de homenagear o músico, enaltecendo sua experiência, criatividade e equilíbrio, tendo à sua volta a hibridação de figuras mitológicas e talvez celestiais. O fato de o medalhão estar pousado nas nuvens remete-nos à ascensão do personagem principal aos céus, ou à glória. Neste caso, seguindo a tradição clássica, toda levitação significa transfiguração. (REVILLA, 2012, p. 744)

O gênero retrato no século XVIII atinge seu apogeu, representação do Século das Luzes, comporta a probidade, seriedade e compromisso moral (CASTELNUOVO, 2006, p. 87), que se destaca desde a preparação da matéria até a finalização do trabalho. Carregando consigo a herança da tradição italiana, podemos indagar se, ao realizar este retrato, Bartolozzi não escolheu representar o homem terreno ou o homem celeste, tendo em vista o equilíbrio de aspectos naturalistas e idealistas. David Perez está agora situado numa esfera suprema, da potência universal que domina o destino, num tempo imóvel longe das contingências do cotidiano.

A representação do busto-retrato de caráter naturalista tem origem na vontade de conservar uma imagem precisa e verídica dos traços exteriores do modelo, de sua vida interior e de seu papel social. Nesse retrato, as características físicas são exaltadas enquanto o personagem principal é instalado numa posição quase hierática.

Os retratos autônomos que representam um personagem ou excepcionalmente dois, e cuja finalidade de reproduzir o modelo é indiscutível, o aspecto naturalista está ligado ao crescente emprego da modelagem em gesso. Outra característica que se pode constatar é que adotam com frequência o esquema de representação de perfil, que desempenhou, desde o século XVI, um papel capital na evolução do retrato, sendo a representação típica do cliente-doador ou da influência clássica, a da numismática. Numa passagem do tratado *Della pittura*, Leon Battista Alberti mostrou o interesse que lhe despertavam suas próprias efígies e a função laudatória que lhes atribuía, na representação de perfil.

A consagração da fórmula de perfil para o retrato autônomo parece, segundo Enrico Castelnuovo (2006, p.31), derivar da medalha antiga e devia ser empregada para fins de celebração e comemoração. Panofsky (1991) ressaltou que, a partir do século XVI, o retrato de perfil se devia à influência da

glíptica e da numismática clássica, além de encontrar respaldo nos antigos textos de teoria artística. Desse modo, a predileção pelo retrato de perfil na pintura tradicional está relacionada ao aspecto comemorativo graças a sua ascendência numismática. Nessa mesma época, desenvolve-se em Florença, ambiente de formação de Bartolozzi, o gosto pelo busto-retrato.

No século XVIII, o problema do valor moral das imagens é objeto de discussão e poderia significar a representação crítica da realidade contemporânea, proposta de modelos de comportamento. No estilo neoclássico de Bartolozzi, conjuga-se a representação da figura humana naturalista e idealizada, através de formas graciosas e do suave recorte das linhas. São particularmente inovadoras as suas modulações delicadas de luz e sombra, a elegância doce das suas figuras e a sensualidade com que representa o corpo.

Referências

ARAÚJO, Maria Augusta. Gravadores estrangeiros na corte de d. João V. Boletim Interactivo da APHA, n° 4, 2006. Disponível em: <http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/AugustaAraujo.pdf>. Acesso em 20 de agosto de 2012.

“Bartolozzi”. In *Grove Art Online. Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T006646pg1> (último acesso em 28/07/2014).

BARTOLOZZI, Francesco. *David Perez neapolitanus...* [Visual gráfico / F. Bartolozzi del. ; J. Vitalba sculp.. - [London? : s.n. : 1774-1780?]. - 1 gravura : buril e água-forte, p&b ; 30x25cm. Disponível em <http://purl.pt/1050> , último acesso em 03/10/2011.

BARTOLOZZI, Francesco. *David Perez neapolitanus*. Bibliothèque Nationale de France. Gallica. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=PT&q=David+Perez> , último acesso em 02/10/2011.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHAVES, Luis. *Subsídios para a história da gravura em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1927.

DASILVA, Orlando. *A arte maior da gravura*. São Paulo: Edição Espade, 1976.

- DOTTORI, Maurício. *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommelli, with especial emphasis on funeral music*. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2008.
- GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- NEVES, António Amaro (et.al). *Francesco Bartolozzi e seus discípulos*. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento, 2004. [Catálogo de exposição]
- PAMPLONA, Fernando. *Dicionário de pintores e escultores portugueses*. Barcelos: Civilização Editora, 2000, vol II.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PEREIRA, Paulo (org.). *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 1997, vol.3.
- REVILLA, Federico. *Diccionario de Iconografía e Simbología*. Madrid: Cátedra, 2012.
- SOARES, Ernesto. *A gravura artística sobre metal: síntese histórica*. Lisboa, [s.n], 1933.
- SOARES, Ernesto. *História da Gravura Artística em Portugal: os artistas e suas obras*. Lisboa: Livraria Samcarlos, 1971. vol.I.
- WEST, Shearer. “Cipriani, Giovanni Battista.” *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press, accessed July 30, 2014, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T017835> .
- WORTHEN, Amy Namowitz “Engraving.” In *Grove Art Online. Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T026291> (accessed October 15, 2012).

Pontes entre novo e velho continente

Um estudo de caso no âmbito da iconografia musical¹

Luzia Aurora Rocha

Introdução

O presente texto visa estabelecer comparações entre imagens europeias e derivações existentes nas antigas colônias do continente americano. É tomado como exemplo um tema religioso, do Antigo Testamento, mais precisamente o “Triunfo de David sobre Golias”. Serão analisadas, do ponto de vista iconográfico e iconológico as seguintes imagens: uma pintura do Monastério del Carmen² em Arequipa (Peru), que decora a sala capitular, um painel de azulejos do

1 Texto adaptado do apresentado no 7º Congresso Europeu de Investigações Sociais sobre América Latina (CEISAL). Universidade Fernando Pessoa (Porto, Portugal), 2013.

2 A autora agradece ao Museu de Santa Teresa e ao seu diretor, Franz Grupp.

antigo Colégio dos Meninos Órfãos em Lisboa³ (Portugal), colocado na escadaria do edifício, e uma gravura europeia de António Tempesta. A análise foca pontos convergentes e divergentes entre todas as imagens, analisa o processo de cópia mas, também, a reinvenção que cada artista faz da imagem.

A problemática da cópia e da circulação de imagens em espaço europeu tem, recentemente, despertado o interesse de vários investigadores. Mas a circulação de imagens entre o velho e novo continentes (Europa e América) prevaleceu (e ainda prevalece) um tema ainda mais complexo e inexplorado do que a questão do espaço europeu. Não obstante, as mesmas questões podem ser colocadas: Quais as rotas de circulação de imagens? Quais as vias de transmissão de modelos? Quais os agentes transmissores e canais de circulação? O que era copiado? Um dos suportes artísticos mais utilizados na transmissão de modelos terá sido a gravura. Quer de forma avulsa, quer em livros, foram inúmeras as gravuras que terão circulado por todo o espaço Europeu e entre continentes. No entanto, o investigador pode deparar-se com cadeias mais amplas de transmissão. A cópia nem sempre era feita a partir de gravuras, sendo que, um artista poderia ter utilizado como fonte primária uma fonte já secundária. Ou seja, uma gravura pode ter servido como modelo a uma pintura e essa mesma pintura (fonte secundária) ter sido usada como modelo original para uma nova obra de arte. As questões de transmissão podem ser uma teia bastante complexa. Este artigo pretende contribuir para a resolução de algumas questões que se podem levantar pela análise dos processos de cópia e transmissão.

Outra questão que se revela interessante e pertinente é indagar de que forma a cópia é efetuada. Em alguns casos, a cópia é total e fiel ao original, com a reprodução exata de motivos. Noutros casos, há seleções temáticas e compositivas levadas a cabo que derivam em obras mais ou menos fieis ao original, com um certo cunho de originalidade. Pode ainda ocorrer uma cópia de poucos elementos – por exemplo, apenas uma ou outra figura humana – que são revestidas com todo um novo cenário e enquadramento. Nesse último caso, a nova obra apresenta poucas semelhanças com o original e é muito difícil efetuar uma conexão com o modelo original.

3 A autora agradece à Direção Geral do Tesouro e Finanças.

O painel de azulejos português

O Colégio de invocação à Nossa Senhora de Monserrate, atualmente conhecido como Antigo Colégio dos Meninos Órfãos ou Edifício Amparo⁴, foi reformado em 1549 pela rainha D. Catarina, mulher de D. João III, para ali se recolharem cerca de 30 crianças órfãs. Essa função social do edifício manteve-se, pelo menos, até à primeira metade do século XVIII, altura da colocação de um magnífico revestimento azulejar decorando o átrio e escadaria que acompanha os quatro andares do edifício.

São composições figurativas em azul e branco formando silhares recortados na parte superior. Revestem as paredes do pequeno átrio retangular e da escadaria. José Meco refere-se a este conjunto como:

um dos revestimento mais espectaculares da azulejaria figurativa dos meados do século XVIII e, ao mesmo tempo, mais contraditórios, pelo contraste entre a excepcional fantasia dos enquadramentos rococó e o carácter muito mais ingénuo e rudimentar da pintura historiada dos centros⁵, pelos quais se desenrola uma autêntica *Bíblia* em imagens. (MECO, 2005: 91)

Esses azulejos plasmam temas bíblicos que evoluem temporalmente do Antigo para o Novo Testamento, à medida que caminhamos do átrio para o topo, como se de um percurso em ascensão espiritual se tratasse: Abraão, Isaac, Jacob e Esaú, José do Egito, Moisés, Abimeleque, Samuel, David, Salomão e a rainha de Sabá, nascimento da Virgem, desponsório, anunciação, visitação, nascimento de Cristo, adoração dos Magos, circuncisão, martírio dos inocentes e Jesus entre os doutores. No total, são 40 painéis com temas bíblicos: 30 representam temas do Antigo Testamento (até o sétimo patamar) e 10 representam temas do Novo Testamento (sétimo patamar e seguintes).

4 Este imóvel está situado na Rua da Mouraria, nº 64, em Lisboa, passando bastante despercebido aos olhares dos transeuntes. Situado nas traseiras do Centro Comercial da Mouraria e rodeado por um comércio grossista, dilui-se nos edifícios comerciais e residenciais, nas gentes que os habitam e nos turistas que diariamente por ali passam.

5 José Meco aponta como data provável para a realização do conjunto azulejar o ano de 1754, data da conclusão da reedificação do Colégio por ordem do rei D. José. O mesmo autor coloca a possibilidade de o pintor do painel ser Domingos de Almeida.

Os painéis possuem ainda cartela com inscrição sobre a temática representada⁶. A disposição dos painéis é narrativa, catequética e sugere um certo recolhimento interior. À medida que o visitante sobe a escadaria é conduzido numa ascensão física, mas principalmente espiritual, bem como a um encontro com Jesus e com a sua história⁷ e a dos seus antepassados.

Alguns desses painéis apresentam motivos musicais de extremo interesse, nomeadamente um painel de azulejos sobre Jacob e Esaú e dois painéis da vida de David. É objetivo desse artigo analisar apenas o painel referente ao retorno triunfante de David com a cabeça de Golias.

Esse painel sintetiza elementos das duas passagens bíblicas, ambas do I Livro de Samuel. A maioria da cena diz respeito à passagem 1Sam. 18, 6-9⁸, que

6 Do átrio para o topo, mostram as cartelas as seguintes inscrições: [Átrio] SACRIFICIO DE IZAAC; BÊNÇÃO DE IZAAC A SEU Fº JACOB; VITÓRIA DE ABRAM EM HOBA; [1º Patamar] SONHO DE IACOB; NACIMENTO DE IOSEPH DO EGIPTO; [1º Lanço de Escadas] IOSEPH VENDIDO NO EGIPTO; ODIO DOS IRMAONS À IOSEPH; [2º Patamar] FIDELIDADE DE IOSEPH DO EGIPTO; CASTIGO DE DEOS A PHARAO; FIGURA DO SACRIFICIO VERDADEIRO ANO CORDEIRO PASCHAL MANDOU DEUS POR MOUSES INSINUAR AO POVO DE ISRAEL; [2º Lanço de Escadas] POR INTERCESSÃO DE MOYSES CONVERTE DEOS A AAGOA SALGADA EM AGOA DOCE; NAUFRAGIO DE PHARAO E DE TODO O SEU EXERCITO PRESEGVINDO O POVO DE ISRAEL; [3º Patamar] ORANDO MOISES NOMONTE VENCE IOSVÉ AOS AMALECITAS; FRUCTO DA TERRA DE PROMISSÃO; CRUEL CASTIGO DE ADONIBEZEQ; [3º Lanço de Escadas] ABIMELCCH. MORTO COM HVÁ PEDRA POR HUÁ MOLHER DA TORRE; GEDEÃO SO TREZENTOS HOMENS DO SEV EXERÇITO ESCOLHEO P.ª SI.; [4º Patamar] SAMUEL FAS ORAÇÃO COM OPOVO ANTES DE ACOMETER AOS PHILISTEOS; DAVID SE OFFERECE PERA PELEYAR COM O GIGANTE GOLIAT; [5º Patamar] CRVELDADE DE SAVL MATANDO AOS SAÇERDOTES Q DERÃO REFGIO A DAVID; DAVID DESBARATA AOS AMALEÇITAS; MORRE SAVL ÀS MAONS DOS PHILISTEOS; [5º Lanço de Escadas] CRVELDADE DE SAVL MATANDO AOS SAÇERDOTES Q DERÃO REFGIO A DAVID; DAVID DESBARATA AOS AMALEÇITAS; MORRE SAVL ÀS MAONS DOS PHILISTEOS; [6º Patamar] VICTORIA Q DAVID ALCAMSOV DOS AMONITAS E DOS SYRIOS; [6º Lanço de Escadas] ELEGE DAVID ANTES OCASTIGO DA PESTE, DO Q. O DA FOMEIDAGVERRA; MORTE DE ABSALAM; [7º Patamar] MAGNIFICOS PREZENTES Q. A RAINHA DE SABÂ ODDERECCE ASALOMÃO; ONACIMENTO DAS.RA; OS DESPOZORIOS DAS.RA COM S. JOZEPH; [7º Lanço de Escadas] ANNUNCIADA; VIZITAÇÃO; [8º Patamar] O NACIMENTO DE CHRISTO; ADORAÇÃO. DOS REIS; CIRCUNCIÇÃO; [9º Patamar] O MININO IESVS ENTRE OS DOTORES.

7 Jesus é a figura central na história deste edifício e é evidente a sua associação aos órfãos indicada pelo painel que O representa, em Menino, rodeado por outras crianças da instituição. Além do mais, este Colégio também é identificado por Colégio de Jesus por aí existir, precisamente, desde o século XVII, uma confraria do Menino Jesus.

8 (1 Sam. 18, 6-9) “ Quando regressavam, depois de David ter morto o filisteu [Golias], as mulheres de todas as cidades de Israel saíram cantando e dançando ao encontro do rei Saúl, ao som de tamborins, címbalos e gritos de alegria. As mulheres dançavam e cantavam em coro: “Saúl matou mil, mas David matou dez mil”. Saúl ficou muito irritado, pois não gostou nada

descreve o retorno triunfante de David recebido em apoteose pelas mulheres de Israel. Há elementos figurativos que são retirados de outra passagem bíblica, referente ao retorno com a cabeça de Golias até Jerusalém, 1Sam. 17, 57-58⁹. Vemos David montado num cavalo e acompanhado de seis soldados. Ele segura ao alto, em triunfo, a espada de Golias, com a qual o decapitou. Ao seu lado, caminha um soldado segurando a cabeça do gigante. A marca da pedra na testa de Golias é bem evidente. Encaminham-se para uma cidade. Ao seu encontro vêm duas mulheres. Ambas dançam e uma toca um pandeiro, possivelmente unimembranofone, (sem soalhas na ilharga¹⁰) e canta. Tal é compreensível pela posição da boca, que está aberta.

Figura 1 - Domingos de Almeida (?). *David retorna triunfante com a cabeça de Golias*. Painel de azulejos, 1754 (?). Antigo Colégio dos Meninos Órfãos, Lisboa, Portugal



dessa afirmação. E disse: “Deram dez mil a David e a mim apenas mil. Que mais lhe falta senão a realza?”. E desse dia em diante Saúl olhava David com inveja ”.

9 (1 Sam. 17, 57-58) “Quando David voltou depois de ter morto o filisteu [Golias] , Abner levou-o à presença de Saúl. David trazia a cabeça do filisteu na mão.”.

10 Entende-se por ilharga a parte lateral do instrumento e por soalhas as pequenas peças, usualmente metálicas, que estão colocadas na ilharga e que entrechocam. O som das soalhas resulta de uma percussão indireta, visto que é a membrana que é diretamente percutida pela mão do(a) executante. Indiretamente, as soalhas soam também acrescentando um novo timbre (o do metal), mais brilhante, ao som profundo da membrana.

A pintura peruana

No Monasterio de San José y Santa Teresa (Monasterio del Carmen) em Arequipa, Peru, encontramos uma pintura que representa exatamente a mesma cena bíblica. A pintura tem muito mais figuração do que o painel de azulejos. Em segundo plano, as fileiras de soldados perdem-se no horizonte. O povo assiste à passagem do cortejo, no cimo dos montes, alguns em júbilo, outros sentados, outros montados em animais. Vemos ainda uma carruagem com figura coroada. Esta figura deverá ser, com toda a certeza, o rei Saul. O grupo de crianças e de mulheres de Israel que correm a receber David, vitorioso, são em maior número, comparativamente ao painel de azulejos português. São comuns a ambas as fontes as duas mulheres que estão em primeiro plano, mais próximas a David. Igualmente comuns são as suas posições de dança. No entanto, há diferenças substanciais ao nível organológico. O pandeiro, na pintura, não tem membrana e são claramente visíveis as soalhas na ilharga do instrumento musical. No caso da segunda mulher, vemos que toca um triângulo com anéis no aro, o que permitiria obter dois tipos de sons, um por percussão direta (ao percutir o instrumento) e outro por vibração por simpatia (a percussão no instrumento provoca o movimento indireto dos aros, que ressoam).

Outras mulheres instrumentistas podem ser adicionadas ao grupo. Em primeiro plano, à direita do observador, podem ser vistas. Um conjunto de flauta de tamborileiro (flauta reta e tambor) pode ser identificado, se bem que com algumas particularidades. O tambor, na maioria das representações portuguesas, costuma ser bem mais pequeno. A flauta reta tem o tubo extremamente fino. A mão esquerda da instrumentista está corretamente colocada no final do tubo, onde costumam estar localizados três pequenos orifícios. Ao seu lado, outra mulher toca um cordofone friccionado, algo híbrido e estranho, uma vez que apresenta particularidades organológicas da família do violino (é friccionado e tem aberturas laterais em forma de ff) e outras da família das guitarras (abertura redonda no tempo e barra). Esse cordofone tem apenas três cordas. Em segundo plano temos três aerofones iguais, apenas parcialmente visíveis. As suas campânulas lembram um instrumento romano, o *lituus*. O uso de um instrumento tão longínquo e distante no tempo poderá estar relacionado com a intenção de evocar realidades mais distantes e mais próximas da história bíblica antiga. Um último instrumento está representado, possivelmente será um corneto.

Figura 2 - Anônimo. *David retorna triunfante com a cabeça de Golias*. Pintura, primeira metade do século XVIII. Monasterio de San José y Santa Teresa (Monasterio del Carmen), Arequipa, Peru.



A gravura de Antonio Tempesta

Tanto o painel de azulejos português como a pintura peruana são fontes datadas da primeira metade do século XVIII. A relação entre a pintura de Arequipa e outras fontes mais antigas já foi estabelecida pela investigadora Rosario Álvarez Martínez. (Álvarez Martínez, 1995: 96) É apontada como fonte para a pintura do Monasterio del Carmen em Arequipa uma tapeçaria de Rubens (1577-1640) que, segundo a investigadora, foi baseada numa gravura de Schelte Bolswert (1586-1659). Acontece que o italiano Antonio Tempesta (1555-1630) realizou uma gravura que pode ser a fonte de todas essas obras, incluída numa série sobre o Antigo Testamento¹¹. Dada a proximidade das datas de nascimento e morte de Tempesta e Bolswert, e a conseqüente coincidência dos períodos em que estiveram ativos profissionalmente, é muito difícil saber qual a gravura que terá sido realmente a fonte original para todas estas derivações. De qualquer modo, a gravura de Antonio Tempesta deve passar

¹¹ A gravura encontra-se publicada em *The Illustrated Bartsch* (96 volumes, Norwalk, CT, Abaris Books, 1978 -).

a constar como parte do leque de opções da possível fonte primária da tapeçaria de Rubens, do painel de azulejos do Colégio dos Meninos Órfãos de Lisboa e da pintura do Monasterio del Carmen em Arequipa, Peru.

Quando se compara o painel de azulejos e a pintura com a gravura de Antonio Tempesta é possível verificar que a pintura peruana é uma derivação muito mais completa e fiel da gravura em questão. É uma cópia quase exata, tanto ao nível das figuras e da paisagem quanto ao nível da cópia dos instrumentos musicais. O mesmo não se pode dizer do painel de azulejos português que vê o processo de cópia reduzir ao mínimo a figuração humana e os elementos paisagísticos, bem como o número das figuras musicais e aspectos ao nível da música e dança.

Uma outra derivação

A gravura de Tempesta parece ter sido também a base de um outro painel de azulejos português, datado da primeira metade do século XVIII. O painel em questão encontra-se no Mosteiro de S. Vicente de Fora¹², em Lisboa, no piso superior do claustro, inserido num ciclo dedicado à história de David. A classificação temática deste painel não tem sido a mais correta. Por exemplo, o conhecido historiador da azulejaria portuguesa, Santos Simões, nem sequer a relaciona com o ciclo dedicado à história de David. Uma vez que o painel se encontra um pouco afastado dos restantes, separado também pela existência de uma porta de serviço, os investigadores portugueses não efetuaram a conexão entre esse painel – aparentemente isolado – e os restantes referentes

12 O complexo da Igreja e Mosteiro de S. Vicente de Fora encontra-se localizado em Alfama, um dos bairros históricos de Lisboa. A Igreja e parte do Mosteiro estão abertos ao público e são visíveis, sendo que uma outra parte alberga as instalações do Patriarcado. As origens do edifício remontam ao séc. XII, altura em que foi mandado erigir no local um pequeno templo sob a invocação de S. Vicente, pelo rei fundador de Portugal, D. Afonso Henriques. O termo “de Fora” surge pelo edifício se encontrar do lado de fora das muralhas que delimitavam a cidade. Sucederam-se novas remodelações ao primitivo edifício sendo que a traça que hoje conhecemos é grandemente da responsabilidade dos arquitetos Juan de Herrera (arquiteto do El Escorial, de Madrid) e Filippo Terzi. Existem adições posteriores ao nível da decoração, como é o caso do espetacular revestimento de painéis de azulejo em azul e branco, uma pequena parte datados de finais do século XVII e a grande maioria colocados durante o reinado do Magnânimo D. João V. Informações sobre o edifício podem ser obtidas na página da internet do Instituto de Gestão do Patrimônio Arquitetônico e Arqueológico (IGESPAR), disponível em <<http://www.igespar.pt/pt/>>.

à história de David. Pela sua comparação com a gravura de Antonio Tempesta, não restam dúvidas de que se trata de uma cópia parcial do grupo das mulheres e crianças de Israel que recebem com música e dança David triunfante.

Apesar de apenas ter sido copiado este grupo de mulheres e crianças, são óbvias as semelhanças. A nível instrumental, coincidem os instrumentos tipo *lituus*, em segundo plano e o corneto é substituído por trombetas retas, parcialmente visíveis. Coincide também o uso do triângulo com aros, que toca uma das mulheres. Em primeiro plano, um cordofone tipo alaúde substitui o cordofone híbrido friccionado. Esta substituição de instrumento não alterou a posição de execução da figura feminina com o braço direito da instrumentista exatamente na mesma posição. Do grupo de crianças, em primeiro plano à direita do observador, que na gravura de Tempesta apenas olham para David e o saúdam, uma delas é agora transformada em instrumentista, tocando um pequeno timbale. Outras duas mulheres intervêm na ação musical: uma dança e bate palmas, a outra toca uma espécie de viola da gamba, que tem algumas incorreções a nível organológico, como é o caso de uma abertura redonda (boca) típica das guitarras e alaúdes, mas não existente nas famílias de cordofones friccionados. Podem verificar-se muitas coincidências ao nível da cópia das figuras e dos instrumentos musicais. Não obstante, nota-se uma reinvenção por parte do pintor de azulejos, que atualizou alguns instrumentos musicais para outros mais modernos. O mesmo se pode dizer ao nível da arquitetura, tendo as paredes muralhadas da gravura de Tempesta, que se encontram em segundo plano, na composição, à direita do observador, dando lugar a um moderno edifício e a uma coluna decorativa.

Para concluir, é necessário evocar que as pontes outrora existentes entre os continentes Europeu e Americano (com particular ênfase entre os países ibéricos e ibero-americanos) devem ser continuamente estabelecidas. Somente através de estudos comparativos das obras de arte dos dois continentes se poderá traçar o percurso e destino da arte Europeia até a América Latina. Este texto pretende auxiliar investigadores de ambos os continentes no estabelecimento de tais relações, com a esperança da continuação desta linha de estudos, que permitam aprofundar as mais variadas questões que surgem no domínio de estudos da iconografia musical.

Referências

- ADELMAN, M., SMITH, R., et al. *Azulejos portugueses – um guia*. Lisboa: Edições Azulmar, 1986.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. “La Música en las imágenes procesionales del arte barroco hispano” . In: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (ed): *Separata del Anuario Musical*, 50. Barcelona: s.e., 1995. pp. 87-147.
- AUSONI, A. *Music in Art*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005.
- BALLESTER, Jordi. “Los grabados y las estampas como medio de transmisión, difusión y reproducción de imágenes con iconografía musical en el arte de los siglos XVI y XVII” . In: SANTARELLI, Cristina (ed.). *Ut Musica Pictura*. Turim: Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, 2010. pp. 133-144.
- CARVALHO, Ayres de. *D. João V e a arte do seu tempo*, s.l.: s.e., s.d.
- Bebiano, Rui. *D. João V – Poder e espectáculo*. Lisboa: Livraria Estante Editora, 1987.
- INSTITUTO DE GESTÃO DO PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO E ARQUEOLÓGICO (IGESPAR). “Mosteiro de S. Vicente de Fora”. Disponível em: <<http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/71213/>>. Acesso em: 1 abr. 2013.
- INSTITUTO DE GESTÃO DO PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO E ARQUEOLÓGICO (IGESPAR). “Antigo Colégio dos Meninos Órfãos, Recolhimento do Amparo”. Disponível em: <<http://www.igespar.pt/pt/>>. Acesso em: 18 jan. 2013.
- MECO, José. *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1989.
- INSTITUTO DE GESTÃO DO PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO E ARQUEOLÓGICO (IGESPAR). “Os azulejos do antigo Colégio de Jesus, dos Meninos Órfãos”. In: Comissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de S. Francisco Xavier (1506-2006) (ed.): *O Colégio dos Meninos Órfãos da Mouraria*, Lisboa: s.e., 2005. pp.89-98.
- OLIVEIRA, Lina. “Recolhimento do Amparo/Colégio dos Meninos Órfãos/Colégio de Jesus”. Disponível em: <<http://www.monumentos.pt/>>, (visitado em 1 de Abril de 2013).
- QUEIROZ, José. “Azulejos de S. Vicente de Fora”. *Revista Faenza* [1º ano, fasc. 3], 1913. pp 1-8.

REAL, Manuel Luís. “O convento românico de S. Vicente de Fora”. *Monumentos* [2], 1995. pp 14-23.

ROCHA, Luzia. “Al zulaijo: Music in the Ceramic Tiles of São Vicente de Fora Monastery in Lisbon”. *Music in Art*. New York: s.e. 2008. pp. 301-316.

ROCHA, Luzia. O motivo musical na azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2012.

SEROMENHO, Miguel. “Do Escorial a S. Vicente de Fora”. *Monumentos* [2], 1995. pp 24-26.

SIMÕES, J. M. *Azulejaria em Portugal no século XVIII* - Edição Revista e Actualizada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

VENTURA, M. *O Barroco e o Mundo Ibero Atlântico*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

Um olhar transdisciplinar na arte de João Batista de Deus no teto da Catedral da Sé de São Luís do Maranhão

Alberto Pedrosa Dantas Filho

Introdução

Em muitas situações cotidianas, vivemos uma espécie de transmutação linguística em ressignificações, de várias ordens, que perpassam o nosso universo de imagens, conceitos, sentimentos, como no fluxo caudaloso de um rio, cujo leito vai renovando-se por meio de seus afluentes. Nas artes, essa situação não é diferente. O vai-e-vem de estilos e concepções de mundo expressam essa busca constante de uma via pela qual o mundo é lido e relido quase unanimemente por poetas e músicos, pintores e escultores, intelectuais dos mais diversos matizes.

Em um artigo muito sucinto, Audrey Furlaneto em crônica para o jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, tece uma importante consideração a respeito da presença do estilo barroco em nossos dias, através da arte popular. O articulista, logo

no título de seu texto, enuncia aquilo que o famoso curador, produtor e diplomata francês Romaric Büel disse a propósito: “[arte popular brasileira] é ainda hoje a morada do barroco.” (FURLANETO, 2013) Essa afirmação vem ao encontro daquilo que a observação, mesmo mais ingênua, pode comprovar: há uma espécie de vago *revival* na maneira pela qual a arte popular e, principalmente, a arte *naïf* ou primitivista moderna faz sem o menor constrangimento. Leituras como essa sempre foram olhadas de forma enviesada, como desprovidas de uma atualidade fenomênica e, por isso, extemporâneas e, acima de tudo, como arte tosca, pequena e alienada. O estatuto de “arte de museu” do primitivismo moderno se dá, propriamente, com os movimentos modernistas dos inícios do século XX e, principalmente, com as expressões que se afastavam dos parâmetros eurocêntricos, como o cubismo, por exemplo.

O presente artigo se inicia deste ponto: de que maneira a leitura visual dos afrescos que cobrem o interior da Catedral da Sé de São Luís têm reflexos e mesmo correspondências diretas e indiretas com outras formas artísticas, designadamente a música, permitindo-nos mesmo afirmar que, formas e expressões artísticas diversas, não apenas convivem entre si, mas sobretudo, espelham-se e movimentam-se em um espaço de representações em certo grau de coerência e em circunstâncias que as fazem expressões próprias de determinado contexto? Para um trabalho musicológico, a incidência neste ponto revela-se de grande importância, convertendo outros eixos de observação sob um “outro” olhar e, quando isso acontece, há uma gama portentosa de riquezas, através de novas e renovadas perspectivas.

A Catedral da Sé de São Luís foi erigida em 1626, não como catedral, mas como a capela dos Jesuítas, em um complexo de edifícios que incluía o Colégio de Nossa Senhora da Luz, a residência dos eclesiásticos e a própria capela. Grandes reformas foram feitas em 1659, sob a direção do Padre Antônio Vieira, em 1681 pelo Padre Gonçalo Veras e, em 1690, pelo Padre Bettendorff que, em 1699 concluía a atual catedral no lugar onde a conhecemos hoje e não onde se encontrava a antiga capela. (MORAES, J., 1995, p. 41)

A nova catedral era orago de Nossa Senhora da Vitória, uma referência ao subjugo dos franceses em 1615 e, também, forte referência à Restauração portuguesa, fim de um processo histórico que marca os primórdios da antiga província do Maranhão, a União Ibérica que vigorou entre 1580 e 1640.

Fato curioso, que também nos lembra Jomar Moraes, é que ao novo e monumental templo só foi concedida a dignidade de catedral em 1762,

quando a antiga igreja de Nossa Senhora da Vitória foi demolida. Localizava-se onde hoje temos o Palácio do Comércio, antigo Hotel Central. Encontramos em arquivos históricos, sempre uma história de penúria, grandes dificuldades. É conhecida, por exemplo, a carta do cônego José Antônio da Costa, ao futuro bispo do Maranhão Estevão Alves dos Reis:

Apesar de meus avançados annos, Thesoureiro-Mór da Fábrica da Cathedral, é-me doloroso ter de levar à respeitável Presença de V. Excia. que o paço Episcopal está todo muito arruinado, e indecente para hospedar qualquer pessoa particular, quanto mais um Príncipe da Igreja Brasiliense, chovendo em todo elle inclusive a Capella de V. Excia., e o mesmo estado sente o primeiro Templo da Providência, sendo todos estes tamanhos estragos de um raio que em Abril de 1849 caio em a torre dos sinos da cathedral, e athé hoje nenhuma providências se tem dado, não obstante as minhas repetidas súplicas e officios ao Vigário Capitular, ao Ilmo. E Revmo. Cabido, ao Governo da Província; V. excia. pois, dando exercício mais intenso às suas eminentes virtudes, e zelo Apostólico, tomará aquellas providências que sua Alta Sabedoria julgar mais acertadas, afim de não desmoronar de todo um tão antigo e magestoso Edifício, como já vai acontecendo. (COSTA apud BERCHMANS, 2004, p. 181)

Acreditamos que a falta de cuidado, tanto da esfera eclesiástica, quanto do governo imperial, que detinha poder sobre os negócios da Igreja, criaram uma situação em que o imprevisto e as soluções apressadas eram sempre contingenciadas quando o assunto era a saúde do prédio episcopal gerando uma atitude dos governos, mesmo já no período republicano, de grande desleixo.

A Cathedral de Nossa Senhora da Vitória, como é conhecida, está carregada de ecletismos e maneirismos muito fortes, que carregam em si, as reformas em seus três séculos de vida, como assevera o eminente pesquisador maranhense Jomar Moraes (COSTA apud BERCHMANS, 2004, p. 42):

A Igreja da Sé, depois das numerosíssimas transformações internas e externas que recebeu ao longo de três séculos, apresenta, exteriormente, o aspecto que lhe deu a reforma realizada em 1922, pelo bispo D. Helvécio Gomes de Oliveira: completa remodelação da antiga fachada, de estilo colonial primitivo, assimétrica e de frontão curvilíneo.

E prossegue:

Fê-la esse prelado mais alta, simétrica, neoclássica, ostentando uma imagem de Nossa Senhora da Vitória sobre o frontão clássico. “Acrescentou-lhe uma torre

– a do lado norte – fazendo-as ambas quadrangulares, cobertas por cúpulas truncadas, divididas em três seções, acima das quais estão as pirâmides octogonais com cruces de ferro.

Em seu interior o ecletismo ainda é mais sentido pelas intervenções que deixaram, assim como as camadas geológicas de um terreno, uma profusão de estilos que não chegam a ofuscar sua majestática presença.

Passamos à descrição do interior da igreja feita, ainda, por Moraes:

Nos extremos do transepto acham-se os altares do Sagrado Coração de Jesus, de ornamentação neoclássica (em cuja mesa uma urna envidraçada guarda a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte), e o do Santíssimo Sacramento, onde convivem elementos dos estilos rococó e neoclássico.

O altar-mor é um bellissimo exemplar da arte portuguesa seiscentista. Ostenta excessiva ornamentação com predominância de dourado superposto a fundo azul, apóia-se em colunas salomônicas e é coroado por arcos concêntricos que se interligam através de elementos radiais. (MORAES, idem, p.43)

Sobre o autor da reforma de 1927, João Baptista de Deus, sabemos muito pouco. Os dados colhidos no âmbito deste trabalho são bastante imprecisos e vêm em dois blogs – *Averequete* e *São Luís Portal do Maranhão*, dedicados à cultura maranhense que, apesar de tratarem de assuntos diferentes, coincidem nas poucas informações sobre o artista plástico do interior do estado. O autor do Blog *Averequete* diz-nos o seguinte:

João Batista de Deus é um pintor autodidata que nasceu na cidade de Brejo de Anapurus no estado do Maranhão, em 1896. Estudou pintura e cenografia na Sociedade de Propaganda de Belas Artes do Liceu de Artes e Ofícios, do Rio de Janeiro, recebendo em 1925, o primeiro prêmio em Desenho Anatômico. Em 1927 ao retornar ao Maranhão é convidado para pintar o teto da nave da igreja da Sé. (PEIXE, 2010)

Há muito poucas informações a respeito do pintor maranhense; sabemos, contudo, que em 1954 ele participou mais uma vez da reforma pontual realizada no prédio da catedral restaurando o afresco de sua própria autoria (1927).

Sobre a obra, que há exatos 87 anos orna o teto da velha catedral, também há poucas referências, mas mesmo o olhar mais leigo no assunto percebe que ali há uma representação tardia eclética e repleta de maneirismos que tentam remontar estilos que eram uma distante referência de parte da catedral como

sua fachada original, todo o interior e mesmo a composição de uma única torre, bem diferente da reforma empreendida por Bettendorff.

Como autodidata, mesmo que tenha percorrido tardiamente a formação acadêmica, como sugerido em muitos testemunhos, subsistiu no traçado do artista forte influência primitivista, como se pode atestar em suas obras nas igrejas da Sé de São Luís, de São José de Ribamar e, ainda, na igreja de Santo Antônio de Parnaíba e na igreja da Matriz de Boa Esperança, estas últimas no Piauí.

A pintura realizada na catedral, tanto na capela-mor, como na nave central, foram feitas em têmpera sobre madeira, sob a temática da Ascensão de Virgem Maria e de Nosso Senhor.

A referência que Peixe faz à influência de fundo às intervenções de João de Deus na Catedral da Sé vir da pintura renascentista, “segundo padrões dos ilusionistas italianos, espanhóis e luso-brasileiros do início e meados do século XVIII”, permite-nos, sim, afirmar que essas características gerais descritas configuram, na verdade, os padrões maneiristas do barroco lusitano, oscilando entre o pós-barroco e o pré-clássico.

Na capela-mor, temos uma representação que remete a uma narrativa barroca pelo movimento e jogo de contrastes reforçado pela intervenção cromática ao fundo da figura da Virgem e por sua postura de braços erguidos de forma suplicante, em contraste, como veremos, com a representação da nave central, onde encontramos Cristo com os braços rigorosamente em cruz, emoldurado de maneira especial com um dourado extremamente forte, uma nuvem densa apoiando seu corpo. Aos seus pés, uma sequência de sete anjos (aqui a infância dos anjos da capela superior contrasta com a maturidade dos da nave central talvez em referência aos sete selos do livro do Apocalipse) e podendo sugerir, em alusão ao Novo Testamento, a transição da infância e da figura materna da Virgem para a maturidade martirizada de Cristo ladeado por anjos adultos e anunciadores do Juízo Final. (Figuras 1 e 2).

Circundando esta composição, a narrativa se faz pela construção de um céu milenarista repleto de anjos crianças (putos) em clara e inequívoca alusão barroca. Eles estão por toda a parte, tanto em suspensão, como sentados nos portais que seguram a moldura de Nossa Senhora. Entre os 16 anjos que compõem a cena, há, pelo menos, quatro que tocam instrumentos musicais antigos: trombeta, harpa, viola de corda friccionada e flauta.

Na nave central, localiza-se uma narrativa plástica que nos chama atenção, pelo fato de trazer, de forma geral, mais uma alusão iconográfica de cunho musical: dois anjos tocando trombeta.

A composição é constituída de um equilíbrio que pode ser descrito, sim, como clássico (em sua acepção renascentista e também base formal para obras do primeiro barroco).

Figura 1 - A Virgem Maria e os sete anjos crianças



Figura 2 - Detalhe dos sete anjos aos pés da Virgem Maria



A imagem de Jesus Cristo de braços abertos, ascendendo aos céus assentado em um “tapete” de nuvens embaixo de seu corpo e sua cabeça arredada de uma aureola feita de nuvens faz referência ao crucifixo, definindo dessa maneira o centro para o qual toda a cena converge radialmente.” Faz parte também da composição uma paisagem pastoril onde é possível ver em segundo plano árvores, em outro mais elevado, um monte e, em primeiro plano e embaixo, Nosso Senhor em assunção e todos os apóstolos mais Maria Madalena e Nossa Senhora. Essa composição central é emoldurada (ainda em pintura) de forma convencional, com volutas que sugerem ser talhadas em madeira, tal como aquela da capela-mor.

Em relação ao trabalho cromático, prevalece o azul em quatro tonalidades que variam em intensidade do mais claro na parte central, mais escuro embaixo e menos escuro na parte de cima da composição. A moldura dourada contrasta com o argumento do centro, sendo a nuvem que envolve a imagem de Cristo mais escura embaixo, onde a figura se assenta, e clara e luminosa em cima, quando refere a aureola. Todo esse argumento é arrodado de mais quatro composições, cuja moldura não tem a importância dada pelo autor ao argumento principal. Não é mais dourada e, sim, branca sombreada de cinza, conferindo papel secundário ao tema. São quatro anjos dispostos em xis sugerindo um raio que se espalha pelas quatro esquinas do templo, em clara referência à dispersão da fé (Figura 3). Tanto Nossa Senhora quanto Cristo, de costas ao altar-mor, convergem para a parte frontal da Igreja.

Figura 3 - Teto da Catedral visto do Coro, onde percebemos o efeito tridimensional dado ao tema



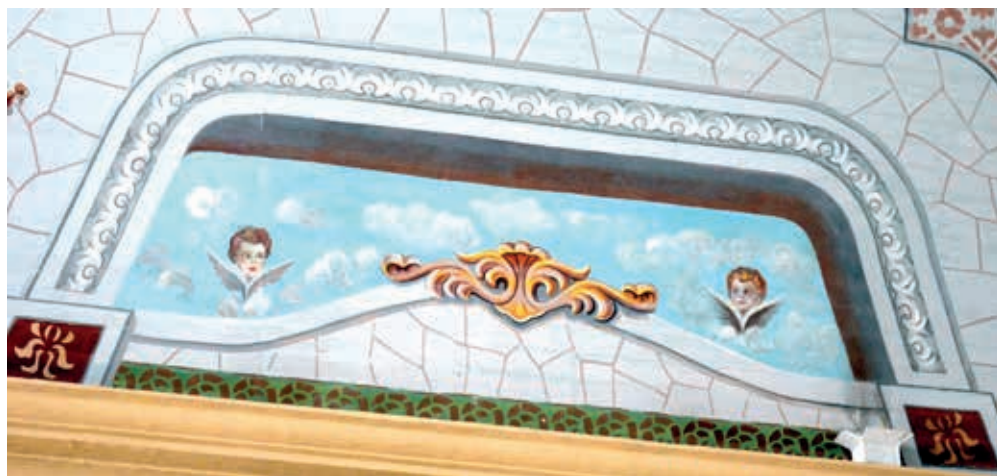
A temática da Vitória, associada à Restauração de Portugal e a reconquista do Maranhão aos franceses é aqui referida em duas partes: na capela-mor pela própria Nossa senhora da Vitória em ascensão e na nave central pela ascensão de Cristo, reafirmação da vitória final (Figura 4). Observe-se que esta dinâmica confere um movimento e, sobretudo, uma narrativa tal como um poema-processo em que a atitude de contemplação pictórica é valorada por uma “maneira de contar uma história”.

Figura 4 - Vista geral da Ascensão de Cristo no teto da Catedral da Sé



Toda a composição secundária está sob base azul clara que quase coincide com o azul superior do enquadramento principal. Há ainda outras composições que, neste conjunto, podem ser consideradas de importância ternária: ao centro uma composição frontispícia (continuação da que vem desde a capela-mor) que sugere a fronteira entre o mundo terreno e o extraterrestre, uma entrada em forma de portal triádico ornada com flores ladeada de duas mais, onde é possível ver dois anjos espreitando o século por trás do prédio, continuação do pórtico referido, como mostrado na figura 5.

Figura 5 - Detalhe do portal triádico com flores e dois anjos espreitando



Passemos ao exame das figuras que representam iconografias musicais. Na capela-mor identificamos quatro anjos tocando instrumentos tais como harpa (Figura 6), trombeta (Figura 7), flauta transversal (Figura 8) e um instrumento de arco que, ao considerar os detalhes da representação iconográfica, pode ser entendido como uma rabeça (Figura 9).

Figuras 6 e 7 - Anjo harpista (esq.) e Anjo tocador de trombeta (dir.)



Figuras 8 e 9 - Anjo flautista (esq.) e Anjo com instrumento de arco (dir.)



Na nave central, destacam-se a representação de anjos tocadores de trombetas, anunciadores assim de eventos importantes eventualmente associados à Vitória da Restauração em alusão à Catedral orago de Nossa Senhora da Vitória, em referência ao Apocalipse 9:6-13 e 10:1-21. (Figuras 10 e 11).

Figura 10 e 11 - Anjos anunciadores que tocam trombetas



No coro da Catedral de São Luís, consta um outro caso de referência musical na iconografia do templo, que pode revelar uma última atitude, em relação à reforma empreendida em 1954. O próprio João de Deus restaurou o seu próprio trabalho realizado 27 anos antes. Trata-se de um pequeno afresco colocado na parede posterior do coro que, por se encontrar embaixo de um vitral de cores muito fortes, na mesma parede que faz a frente do templo, é pouco percebido. Na realidade é a maior referência à atividade puramente musical: um coro composto de 11 cantores, sendo um solista e dois alaudistas (Figura 12). Sua pintura é de fato mais recente, pois foi assinado e datado pelo artista em 31 de maio de 1954.

Figura 12 - Vista geral do afresco acima do vitral



A luz branca e retilínea em baixo da Figura 12 é a abertura da janela do vitral (Figura 13).

Observemos alguns detalhes desta iconografia. Pode-se identificar três partes principais na composição. Um anjo cantor aparentemente solista ao centro (Figura 14), que funciona como eixo central vertical, a cujos lados se distribuem o coro e os instrumentistas, incluindo um órgão e um aparente alaúde à esquerda (Figura 15) e um outro aparente alaúde com a outra metade do coro de anjos, à direita do anjo cantor solista (Figura 16).

Figura 13 - A grande luminosidade do vitral ofusca a visão do coro acima

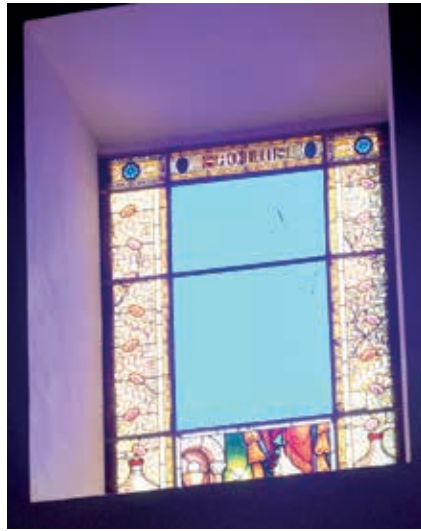


Figura 14 - Figura central na composição: o anjo solista



Figuras 15 e 16 - parte do coro que canta atrás do anjo organista (esq.)
e a outra metade do coro com alaúde (dir.)



A atribuição de data de autoria do próprio autor da pintura do coro, (Figuras 17a e 17b), vem de maneira diferente, das outras intervenções, quando faz referência à reforma, como mostrado na Figura 18.

Figura 17a e 17b - Data atribuída pelo próprio artista no afresco acima do vitral e sua assinatura



Figura 18 - Relação da cronologia das duas fases da obra declaradas pelo artista



À guisa de conclusão

É óbvio que não podemos admitir correspondências diretas entre formas artísticas diversas, mesmo que contemporâneas, pois, a distinção entre meios e os graus e matizes dos desenvolvimentos de cada linguagem e suas circunstâncias são distintos e, por tanto, devem ser analisados em seus respectivos contextos.

Achamos, porém, que em certas situações e contextos podemos sim encontrar algumas analogias que podem fornecer-nos uma compreensão melhor do meio cultural e artístico de uma determinada sociedade. No caso ludovicense, a reforma empreendida pela cúria de São Luís à Catedral em 1927 pode revelar aquele fenômeno denominado pela sociologia inglesa como *cultural lag*: “O conceito de *Cultural Lag* se refere às mudanças das condições culturais que não são acompanhadas pelas condições materiais ocasionando um certo atraso”. (WOODWARD, 2009, pp. 388-389, trad. nossa)

Sabemos que, no Maranhão, a música e as artes visuais não tiveram a pujança da literatura que, em um meio historicamente marcado pela influência

temporal (política) dos Jesuítas, tem na prosa e na poesia sua face mais desenvolvida. No contexto de São Luís, a música e as artes visuais têm desenvolvimentos bem assemelhados, são artes que se despregam do passado tridentino quando começam a chegar à província, os ecos do que fora plantado lá na capital da corte pela missão francesa e pelo movimento frenético de artistas estrangeiros.

Podemos situar com precisão os inícios das atividades musicais e plásticas em São Luís em meados do século XIX quando começam a surgir as primeiras expressões artísticas na música como Sérgio Marinho, os irmãos Rayol, Francisco Libânio Colás (dentre outros), assim como também nas artes visuais, com Leon Righini (primeiro paisagista do Maranhão), seguido por Desiré Trubert (chegado em São Luís em 1865) e Domingos Tribuzi que, juntamente com Leon Righini, integraram a Exposição Provincial do Maranhão e a Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1866, ocasionando na doação de duas obras ao Imperador Pedro II. (MELLO apud s/a , 2006)¹

O que podemos inferir a respeito dessa circunstância é o fato de compreendermos tanto a arte musical, quanto as artes visuais no Maranhão e a sua gênese, tendo como pano de fundo condicionantes comuns nas respectivas explicações e, mais, as formas híbridas e extemporâneas que irão caracterizar os subsequentes desenvolvimentos nessas duas áreas. Ambas expressavam impressionante identidade estilística: sob uma base de cariz francês e italiano temos uma arte, sim, uma arte absolutamente coerente em seus propósitos discursivos, o que se projeta já no século XX, em pleno declínio.

Podemos dizer que, àquele fenômeno que na música faz a migração do repertório sinfônico das antigas orquestras ludovicenses às bandas de música, tem-se correspondências com todas as adaptações necessárias, carregadas de uma ingênua ambiência musical, como o estilo naïf das leituras extemporâneas de João de Deus.

Podíamos até, com certo atrevimento, estabelecer um grau de comparação, em relação às obras da catedral com a Marcha Fúnebre nº 1 de Francisco Libânio Colás, quando percebemos ali a junção de uma arte mais formal e

1 Uma viagem pela história das artes plásticas no Maranhão. Luiz de Mello publica livro sobre origens da arte maranhense. *Jornal Pequeno. Suplemento Cultural e Literario JP Guesa Errante*. Edição 121. 3 de janeiro de 2006. Disponível em <<http://www.guesaerrante.com.br/2006/1/3/Pagina553.htm>>. Acesso 10 jul. 2014.

erudita extraída do contexto sinfônico, com o ar primitivista das bandas sinfônicas descoladas da pompa de outrora.

Chama ainda mais atenção uma certa atitude extravagante e extemporânea, quando os compositores do século XIX, ultrapassando o alcance regionalista, servem-se da utilização de uma ambiência harmônica bastante elaborada para expressar um certo barroquismo, pelo que este estilo marcou, em sua dramaticidade, a música católica, como se observa também em obras de Gounod, por exemplo. Assim, podemos encontrar em um caso muito particular do repertório maranhense do século XIX, um exemplo bem característico dessa situação. Os *Motetos* do já referido Colás, muitas vezes reinventados por copistas e músicos práticos, traz em si este formidável fenômeno (Figura 19).

Pode-se observar que o trato de extrema simplicidade estilística e formal neste exemplo musical, pode nos remeter àquela atitude composicional de João Batista de Deus, pintor que, em sua simplicidade ou talvez, por questões puramente de ordem discursiva, adotou auraticamente uma postura de citação e mais, transigiu polifonicamente entre estilos, como em Bakhtin, para construir um todo narrativo de extrema coerência e originalidade.

Todo este exercício de procurar estabelecer caminhos e até formas mais elaboradas, porém não ficcionistas, de relações entre expressões artísticas, estabelecendo umnexo entre o visual e o musical, podem contribuir para uma visão mais alargada do que somos e nos mostrar a importância que o estudo transdisciplinar e analógico pode nos trazer de benefícios na compreensão de nosso passado histórico-artístico, através da observação da iconografia musical.

Figura 19 - Início dos *Motetos a Três Vozes* de Francisco Libânio Colás

Motetos a Tres Vozes

Francisco Libânio Colás (c.1830-1885)
Reconsultação: Alberto Dantas Filho

I - *Bajulans*

Andante

Mezzo-soprano
Tenor
Baixo
Harmonium

Me
T
B
Hm

Referências

BERCHMANS, João. Compositores Portugueses no Maranhão do Século XIX. In: V Encontro de Musicologia Histórica ANAIS – Musicologia Histórica Brasileira (Integração e Sistematização). Juiz de Fora: Centro Musical Pró-Música. 2004, p. 232

DANTAS FILHO, Alberto EDIÇÃO ABERTA À VICENTE FERRER DE LYRA. Prova Complementar apresentada em 20 de novembro de 2006 – Universidade Nova de Lisboa, p.11

FURLANETO, Audrey. Mostra vê arte popular como abrigo do barroco – A sagrada família, no Centro Cultural dos Correios, começa nesta quarta, com cem obras. *Jornal O GLOBO*, 23/07/2013. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/mostra-ve-arte-popular-como-abrigo-do-barroco-7371091>>. Acesso 13 ago. 2014.

MORAES, Jomar. *Guia de São Luís do Maranhão*. 2^a. ed. São Luís: Legenda, 1995.

PEIXE. João de Deus - Biografia. Blog Averequete. 2010. Disponível em <<http://averequete.blogspot.com.br/2010/10/joao-de-deus.html>>. Acesso 07/08/2014.

WOODWARD, James. Critical Notes on the Culture Lag Concept. *Social Forces* 12.3 (Mar. 1934): 388-398. SocINDEX with Full Text. EBSCO. Langsdale Library, Baltimore, MD. 30 Sep. 2009.

Estratégias visuais na definição da identidade iconográfica do Grupo de Compositores da Bahia¹

Pablo Sotuyo Blanco

Introdução

O uso da imagem como elemento que assiste pessoas, grupos e instituições no desenvolvimento de estratégias visuais que possam ser reconhecidas e associadas às suas atividades e produtos por parte da sociedade pode, com o tempo, ser observada como a identidade visual dessas pessoas, grupos ou instituições, mesmo sem ter nunca havido a intenção de construir tal identidade.

No caso do Grupo de Compositores da Bahia (GCB), sem dúvidas o grupo mais notável no âmbito da criação musical contemporânea no Brasil durante as décadas de 1960 e 1970 e com profundos desdobramentos e consequências estéticas artísticas, tais estratégias permeiam praticamente toda a sua

¹ Texto adaptado do apresentado na 13ª Conferência Internacional do RIdIM e 1º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, Salvador (BA), 2011.

produção, seja musical, pedagógica ou estética ao longo da sua profícua existência de pouco menos de uma década. Iniciado em abril de 1966, seus integrantes estavam vinculados, de uma ou outra forma, à Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

A partir dos trabalhos de Ilza Nogueira² e Paulo Costa Lima (1999; 2000), pode-se considerar que grande parte da produção musical do GCB refletiu as estratégias utilizadas pelo professor e mentor do grupo, Ernst Widmer (Aarau, 25 de abril de 1927 – Aarau, 3 de janeiro de 1990), no ensino de composição e na sua dimensão cultural musical. Porém, um dos aspectos menos estudados desse fenômeno musical e cultural continua sendo a criação e aproveitamento estratégico de elementos visuais de diversas índoles, e que potencializaram as ações que deram visibilidade ao GCB às quais podemos ordenar em três tipos: a) Fotografias grupais; b) Aspectos visuais e iconográficos na formação musical de plateia; e c) Visualidade na notação musical.

Estratégia 1 – fotografias grupais

Ao observar a coleção de fotografias relativas à Escola de Música da UFBA disponíveis no Acervo de Documentação Histórica Musical (ADoHM) da mesma universidade, pode-se observar uma série de mudanças na composição e características das mesmas. Tais mudanças vão dos retratos individuais em preto e branco realizados em diversos estúdios fotográficos até os registros fotográficos coloridos de conjuntos de pessoas em eventos diversos (musicais ou não) muito provavelmente realizados por fotógrafos não-profissionalizados, independente do seu nível de domínio técnico.

Assim, entre o conjunto de fotografias em preto e branco que documentam os Seminários Internacionais de Música da década de 1950 e os registros fotográficos a cores de finais dos anos 1970 em diante, constam um grupo de fotografias dedicadas a registrar e promover o Grupo de Compositores da Bahia, fotos estas que ilustram um processo de transição entre as fotografias realizadas por fotógrafos profissionais e as realizadas por amadores e familiares. Para entender melhor esse conjunto de documentos fotográficos, é necessário

2 A produção de Ilza Nogueira em torno de Ernst Widmer e do Grupo de Compositores é extensa e vasta para ser incluída numa nota de rodapé. A lista pode ser conferida no seu Currículo Lattes disponível em <<http://lattes.cnpq.br/0292814253435774>>.

incluir um breve histórico dos Seminários Internacionais de Música da UFBA e de alguns dos seus protagonistas mais notáveis.

Os Seminários Internacionais de Música

Os Seminários Internacionais de Música (SIM) da UFBA (semente original da atual Escola de Música) foram criados em 1954 pelo então Reitor Edgard Santos, tendo como o seu diretor Hans Joachim Koellreutter (Freiburg im Breisgau, 1915 – São Paulo, 2005), chegado ao Brasil em 1937 e naturalizado brasileiro em 1948.³ (Figura 1)

Figura 1 – Hans Joachim Koellreutter (fonte: ADoHM – UFBA)



3 Cf. Seminários Internacionais de Música. Um breve histórico...; <http://www.escolademusica.ufba.br/main_pagvirtuais.html>, 20.01.2011.

Não apenas a sua criação, mas o movimento cultural internacional que os SIM geraram com a visita de diversos músicos brasileiros de fama internacional (como o regente Eleazar de Carvalho) e outros de origem europeia (como os suíços Pierre Klose e a família Benda – Dora, Lola e Sebastian, a francesa Gabrielle Dumaine, dentre outros), enriqueceram a imaginação da pacata Salvador de meados do século XX, marcando uma época que ficou registrada na memória e em numerosas fotografias realizadas já desde o seu primeiro dia de atividades oficiais (Figura 2).

Seguindo um padrão fotográfico estético aceito na época, dominado pela tendência de “compôr” a imagem, o limitado grau de espontaneidade do(s) fotografado(s) se observa em grande parte do conjunto fotográfico dos SIM. Elementos como enquadramento, iluminação e expressões aparecem visivelmente controlados segundo a vontade do fotógrafo, resultante da “negociação” entre os padrões estéticos esperados e as condições do local e a disposição das personagens do outro, como resultou na Figura 3.

Figura 2 - Abertura solene dos Seminários Internacionais de Música.
Salão Nobre da Reitoria da UFBA – 24-6-1954 (fonte: ADoHM – UFBA)



Figura 3 – Grupo de alunas dos SIM-UFBA - 1954 (fonte: ADoHM – UFBA)



Essa inegável resultante estética nas fotografias dos SIM manteve-se praticamente sem mudanças nem concessões durante todo o seu período de atividades⁴, até que a mudança regimental e estrutural das universidades, exigida já nos primeiros anos da ditadura militar no Brasil (1964–1985), afastou Koellreutter da direção dos seminários, sendo substituído por Ernst Widmer, nome em ascensão no então cenário musical e cultural baiano e brasileiro.

Ernst Widmer

Chegado ao Brasil em 1956, a convite de Koellreutter para lecionar nos SIM da UFBA, Widmer atuou como compositor, regente e professor, exercendo

4 Os SIM deram lugar, logo depois, aos Seminários Livres de Música. Tendo depois desaparecido o termo “Livres” do seu nome os Seminários de Música foram fundidos com as Escolas de Dança e Teatro, criando assim a Escola de Música e Artes Cênicas, seguindo as normativas da Reforma Universitária promovida pelo regime militar iniciado em 1964.

repetidamente a direção da instituição. Nascido no cantão de Argóvia (Suíça), formou-se no Conservatório de Zurique, em 1950, onde estudou com Willy Burkhard (composição), Walter Frey (piano) e Paul Müller (instrumentação). Seu pai, artista plástico, pretendia que o jovem Ernst também se tornasse um pintor. Mas foi o avô quem, acreditando no talento musical do jovem, financiou seus estudos. (GUSMÃO, 1987) No entanto, a herança do viés visual que o pai queria inculcar na formação do filho, como veremos, vai começar a aparecer logo a partir de 1966, quando, junto com seus alunos de composição fundou o Grupo de Compositores da Bahia.

Grupo de Compositores da Bahia

A série de fotografias dedicadas a registrar e promover o Grupo de Compositores da Bahia ilustra um processo de transição entre as fotografias realizadas por fotógrafos profissionais e as realizadas por amadores e familiares. Segundo a informação disponível no ADoHM, esse conjunto de fotografias foi realizado por fotógrafos que, embora não-profissionalizados possuíam um nível técnico e estético mais do que aceitável. Eles eram, geralmente, colegas da mesma instituição, como foram os casos de Armin Gutmann (professor de flauta e integrante do Conjunto de Câmera da UFBA na época – Figura 4, n.2), Peter Kuerten Jacobs (professor de contrabaixo e integrante do Conjunto de Câmera da UFBA na época – Figura 4, n.15) e Djalma Novaes Correa⁵.

Desde o seu surgimento em abril de 1966, o GCB foi mudando os seus integrantes iniciais⁶ por vários motivos. Segundo Nogueira, tais motivos foram “transferência de alguns membros para outros estados, mudança de direcionamento de outros para a música popular, saída para a realização de curso no

5 Percussionista e compositor nascido em Ouro Preto, Minas Gerais, em 1942. Nos Seminários de Música, em Salvador, estudou composição e percussão. Depois de estudar alguns meses no seminário, começou a tocar na Orquestra Sinfônica, o que o obrigou a escolher um instrumento suplementar: o contrabaixo. Em 1976, resolveu transferir-se para o Rio de Janeiro. Desde então, a sua atividade musical no âmbito da música popular continua até os dias de hoje. (Cf. DICIONÁRIO CRAVO ALBIN, 2011)

6 O GCB foi inicialmente integrado por Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso (1939-1989), Nikolau Kokron (1937-1971), Milton Gomes (1916-1974), Fernando Cerqueira (1941-), Jamary Oliveira (1944-), Carlos Rodrigues de Carvalho, Rinaldo Rossi (1945-1984), Carmen Mettig Rocha e Antônio José Santana Martins (mais conhecido como Tom Zé - 1936-).

exterior, falecimentos, e a entrada de outros compositores [...] [sem] deixar de reconhecer a existência de uma certa identidade, a qual distingue a produção dos compositores da Bahia”. (NOGUEIRA, 1999) Essa identidade parece também estar presente nos seus registros fotográficos.

Dentre as fotos produzidas que registram os seus membros no período inicial do GCB, talvez a mais emblemática e mais vezes reproduzida seja a da Figura 5.

Figura 4 – Conjunto de Câmara da UFBA, 1962 (fonte: ADoHM – UFBA)



Figura 5 – Grupo de Compositores da Bahia (1966-1967[?]). De esq. a dir.: Widmer, Cardoso, Rossi, Kokron, Gomes, Cerqueira e Oliveira (Foto: Peter Jacobs[?] - fonte: ADoHM – UFBA)



Observando o nível de negociação fotógrafo-fotografado já referido para os SIM, chama à atenção na foto a expressão corporal de cada um dos fotografados. Enquanto quatro deles (Widmer, Kokron, Cerqueira, Gomes e Oliveira) apontam os dedos indicadores em direções diferentes, os dois restantes (Cardoso e Rossi) optaram por não apontar direção alguma. Observada no seu conjunto, esta foto parece uma versão iconográfica da Declaração de Princípios do GCB: “principalmente, estamos contra todo e qualquer princípio declarado.”. (Cf. OLIVEIRA *et al.*, 2006) Personalidades diferentes com direções e opções estéticas musicais divergentes funcionando como um grupo apontando (musical e iconograficamente) para o ecletismo na vanguarda musical brasileira dos anos 1960 e 1970.

O acima referido posicionamento ideológico estético do grupo em prol do ecletismo e das particularidades expressivas de cada um dos seus membros permitiu a participação (intermitente em alguns casos) de diversos músicos e compositores como Walter Smetak, Rufo Herrera, Lucemar Alcântara Ferreira e León Biriotti (dentre outros) e que foram fotografados no mesmo espírito e nível de negociação fotógrafo-fotografado que a Figura 6, sendo neste caso os olhares que estão diversamente direcionados. Ninguém olha para o fotógrafo

e as mãos deles estão em contato com algum dos instrumentos de percussão que preenchem o espaço (Figura 6).

Figura 6 – Grupo de Compositores da Bahia. De esq. a dir. Oliveira, Cardoso, Herrera, Widmer, Gomes, Smetak, Ferreira – 1971-1972[?]. (Foto: Peter Jacobs - fonte: ADoHM – UFBA)



Assim, duas fotografias que testemunham dois momentos do GCB separados no tempo (1966-1967 e 1971-1972) surgem como documentos iconográficos esteticamente e filosoficamente coerentes: a convergência eclética na divergência de direções, posturas, olhares e posicionamentos.

Estratégia 2 – Aspectos visuais na formação musical de plateia

A partir da tese escrita por Widmer para o Concurso de Professor Titular do Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical da então Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA, o GCB realizou em 1972 um projeto denominado *ENTRONcamentos SONoros* “com o objetivo de evidenciar a ligação inerente entre o tronco da arte musical e as ramificações do mundo sonoro do público, ou vice-versa, visando ao seu reatamento”. (WIDMER, 2004, p. 17) Anexa à tese de Widmer, a sua obra *Rumos* viria a ser a primeira aplicação prática do predicamento teórico exposto no texto. Nessa obra, segundo Nogueira

o compositor estimula e conduz a participação do público com sons produzidos por atividades corriqueiras (tilintar de chaveiros, assobios, palmas, vaias, risos, cochichos). A pretensão implícita no projeto era cativar o público para a música erudita contemporânea, aguçar a percepção e informar com relação à nova linguagem musical. (NOGUEIRA, 1999)

A realização concreta do projeto incluiu as apresentações de mais quatro obras: *ENTROncamentos SONoros* (1972) de Widmer, *Iterações* (1970) de Jamary Oliveira, *Extrême* (1970) de Lindembergue Cardoso e *Antístrofe* (1972) de Rufo Herrera⁷, reunidas em grupos de três ou quatro, em apresentações diversas. O projeto, no seu conjunto, tinha um forte viés didático “voltado à apreciação da música nova, à capacitação de público para a compreensão de pressupostos básicos da construção musical e a aceitação das sonoridades da vanguarda”. (NOGUEIRA, 2003, p. 11) Segundo Widmer, “em duas destas apresentações, foram utilizados meios visuais para melhor compreensão”. (WIDMER, 2004)

As estratégias visuais e iconográficas para atingir os objetivos pedagógicos expressos nesse projeto foram distribuídas nas obras integrantes do seu programa. Além do já descrito para *Rumos*, enquanto *ENTROncamentos SONoros* trabalhava a visualidade através do tratamento cênico da música, tanto *Iterações* quanto *Extrême* e *Antístrofe* aproveitaram-se da projeção de imagens em diapositivos (*slides*) e, nos casos de *Iterações* e *Extrême*, acompanhadas por um texto declamado por um narrador, seguindo roteiros criados especialmente por Widmer (NOGUEIRA, 2011a) para o evento.⁸

Com relação a *ENTROncamentos SONoros*, Nogueira afirma que, dentre outros elementos, “a concepção cênica da prática interpretativa e a espacialização da produção sonora, contextualizam o objetivo didático de Widmer:

7 Nascido em Córdoba (Argentina), em 1933, este compositor, bandoneonista e educador musical radicado no Brasil desde 1963, é autor de extensa obra composicional (incluindo cantatas, óperas e bailados). Em 1969, transfere-se para Salvador, integrando o Grupo de Compositores da Bahia, desenvolvendo, sob orientação de Widmer, ampla pesquisa na linguagem musical contemporânea e suas novas técnicas de estruturação incluindo as multimídias. (Cf. “Rufo Herrera” 2012)

8 Os roteiros escritos por Widmer para as obras de Oliveira e Cardoso, incluindo fragmentos do áudio e as imagens projetadas estão no sitio *web* do projeto Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA, ou acessar diretamente as páginas <http://www.mhccufba.ufba.br/jamary_iteracoes/ENTROSOM_jamary.htm> e <http://www.mhccufba.ufba.br/begue_extreme/ENTROSOM_extreme.htm>.

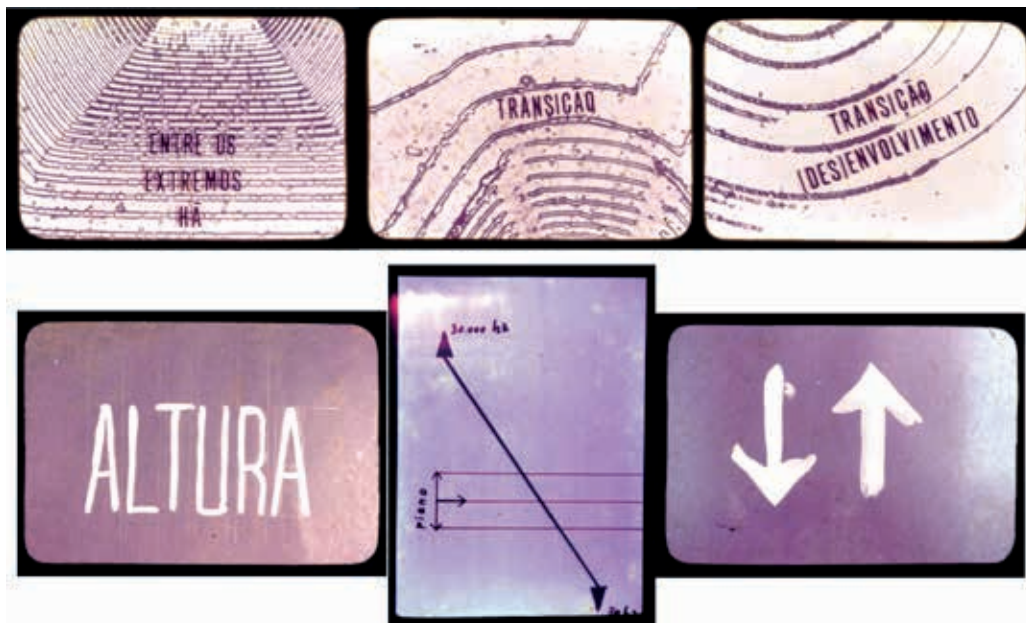
a concepção de uma complexidade ampla, diversificada e familiar que permita a auto-educação”. (NOGUEIRA, 2003, p. 13)

Por outro lado, a partir do estudo da sequência de imagens organizadas nos roteiros das obras de Oliveira e Cardoso, percebe-se uma proposta quase sinestésica (música-imagem) que se desenvolve a partir dos conceitos expressos nos títulos e conteúdos das obras musicais em direções diferentes. Assim, enquanto para *Itaerações* foram aproveitadas sequências de imagens que expõem a repetição natural (linha superior da Figura 7), a repetição mecânica (linha do meio da Figura 7), e a repetição artística (linha inferior da Figura 7), a apresentação de *Extreme* o fez com sequências de slides de teor mais abstrato, expondo conceitos como transição (linha superior da Figura 8) e alturas musicais extremas (linha inferior da Figura 8).

Figura 7 – Sequências de slides sobre repetição natural, mecânica e artística, para *Itaerações* de Oliveira – 1972 (Fotos Djalma Correa – fonte: ADoHM – UFBA)



Figura 8 – Sequências de slides sobre transição e alturas musicais extremas, para Extreme de Cardoso – 1972 (Fotos Djalma Correa[?] – fonte: ADoHM – UFBA)



Dentre as restantes sequências de slides utilizadas nas duas obras, merece destaque também a de instrumentos musicais projetados na descrição de um acorde específico da obra que posteriormente seria executado simultaneamente, assim como as que propõem representações visuais de fenômenos sonoros e/ou musicais.

Assim, vemos que o alto grau de coerência entre música e slides e sua necessária sincronização “surtiu ótimo resultado didático despertando a curiosidade de quantos assistiram”. (WIDMER, 1972, p. 139) De acordo com Widmer

na era do audiovisual, a nova grafia musical surge como simbolização mais adequada à música atual. Permitindo visualizar a dinâmica da estrutura em toda a sua diversidade, enfim, a essência, ela satisfaz plenamente como esquema de ação e vem ao encontro tanto do intérprete como do ouvinte por ser globalizante e, portanto, de mais fácil assimilação que a notação tradicional. Todavia, dependerá a sua eficácia como meio didático, em grande patê da unificação dos sinais mais importantes, da sua divulgação em larga escala através de edições em livros e videocassetes, de programas audiovisuais e de sua aplicação sistemática no ensino da música em todos os graus. (WIDMER, 1972, p. 145)

Estratégia 3 – Visualidade na notação musical

Muito provavelmente, o aspecto notacional que mais visivelmente caracterizou a produção gráfica editorial do GCB tenha vindo da mão de Piero Bastianelli.⁹ A partir do ano de 1967, o GCB começou a registrar suas atividades em boletins publicados inicialmente em forma anual e que, como meio de comunicação oficial do grupo, eram enviados a pessoas e instituições interessadas. Em 1970, no “Boletim N° 4” veio como separata um Ave Maria para coro à capela de Widmer¹⁰, cujo design gráfico (realizado por Bastianelli), visualmente atraente e elegante, coerente com os visuais editoriais em voga na música contemporânea de meados do século XX, incluía um tipo de clave de sol diferente a todas as já vistas no mundo editorial musical e que marcaria a produção editorial do GCB.¹¹

Embora pareça não ter sido uma decisão conjunta explícita ou uma vontade expressa do GCB, a sistemática editoração do repertório do grupo que começava a ser publicado e circular local e nacionalmente levou inexoravelmente a marca editorial de Bastianelli junto à sua visão estética no design gráfico das partituras, notadamente a suas claves (notadamente as de sol e dó), talvez o detalhe mais característico.

No entanto, a crescente participação de Bastianelli como músico e regente nas atividades vinculadas ao GCB contaria com a anuência, pelo menos, de Widmer e, pela sua posição de mentor do grupo e professor de composição dos outros membros ativos, tal estratégia ficou tacitamente aceita pelo restante do grupo.

9 Violoncelista e regente nascido na Itália, em 1935, naturalizado brasileiro e residente na Bahia desde 1961.

10 Segundo informa Ilza Nogueira, dito Ave Maria, estreado pelo Madrigal da UFBA no Lincoln Center (NY), em 1965, sob regência do autor, foi agrupado posteriormente com o Ecce sacerdos (1961) de Widmer no seu *Zwei Stücke für Chor a Cappella* op.34 (CIN – 213). Cf. NOGUEIRA, 2011b.

11 Segundo informação fornecida por Jamary Oliveira, em 1964 Bastianelli ministrou um curso de musicografia no âmbito dos Seminários de Música da UFBA, cujos alunos foram Fernando Cerqueira, Tom Zé e o próprio Oliveira, quem assistira Bastianelli no seu trabalho editorial musical nesse mesmo ano.

Assim, cientes da importância visual dos aspectos notacionais envolvidos, Cardoso e Widmer produzem em 1972, dois textos de viés didático: a) *Educação Musical – Método*, de Lindembergue Cardoso, e b) *Perspectivas didáticas da atual grafia musical na Composição e na prática interpretativa – grafia e prática sonora*, de Widmer¹², e que incluiu em anexo os desenvolvimentos notacionais musicais realizados por Cardoso e por Alda Oliveira, com o qual participou no 1º Simpósio Internacional sobre a Problemática da Atual Grafia Musical em Roma. (WIDMER, 1972)¹³

Enquanto o trabalho de Cardoso chama à atenção pela sua maneira visual de propor as atividades do método de iniciação musical para crianças a partir da criatividade coletiva (Figura 9)¹⁴, o texto de Widmer (concordante com a proposta de Cardoso), segundo Nogueira (2003, p.11)

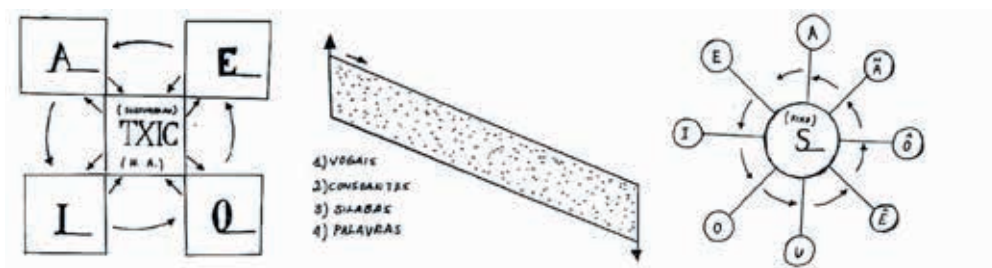
destaca duas características da música contemporânea, que a distinguem essencialmente da tradição imediatamente antecedente: I - a importância crescente do processo criativo em lugar do objeto estético e II - a dissolução flagrante da tradicional separação entre autor, intérprete e público. O entusiasmo com as possibilidades didáticas da nova grafia contemporânea, ‘com seus múltiplos sinais e desenhos’, ‘favorável à criatividade’, é a tônica do texto de Widmer.

12 Segundo informação fornecida por Jamary Oliveira, pelo menos Jamary, Milton Gomes e Fernando Cerqueira ajudaram Widmer com a redação desse texto.

13 Consonantes com as preocupações que estimularam o referido Simpósio Internacional, vale conferir também os trabalhos de Erhard Karkoshka, *Notation in new music* (Londres: Universal, 1972); Ana Maria Locatelli Pergamo, *La notacion de la musica contemporanea* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1973); Karlheinz Stockhausen, *Musique et graphisme* (1959), *Musique en Jeu* 13 (Paris: Éditions du Seuil, 1973), 94-104; Hugo Cole, *Sounds and signs: aspects of musical notation* (Londres: Oxford University Press, 1974); e Howard Risatti, *New music vocabulary – a guide to notational signs for contemporary music* (Urbana: University of Illinois Press, 1975).

14 Cardoso iria documentar em 1994 que a início da década de 1960, imaginou relações entre cores e timbres. Assim, atribuiu a cor vermelha para o piano e o rosa para o violino. (Cf. CARDOSO, 1994, p. 10)

Figura 9 – Brincadeiras musicais vocais aleatórias (sombriinha, escorregadeira e roda gigante) denominadas O Parque. Cardoso, 1972 (fonte: ADoHM – UFBA)



Considerações finais

Assim como aconteceu com a marca editorial de Bastianelli no design editorial musical das partituras do GCB, pode-se entender a articulação das estratégias aqui observadas como manifestação de uma possível necessidade expressiva visual do próprio Widmer, eventualmente herdada do seu pai, transferida ao GCB e potencializada pela necessidade de redefinir a relação entre a música contemporânea produzida na Bahia pelo grupo (e por extensão a brasileira) e o grande público, tanto no que diz respeito à difusão quanto à substituição da experiência meramente estética (*aisthesis*) pela integração criativa (*poiesis*) evidenciando assim uma atitude pedagógica constante. Embora dita preocupação já estivesse manifesta no seu artigo “Música erudita, um problema de divulgação” de 1969 (WIDMER, 1969, p. 4), o desenvolvimento das estratégias visuais vinculadas à produção musical do GCB foram canalizadas, segundo vimos, junto ao grupo, através da fotografia, o desenho e o design.

Ainda, a expressão visual vinculada à música promovida por Widmer não se limitou nem findou com o GCB. Ela ultrapassou o âmbito do grupo e foi aplicada em outros espaços que vão desde programas de eventos, até ilustrações de alguns dos seus manuscritos musicais. Até o estímulo que Widmer e o GCB deram a Anton Walter Smetak no trabalho com as suas “plásticas sonoras” (e o seu consequente aproveitamento estratégico) pode ser considerado como corolário tridimensional e tátil das estratégias aqui expostas. (SOTUYO BLANCO, 2012) Aliás, a participação em 1966 de Smetak na I Bienal Nacional de Artes Plásticas (apresentando suas primeiras “plásticas sonoras” e pelas

quais recebe o prêmio de pesquisa – Cf. NOGUEIRA, 1999) não foi exclusiva. O então aluno de composição de Widmer, Agnaldo Ribeiro, também estudante de Desenho na Escola de Belas Artes da UFBA,¹⁵ também participou dessa I Bienal apresentando parte da sua produção pictórica.

Assim, a relação estabelecida entre música e imagem através das estratégias promovidas por Widmer permeou a produção de vários dos membros do GCB, mesmo que em grau diverso. Pode-se observar que a permanência do aspecto visual vinculada à produção musical de alguns dos seus alunos vai desde a ilustração e referência visual da música, como no caso da partitura de *Sagittarius*, de Agnaldo Ribeiro (incluindo o trabalho de design do manuscrito autógrafa com recortes na capa onde vazam o título e a data da obra, escritos na folha de rosto), até a problematização de aspectos vinculados a estereogramas visando a sua aplicação musical, como no caso das *Ilusões auditivas* de Jamary Oliveira (2010).¹⁶ Em outros casos, as estratégias promoveram tanto processos criativos vinculados ao cinema de animação, como no caso das trilhas que Rufo Herrera e, posteriormente, Widmer fizeram para os trabalhos do artista plástico e cineasta Francisco Liberato¹⁷, quanto a descoberta de veias expressivas plásticas pictóricas e de humor gráfico, como no caso de Lindembergue Cardoso.¹⁸

15 Agnaldo Ribeiro (Jequié-BA, 01.12.1943), compositor e artista plástico é professor adjunto da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA) desde 1977. É licenciado em Desenho pela Escola de Belas Artes da UFBA (1969) e bacharel em Composição e Regência pela Escola de Música da UFBA (1976). Cf. NOGUEIRA, 2011c.

16 Segundo informação fornecida por Jamary Oliveira, a ideia das ilusões foi por ele introduzida entre 1968 e 1969 como parte da disciplina “Improvisação I” (que lecionou durante algum tempo), através da experimentação com o que chamava de “Som invisível”, utilizando diversos objetos para improvisar à maneira de instrumentos musicais não tradicionais (como, por exemplo, carretéis vazios de fita de áudio) sem necessariamente perceber os sons produzidos, que eram captados por microfones especiais.

17 Segundo informação fornecida por Rufo Herrera, em 1973, ele adaptou a sua obra *Antístrofe* (1972) como trilha do filme de animação homônimo realizado por Liberato nesse mesmo ano. De forma semelhante, Widmer utilizou fragmentos da sua obra *Sertania* (junto com trechos de outras composições suas) no filme de animação *Boi Aruá*, também de Francisco Liberato, realizado em 1984. (NOGUEIRA, 2009, p. 59-90)

18 No Memorial Lindembergue Cardoso, constam, além do acervo musical do compositor, a sua produção de óleos, aquarelas e desenhos em tempera, assim como a série de painéis de humor gráfico que Cardoso denominou *O humoral*, nos quais ele retratava com humor as diversas situações corriqueiras da instituição universitária utilizando as técnicas de colagem e interferências com marcadores coloridos.

Concluindo, as estratégias referidas neste trabalho, coerentes com os postulados ideológicos do GCB (e de Widmer em geral), promoveram a definição de uma identidade de atitude e comportamento em torno da relação entre música e imagem, fazendo com que elementos ou aspectos visuais se articulassem com o discurso musical em diversos níveis, apoiando e potencializando ambos de maneira recíproca, mantendo em todo momento o perfil individual de cada membro na sua idiossincrasia, posicionamento, direção e olhar criativo, artístico e estético, porém todos comungando no objetivo maior não só de enviar ao mundo uma mensagem, mas fazendo com que dita mensagem ultrapassasse o âmbito meramente sonoro e musical, assim atingindo o plano visual, plástico e, em alguns casos, até o tátil, numa espécie de sinestesia totalizante da arte. Segundo o próprio Widmer reflete,

A arte sempre foi uma arma do homem, uma espécie de espelho no qual ele consegue expressar o complexo, tornando-o mais inteligível e mais objetivo. A função da arte, encarada sob este prisma, é de compensar a falta de distância que existe entre o homem e a sua época, o homem e o seu próprio eu: o homem se encara através da arte. É tarefa da educação artística ajudá-lo neste empreendimento. Mas estudos e ensino da arte e a própria educação artística voltam-se primordialmente à tradição das épocas históricas significativas. A perplexidade diante do novo e o medo de enfrentá-lo contribuem, infelizmente, para uma crescente e flagrante alheação. O homem, esforçando-se em conhecer e entender melhor outras épocas e culturas, continua pasmado diante de si próprio e do seu tempo. (WIDMER, 1972, p. 3)

Referências

CARDOSO, Lindemberg. *Causos de músico*. Bahia: Empresa Gráfica da Bahia, 1994.

COSTA LIMA, Paulo. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: COPENE, UFBA, 1999.

COSTA LIMA, Paulo. *Estrutura e superfície na música de Ernst Widmer: as estratégias octatônicas*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, 2000.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN. s.v. “Djalma Correa”; Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/djalma-correa>>. Acessado 03 abr. 2011.

GUSMÃO, Marcus. “Entrevista com Ernst Widmer” (1987), áudio disponível em <<http://www.mhccufba.ufba.br/outrosubsidios.php>> [acessado em 4 abr. 2011].

NOGUEIRA, Ilza. “Grupo de compositores da Bahia: Implicações culturais e educacionais”, in: *Brasiliana*, Revista da Academia Brasileira de Música 1, (1999), p. 28-35.

NOGUEIRA, Ilza. *ENTRONcamentos SONoros op.75* de Ernst Widmer: pretextos e contextos, In: *Ernst Widmer: ENTRONcamentos SONoros op.75* (Série Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA v.12). Salvador: Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, 2003.

NOGUEIRA, Ilza. Comentários Analíticos, In: *Ernst Widmer: Sertania: Sinfonia do Sertão opus 138*, pp. 59-90. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, 2009.

NOGUEIRA, Ilza. “Ernst Widmer”. Disponível em <http://www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc_index.php?idioma=pt&secao=3&extra=4>, acessado em 10 jul. 2011a.

NOGUEIRA, Ilza. *Ernst Widmer Catálogo Web*. Disponível em http://www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc_index.php?secao=9&id_cat=EW&idioma=pt. Acessado 03 abr. 2011b.

NOGUEIRA, Ilza. “Agnaldo Ribeiro”. Disponível em <http://www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc_index.php?idioma=pt&secao=3&extra=1>, acessado em 10 jul. 2011c.

OLIVEIRA, Jamary. “Experimentos musicais 2” In: _____. *Clicando e Compondo*. 2010. Disponível em <<http://jamyoliveira.blogspot.com/search/label/Ilus%C3%B5es%20Auditivas>>, Acessado em 30 jul. 2011).

OLIVEIRA, Jamary et al. *A “Declaração de Princípios dos Compositores da Bahia” em depoimentos* (Série Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA v.3), Salvador: Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, 2006.

“Rufo Herrera” In: *Karmim, o selo do compromisso*. Disponível em <<http://www.karmim.com/artistas.htm>> e <<http://www.karmim.com/fiquepordentro/fiquepordentrobalada.htm>>, acessado em 13 jan. 2012.

SOTUYO BLANCO, Pablo. Challenging the boundaries of musical iconography: the process of re-signification of Smetak instruments, In: BALDASSARRE, Antonio (ed.). *Music, Space, Chord, Image*. Bern: Peter Lang, 2012. p. 641-656.

WIDMER, Ernst. “Música erudita, um problema de divulgação”. *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, 22 fev. 1969. Caderno B), p. 4.

WIDMER, Ernst. Perspectivas Didáticas da Atual Grafia Musical na Composição e na Prática Interpretativa – Grafia e Prática Sonora, In: *Symposium Internazionale sulla Problematica dell’attuale Grafia Musicale*, pp. 137-145. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, 1972.

WIDMER, Ernst. *ENTRONcamentos SONoros op.75*. Ensaio a uma didática da música contemporânea. Tese de concurso. Original datilografado, Salvador, 1972 (Série Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA v.1). Salvador: Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, 2004.

Iconografia das Batalhas dos Montes Guararapes

A presença de soldados músicos¹

Mary Angela Biason

Introdução

As Batalhas dos Montes Guararapes marcaram o declínio da ocupação holandesa na capitania de Pernambuco no século XVII restabelecendo a unidade territorial da América Portuguesa. As representações pictóricas desse evento foram obviamente influenciadas pelos relatos publicados posteriormente. E, nessas pinturas, o que mais salta à vista são grupos locais representando extratos sociais distintos lutando por uma causa comum. Nomeadamente tropas de negros, de índios e de brancos. Provavelmente tanto os relatos quanto as pinturas procuraram um equilíbrio para não antagonizar

¹ Texto adaptado do apresentado na 13^a Conferência Internacional do RIdIM e 1^o Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, Salvador (BA), 2011.

grupos em busca de seu espaço social. Mas, para o ideário nacional brasileiro desenvolvido *a posteriori*, elas exaltariam a presença das três raças formadoras do povo.

O contexto da chegada dos holandeses à Bahia em 1624 é vasto e implica várias aspirações em controlar o comércio. Era uma guerra de fundo comercial que opunha interesses holandeses, espanhóis e portugueses (estes dois últimos ainda sob a União Ibérica) em várias partes do mundo. Na América portuguesa, os produtos eram principalmente açúcar e pau-brasil, e em outras partes do globo, especiarias ou o comércio de escravos. Nos anos seguintes, a tentativa holandesa de se estabelecer a partir de Salvador não frutificou, então seguiram para Pernambuco. Sua presença alternou períodos de lutas e também de convivência e contrapartidas comerciais com os colonos. A partir do ano de 1645, movimentos armados locais mais organizados avançaram sobre o inimigo na retomada de seus interesses.

Os principais protagonistas foram os mestres-de-campo João Fernandes Vieira e Vidal de Negreiros, que juntaram às suas tropas os índios e mestiços, comandados pelo mameluco Felipe Camarão, e africanos e mestiços comandados pelo negro Henrique Dias². Os holandeses também aliciaram as gentes da terra para combater nas suas frentes, mas os locais foram mais eficientes. Utilizando-se do melhor conhecimento da topografia e aplicando táticas de guerrilha, promoveram ações furtivas que minaram as defesas das numerosas tropas holandesas. Os episódios mais importantes e mais documentados foram os ataques acontecidos nos anos de 1648 e 1649, na região dos Montes Guararapes. Com os exércitos enfraquecidos e após uma sucessão de acordos e indenizações, os holandeses se retiraram em 1654.

O pouco apoio enviado de Portugal deixou os pernambucanos praticamente sozinhos à frente da armada holandesa, levando-os a organizar tropas formadas pelo contingente que tinham para expulsar o invasor. No imaginário pernambucano, essas batalhas foram contadas e recontadas por gerações, transformando Vieira, Negreiros, Henrique Dias e Camarão em heróis. Na esfera religiosa, surgiram lendas sobre aparição de anjos e da Virgem

2 Ficou conhecida como tropa dos Henriques. Esta denominação foi utilizada para designar outras tropas formadas por negros. (Cf. COTTA, 2002)

Maria nos campos de batalha, além da divina proteção de Santo Antônio, padroeiro da capitania.

Ainda hoje, podem-se ver os vestígios da glorificação daqueles eventos nos monumentos civis, religiosos e militares, em memória daquelas batalhas. A igreja de Nossa Senhora do Desterro, situada na entrada de Olinda, por exemplo, foi construída a mando de Fernandes Vieira após promessa feita durante a batalha do Monte das Tabocas em 1645. (SANTIAGO, 1944, p. 318) É difícil intuir se as batalhas mais importantes e decisivas foram retratadas ou se o fato de terem sido retratadas é que as tornou importantes, mas várias crônicas foram feitas pouco tempo depois dos acontecimentos. (Cf. SANTIAGO, 1944 [1661-1665]; FREYRE, 1675; JESUS, 1844 [1679]) É sobre um aspecto daquela iconografia produzida nos séculos XVIII e XIX que este artigo abordará.

Representações das batalhas

Retratar batalhas sempre foi uma forma de perpetuar o momento da vitória, do triunfo sobre o inimigo, da manutenção não somente do território, mas também da língua, dos costumes, e porque não dizer dos bens e do mando nas relações comerciais. Desde a Antiguidade, os povos registram esses fatos, e chegam até nós através das artes, da arquitetura e da literatura. Na Europa, o gênero pictórico bélico sempre esteve em voga e era geralmente encomendado pelos vencedores. Por força de um mercado de colecionadores oriundos da burguesia, esse gênero se difundiu com extraordinária rapidez. Entre o começo do século XVII e meados do século XVIII, centenas de artistas se dedicaram a pintar cenas de caráter militar. (Cf. GALLETI, 2005; CONSIGLI, 1994; SESTIERI, 1999)

As representações desse gênero procuravam mostrar situações com maior impacto visual: os batalhões em formação precedendo o ataque com seus comandantes em destaque, os confrontos corpo a corpo, os mortos e feridos espalhados, a bandeira vitoriosa, a fumaça produzida pela artilharia, a confusão dos soldados em retirada. Para povos católicos, era comum a intervenção divina ratificando a vitória dos justos e a concessão de milagres.

As Batalhas dos Montes Guararapes³ deixaram relatos de ambas as partes. Tanto portugueses quanto holandeses registraram suas impressões sobre o acontecido através de cronistas e de documentos mais formais como os relatórios de guerra. Acompanhando esse interesse pela crônica de batalha, também foram realizadas muitas representações pictóricas desde o século XVII. Em algumas delas, chamou-nos a atenção a presença de soldados portando instrumentos musicais. Para seguir os passos das batalhas e entender a presença desses personagens, baseamos-nos nos registros da época feitos por Diogo Lopes de Santiago intitulado *História da Guerra de Pernambuco e feitos memoráveis do mestre de campo João Fernandes Vieira*, cujo original manuscrito, elaborado entre 1661 e 1675, encontra-se em Portugal, na Biblioteca Municipal do Porto. Foram publicados pela primeira vez entre os anos de 1871 e 1886 na revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro⁴.

Na preparação desse artigo, levantamos os dados sobre o papel desses soldados músicos nos regimes militares europeus no período e comparamos com os personagens encontrados em cada uma das obras escolhidas levando em consideração as correspondências com os eventos históricos e a presença dos instrumentos musicais.

Dentre as várias representações existentes, escolhemos cinco produzidas no Brasil, datadas entre 1709 e 1879. No entanto, o livro de Lopes de Santiago nos dá pistas de outras feitas no século XVII, logo após as batalhas. Ele registrou que o capitão-mor Fernandes Vieira:

buscou o melhor e mais engenhoso pintor, por seu que tinha em sua casa, ao qual mandou pintar em dois grandes painéis esta batalha de Guararapes e a outra que se seguiu dali a dois meses, como escreveremos, pelo natural e tão ao vivo que parecem representar e figurar as outras notavelmente, quanto podem

3 Sobre o termo “Guararapes”, segue o significado dado pelo cronista no século XVII: “É para notar que este nome Guararapes, no idioma e língua dos índios, quer dizer tambor ou atabaque, que parece que foi o nome e etimologia que lhe foi posto, como presságio de muitos tambores e caixas, e instrumentos militares que nele se tocaram nestas batalhas, que quase quer dizer monte guerreiro, e nós lhe podemos chamar vitorioso.” (Lopes de Santiago, *opus cit.* p. 609 e 610)

4 Existem mais duas publicações dos relatos de Lopes de Santiago: a de 1944 com prefácio do Con. Xavier Pedrosa e outra de 2004 com prefácio de Dorany Sampaio e organização e estudo introdutório de Leonardo Dantas Silva. Para este trabalho, utilizamos a publicação de 1944.

captar os olhos, que é uma obra grandiosa, e em que fez muito dispêndio [...]. (SANTIAGO, 1944, p. 636)

Vieira mandou também pintar as batalhas dos Tabocas, da casa forte de d. Ana Paes da Várzea, do sítio dos Afogados e outras fortalezas,

para que o tempo não ponha em esquecimento tão notáveis feitos, assim que nesta crônica e na pintura durarão pela posteridade, para exemplo, emulação e imitação dos valorosos sujeitos. (SANTIAGO, 1944, p. 363 e 367)

Os quatro trabalhos feitos em Pernambuco (datados entre 1709 e 1801), trazem, num grande plano, as cenas como uma reportagem, um resumo com os fatos relevantes que teriam acontecido naqueles dias enaltecendo o vitorioso. É comum, no período colonial, os patrocinadores de crônicas e de obras pictóricas exaltarem o rei, mas a intensão subjacente era fazer propaganda de si próprio. Já o quadro de 1879 tem outra conotação. Ele traz uma cena inteira, cheia de expressão, capaz de comover o observador e legitimar a narrativa. No Brasil, esse gênero ganha expressão máxima com os pintores da segunda metade do século XIX, cujo intuito era instruir para a “comunhão nacional”. A representação do dado histórico feita de maneira mais eloquente, mais viva e mais incisiva se torna mais real que o fato e legitima o discurso da nacionalidade. (CASTRO, 2005, p. 53-68)

Os soldados músicos e seus instrumentos

Desde a Antiguidade, as conquistas armadas têm sido acompanhadas de trombetas e tambores. Acredita-se que os primeiros sons que os povos conquistados ouviram dos conquistadores foram o dos instrumentos militares. Podemos dizer que as invasões muçulmanas no sul da Espanha e dos turcos na região dos Bálcãs influenciaram de maneira decisiva na música militar europeia, pois estes embates serviram para a difusão de certos instrumentos dentro dos exércitos. Além das trombetas e tambores, foram introduzidos instrumentos de palheta e demais instrumentos de percussão como gongos, pratos, triângulos e pandeiros.

Ao estudar os soldados músicos nas tropas, observamos a presença de dois grupos distintos: os instrumentos próprios para as manobras nos campos de batalha e os instrumentos utilizados nos eventos oficiais. Este segundo grupo que chamaremos de banda, também denominado *harmoniemusik*, tocava uma música volumosa e retumbante, muito própria para a representação do poder nos campos de batalha, nas fortificações e nos palácios com a função de exaltar o ânimo de uns e o terror de outros. Por outro lado, serviam também para execução de uma música de entretenimento tanto para os encontros diplomáticos quanto para animar os soldados nos acampamentos. Nos reinos onde o poder religioso estava intimamente ligado ao poder secular, esses grupos também serviam para acompanhar os cerimoniais sacros.

As transformações políticas ocorridas na Europa influenciaram a música militar. Na antiguidade, os escritos de Homero, Virgílio e Xenofonte citam o uso das trombetas dando os sinais nos navios e nos campos de batalha. Na Idade Média, além da grande influência dos instrumentos de origem árabe que chegaram junto com os cruzados, os soldados trombeteiros tiveram função de vigia dentro de sua comunidade, como avisar os incêndios e a chegada de gente amiga ou inimiga. O regime absolutista encontrou nos exércitos altamente disciplinados uma das formas de representar um Estado forte e centralizado. Isso deve-se ao desenvolvimento de métodos de instrução eficientes e um deles refere-se aos toques de trombetas e tambores. A Revolução Francesa levou os gêneros militares a adotarem um espírito mais patriótico, e a Revolução Industrial teve um impacto crucial no desenvolvimento dos instrumentos de metal e madeira quando a fabricação em série popularizou seu uso⁵.

Os soldados músicos e as bandas seguiram assim até o início do século XX. Com a mudança na maneira de guerrear e a evolução dos meios de comunicação, a função de trombeteiros e timbaleiros dentro do campo de batalha ficou obsoleta, restando somente alguns toques de comando na rotina de treinamento das tropas e as bandas de representação oficial.

O uso de trombetas e tambores não era por acaso. Para fazer com que os soldados marchassem em ordem e executassem as manobras com precisão,

5 Para informações mais detalhadas sobre a evolução do uso da banda de música, ver RUIZTORRES. Rafael Antonio. *Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920*. México, 2002.

o duo sopro e percussão foi o mais indicado. Deviam ser instrumentos simples e de fácil manejo, porque, uma vez no campo de batalha, não havia tempo para emitir comandos com sons altamente elaborados vindos de instrumentos delicados que exigiriam motricidade fina. O som devia ser claro e eficiente para ser percebido pelos soldados em meio à confusão. Por essa razão, a trombeta lisa ou o pífano e o tambor foram largamente usados para transmitir as ordens⁶. Muitos outros instrumentos podiam fazer parte da banda para eventos oficiais, principalmente as palhetas e demais instrumentos de percussão que necessitam de maiores cuidados na conservação e técnicas mais elaboradas de execução, mas a literatura especializada e os documentos vários produzidos sobre as batalhas indicam basicamente o uso desses citados acima. (Cf. MONTEIRO, 2010)

Respeitando o “Regimento dos capitães mores” elaborados pelo Reino de Portugal em 1570, cada capitão de companhia devia possuir o instrumento tambor, entregá-lo a um criado seu e cuidar para que fosse instruído nos toques do serviço daquela ocupação considerada honrada. (PORTUGAL, 1789)

Tanto tambores quanto trombetas eram os intermediários entre as ordens do comando e a ação dos soldados. A eles era entregue a difícil tarefa de coordenar os movimentos e as ações das extensas fileiras de soldados através de sinais sonoros pré-estabelecidos. Os toques eram regrados e não se admitia alteração ou novidade, por essa razão a sua qualidade e clareza era de inteira responsabilidade do timbaleiro e do trombeteiro. Se os soldados não entendessem, o músico responsável era punido.

O uso bélico desses instrumentos tinha como objetivo chamar a atenção e marcar a presença forte e organizada do exército perante o inimigo. (Cf. COELHO, 1891) Em um manual português do século XVI sobre a vida militar no Estado da Índia, o autor faz as seguintes recomendações ao soldado: “Vigie com os olhos e ouvidos o que faz a bandeira, o que diz a trombeta, o que soa

6 Temos que ter o devido cuidado com as denominações encontradas nos documentos sobre o uso de instrumentos nas batalhas. Por vezes, os nomes como tambores, timbales e atabales, e também as trombetas, cornetas e clarins podem não ser exatamente aqueles instrumentos que conhecemos através dos tratados de instrumentação. Os nomes podem divergir conforme a região, o idioma e o período histórico referido. Por essa razão, a iconografia torna-se um importante acessório para as pesquisas.

o tambor [...] para cometer, esperar, e recolher-se, e fazer rosto à parte dos inimigos.” (ANÓNIMO, século XVI. *Primor e honra da vida soldadesca no Estado da Índia*. Introdução e Elucidário de Laura Monteiro Pereira. Ericeira: Mar de Letras Editora, 2003, p. 246, *apud* MONTEIRO, 2010, p. 47)

Também existiam regras de etiqueta respeitante aos toques quando a companhia em deslocamento encontrava o rei ou outras companhias militares, assim como na participação em procissões religiosas. Tudo isso nos dá ideia da importância desses instrumentos para a organização das tropas. (Cf. LEONI, 2007, p. 135-165)

Especialmente sobre as Batalha dos Guararapes, os registros de Lopes de Santiago trazem inúmeras referências aos soldados músicos. Tanto da parte dos exércitos holandeses quanto da parte dos luso-brasileiros existe menção sobre as marchas ruidosas, acompanhadas pelo som de trombetas e tambores em grande festa, mais parecendo um desfile militar. Com isso, eles pretendiam minar a moral do inimigo, fazendo com que acreditasse que não valia a pena lutar contra o exército tão poderoso.

Sendo os batalhões luso-brasileiros formados também por índios e negros, esses tinham sua maneira de se expressar frente à batalha. Naquela acontecida na casa forte de d. Ana Paes, por exemplo, o cronista descreve a atuação dos negros da seguinte maneira:

Vindo [Fernandes Vieira] diante, a cavalo, e com uma trombeta do Camarão, mandou dar sinal de acometer, e os nossos negros Minas tocavam também as suas buzinas, e foram todos investindo com o inimigo com tal furor por todas as partes, que ele se viu perturbado e confuso. (SANTIAGO, 1944, p. 350-351)

Na primeira batalha dos Guararapes, enquanto os holandeses retiravam seus feridos para o Recife, o exército luso-brasileiro enviou os soldados músicos à frente deles para “o provocarem à peleja, tocando-se da nossa parte muitas caixas, trombetas e charamelas perto de seus esquadrões, que se não moveram no lugar que ocupavam até a noite”. (SANTIAGO, 1944, p. 627)

Os soldados músicos não atuavam somente durante a batalha. No segundo combate nos montes Guararapes, após encurralar o inimigo, constatar que eles saíram em retirada e fazer a pilhagem, os mestres de campo luso-brasileiros se recolheram nas trincheiras: “mandando-se tocar muitas trombetas,

charamelas e caixas com outras demonstrações de alegria por tão glorioso vencimento.”. (SANTIAGO, 1944, p. 686)

Vários milagres foram atribuídos e dentre eles citamos o que teria acontecido em 3 agosto de 1645 durante a batalha do Monte das Tabocas. Nessa ocasião, estando os luso-brasileiros em desvantagem, o Pe. Manoel Morais levantou uma imagem de Jesus Cristo e todos rezaram uma *Salve Regina* pedindo à Virgem Maria que intercedesse solicitando proteção. Feito isso, o inimigo bateu em retirada enquanto os luso-brasileiros deram vivas à Virgem. (SANTIAGO, 1944, p. 320-321)

Iconografia dos Guararapes

Ao tomarmos as imagens pictóricas como testemunho histórico, não devemos esquecer de que elas são uma interpretação. As obras que aqui vamos tratar foram produzidas várias décadas após as batalhas e os artistas se basearam nos cronistas ou nos modelos artísticos produzidos nos séculos XVII e XVIII.⁷

As quatro primeiras obras aqui apresentadas foram produzidas em Pernambuco e podemos perceber que todas partiram de um mesmo modelo porque a disposição dos exércitos é similar, ou seja, os luso-brasileiros caminham da esquerda para direita, tendo os grupos de negros, também chamados de Henriques, e índios notadamente identificados, e os holandeses caminham da direita para a esquerda. Três obras datadas em 1709, 1758 e 1781, trazem a imagem da Virgem Maria com o Menino localizada no canto superior esquerdo, do lado, portanto, dos luso-brasileiros e três trazem epígrafes com legendas (1709, 1758 e 1801).

Nessas obras, podemos observar a movimentação compacta dos numerosos pelotões holandeses. Como dissemos anteriormente, durante os regimes absolutistas, foram produzidos métodos de instrução que aperfeiçoaram as técnicas de fazer a guerra. Alguns dos mais utilizados foram escritos pelo sueco Gustavo Adolfo, pelo alemão Albrecht von Wallerstein e pelo holandês Maurício de Nassau.

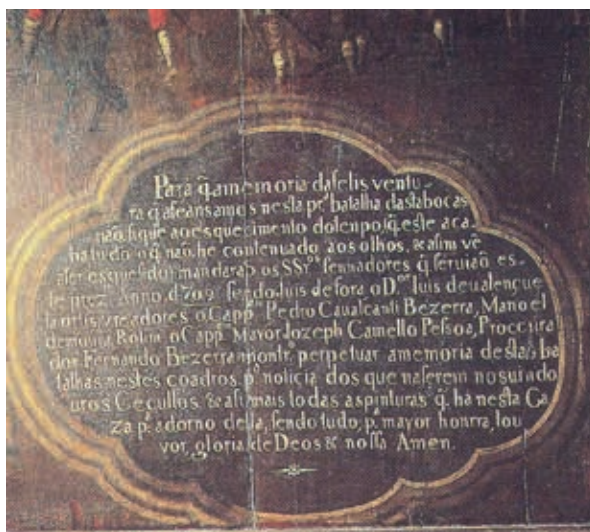
7 O pintor da obra datada em 1709, a mais antiga aqui estudada, pode ter tido contato com a geração que viveu o final da guerra. É uma possibilidade.

Formado em línguas clássicas e matemática, Nassau se inspirou nos clássicos da Antiguidade e aperfeiçoou as táticas de guerra para disciplinar seus exércitos. Dentre as várias práticas ali descritas, havia aquela que obrigava seus soldados a exercícios constantes de carregar e disparar o mosquete para que durante a batalha esse movimento fosse feito maquinalmente, sem dúvidas e sem perda de tempo. Para obter um grupo coeso e obediente, Nassau subdividiu seu exército em pequenas unidades que marchavam no ritmo preciso sob um único comando permitindo a movimentação rápida. Para manter essa unidade, a presença dos soldados músicos era crucial para emissão dos comandos. Essas características poderão ser observadas nas obras de Pernambuco.

Batalha dos Montes Guararapes e batalha dos Tabocas.

Óleo sobre madeira de autor desconhecido e datado em 1709. Trata-se de um tríptico encomendado pelo Senado da Câmara de Olinda, onde permaneceu até ser transferido para o Museu do Estado de Pernambuco. Infelizmente, não conseguimos a imagem completa, somente partes dela encontradas num catálogo de obras de arte. (VALADARES, 1990, v. III, p. 214-215) Essa obra contém três epígrafes presentes em cada um dos trípticos. Uma delas traz a legenda que serviu para identificar os personagens encontrados nas Figuras 1 a 3.

Figuras 1 a 3 - *Batalha dos Montes Guararapes e batalha dos Tabocas*. Anônimo, 1709. Óleo sobre madeira. Detalhes dos Epígrafes no tríptico





O primeiro texto traz o nome dos principais do Senado de Olinda, que encomendaram o quadro para que os feitos acontecidos na primeira guerra do Monte das Tabocas não sejam esquecidos. O segundo cita os principais comandantes luso-brasileiros que guerrearam em Guararapes, os exércitos em números demonstrando a vantagem dos holandeses frente aos locais e os agradecimentos à Virgem Maria. O terceiro traz a legenda com os nomes dos personagens retratados e alguns feitos.

Figura 4 - Detalhes da Imagem da Virgem Maria com o Menino (esq.); dos pelotões holandeses avançando com seu coronel, estandarte e canhões (centro); de alguns coronéis holandeses a cavalo (dir.) e logo acima, no lado esquerdo, vê-se um pedaço da bandeira capturada

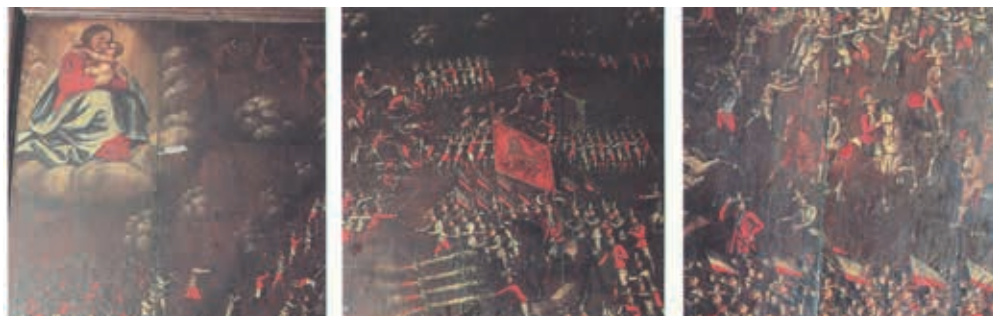
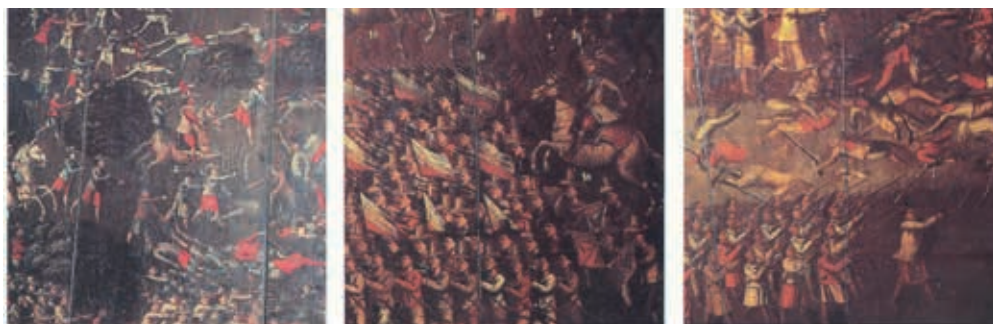


Figura 5 - Dois Mestres de campo luso-brasileiros: Francisco Barreto de Meneses (1) e João Fernandes Vieira (2) (esq.); queda do Coronel Brinck (9) (centro); Mestre de campo Henrique Dias (6) com um dos sacerdotes que acompanharam os soldados na batalha e, mais a frente, o Mestre de campo Vidal Negreiros (3) (dir.)



Figura 6 - Mestre de campo João Fernandes Vieira (2) (esq.); coronel holandês a cavalo ladeado por quatro trombeteiros (centro); pelotão luso-brasileiro com seu comandante e vários corpos pelo chão (dir.)



Com relação aos trombeteiros holandeses localizados ao lado do seu Coronel (Figura 6, centro), trata-se de quatro soldados músicos tocando suas trombetas embandeiradas. Pela posição do Coronel e do pelotão agrupado e marchando para frente, significa que os trombeteiros transmitiram o comando para avançar (Figura 7). São trombetas de torre em forma de S tal como demonstrado no tratado de Sebastian Virdung, datado do século XVI. Alguns autores dizem tratar-se de um instrumento obsoleto, utilizado no século XV para dar sinais nas torres de vigia das cidades. No entanto, ela é encontrada na iconografia portuguesa como instrumento de banda. Existe outro formato de trombeta com o tubo enrolado sobre si próprio, utilizada nas bandas e também nas batalhas. (MONTEIRO, 2010, p. 10 e 120)

Figura 7 - Detalhes dos trombeteiros holandeses localizados ao lado do seu Coronel.



Figura 8 - *Thurner horn* [trombeta de torre]. In: *Musica Getutscht*, de Sebastian Virdung (1511).



Batalha dos Guararapes

Óleo sobre tela (122×217cm), atribuído a Manoel Dias de Oliveira e datado em 1758. Peça votiva em louvor a Nossa Senhora dos Prazeres pela graça obtida na vitória contra os holandeses, localizado no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro (Figura 9). Sobre Manoel Dias de Oliveira, também chamado “o Brasiliense”, sabe-se muito pouco. Era professor e decorador e estava ativo em meados do século XVIII. No canto inferior direito, vê-se uma epígrafe com o relato dos episódios daquela batalha e a legenda com o nome dos personagens e a alguns feitos.

Pode-se observar no lado direito os três grupos compactos de holandeses, os embates de trincheira na margem superior direita, ao lado da imagem da Virgem Maria e o Menino, e na margem inferior, os terços de negros comandados por Henrique Dias seguido por um sacerdote e à frente o terço de índios de Felipe Camarão. Na parte superior do lado direito, entre o segundo e o terceiro terço holandês notam-se os três timbaleiros holandeses em fuga com vestes vermelhas.

Figura 9 - *Batalha dos Guararapes*, atribuído a Manoel Dias de Oliveira, 1758. Óleo sobre tela (122 x 217 cm).
Museu Histórico Nacional, São Paulo.⁸



8 Imagem recolhida no catálogo do *Museu Histórico Nacional*, São Paulo, 1989.

Figura 10 - *Batalha dos Guararapes*, 1758. Detalhe dos timbaleiros.



Figura 11 - Tambores. In: *Musica Getuscht*, de Sebastian Virdung (1511)



Figura 12 - *Batalha dos Montes Guararapes*, atribuída a João de Deus e Sepúlveda, 1781. Óleo sobre madeira. Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, Recife. (PEREIRA, 2009, p. 135)



Batalha dos Montes Guararapes

Óleo sobre madeira atribuída a João de Deus e Sepúlveda datado em 1781. Obra encomendada pelo governador-geral da capitania de Pernambuco, José César de Menezes e localizada na igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares⁹. Foi inspirada no tríptico do antigo Senado da Câmara de Olinda, datado em 1709. (VALADARES, 1990, p. 200)

Vindo de uma família de artistas, João de Deus Sepúlveda é considerado um dos pintores pernambucanos mais importantes do século XVIII. De origem mestiça, nascido provavelmente na primeira metade do século XVIII, Sepúlveda era também músico e há indícios de ter seguido a carreira militar, pois é referido em alguns documentos com a patente de Tenente. (PEREIRA, 2009, p. 121)

A obra traz a seguinte epígrafe:

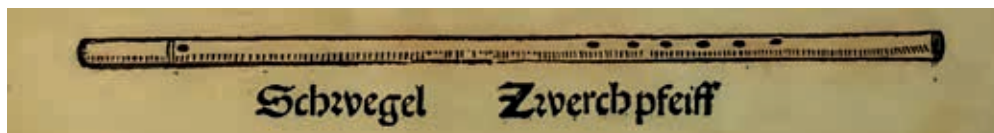
Vitória alcançada pelos portugueses na primeira batalha nos Montes Guararapes em 19 de abril de 1648, contra os holandeses, que contavam 10.500 homens, e os nossos 2.500, com índios e Henriques, entre as mais batalhas honrosas que tiveram em 7 anos contínuos, libertaram toda esta capitania da tirania dos bárbaros holandeses e a ofereceram [como] fiéis vassallos ao nosso augusto soberano [falta uma palavra] para eterno monumento mandou por em estampa esta memorável vitória o Ilustríssimo e Excelentíssimo [Senhor] José César de Menezes, governador e capitão general de Pernambuco, em 1781.

9 As informações são ambíguas, uma fonte indica estar no forro do coro e outra dá a entender que se encontra no nartex, ou seja, embaixo do coro, entre a porta de entrada e a porta do vento.

Figura 13 - Detalhes da Infantaria e corpo de artilharia holandesa em combate onde se pode visualizar acima e ao centro o grupo de soldados músicos em fuga (esq.), incluindo dois timbaleiros e um pífano (dir.). Esta mesma situação também pode ser observada na pintura de Manuel Dias de Oliveira (1758), que retratou três timbaleiros.



Figura 14 - Pífano. In: *Musica Getutsch*, de Sebastian Virdung (1511)



Primeira batalha dos Guararapes

Óleo sobre madeira de autoria de José da Fonseca Galvão e datado em 1801. Dois grandes painéis (340x185cm cada) localizado originalmente na igreja Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes. Hoje, encontra-se no Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano. Galvão foi pintor pernambucano que atuou no final do século XVIII e início do XIX. Segundo o Instituto Arqueológico, em 1872 um raio atingiu um dos painéis. Deste também não temos a imagem completa da obra, mas conseguimos várias cenas (VALADARES, 1990, p. 115), algumas chamuscadas pela ação do raio (Figuras 15 e 16).

A primeira cena (Figura 15, esq.), no canto superior esquerdo, vê-se os índios sendo mortos pelo exército luso-brasileiro acompanhado de sacerdotes com o rosário nas mãos e na segunda (Figura 15, dir.) a investida dos luso-brasileiros contra os soldados holandeses e os comandantes com seus escudos.

Na margem superior ao centro se vê a imagem da Virgem Maria e o Menino, do seu lado esquerdo alguns índios em fuga e abaixo as peças de artilharia holandesa (Figura 16, esq.). Na cena seguinte, o combate e a queda de um general holandês (Figura 16, dir.).

Figura 15 - *Primeira batalha dos Guararapes* (detalhes), José da Fonseca Galvão, 1801. Óleo sobre madeira. (340 x 185 cm cada). Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano



Figura 16 - *Primeira batalha dos Guararapes* (detalhes), Fonseca Galvão, 1801.



Figura 17 - Grupo de soldados músicos entre dois pelotões holandeses e o timbaleiro no meio do pelotão localizado na margem inferior.



Figura 18 - Detalhe do timbaleiro (esq.) e da banda (dir.).



Neste painel estão representados os dois grupos de soldados músicos de que falamos no princípio. Um refere-se ao timbaleiro que toca os comandos (Figura 18, esq.) no qual se nota que está voltado para o pelotão transmitindo as ordens através de seu tambor. O outro é a banda, composta por duas flautas travessas, duas charamelas, duas trompas lisas e dois tambores, que deve fazer o som estrondoso para encorajar seus companheiros e incitá-los à batalha (Figura 18, dir.).

Figura 19 - Charamelas. In: *Musica Getutscht*, de Sebastian Virdung (1511).



Figura 20 - Quarteto de flautas. In: *Musica Getutscht*, de Sebastian Virdung (1511).

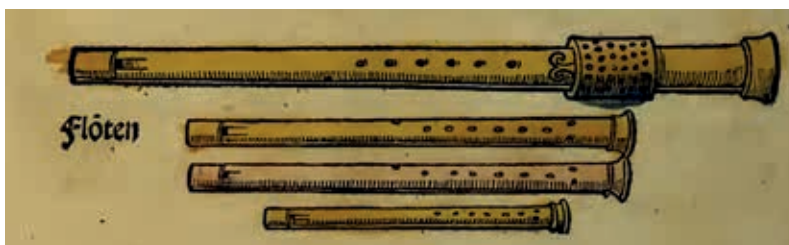
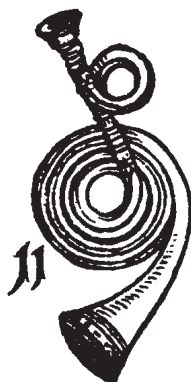


Figura 21 – Trompa. In: *Sintagma Musicum*, de Michael Praetorius (1615).
Livro *Theatrum Instrumentorum*, prancha VIII.



Batalha dos Guararapes

Óleo sobre tela (496 x 998 cm), autoria de Victor Meirelles datado em 1879. O tema foi proposto pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, o pernambucano João Alfredo Correia de Oliveira, em 1872. A tela encontra-se no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e um pequeno estudo feito pelo autor está depositado no Museu Victor Meirelles em Florianópolis.

Victor Meirelles (1832-1903) estudou na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e depois seguiu para Paris e Roma onde aperfeiçoou seu traço. Pintor extremamente dedicado e minucioso, Meirelles viajou até Pernambuco para conhecer o Monte dos Guararapes e provavelmente visitou algumas representações das batalhas expostas nas igrejas e no Senado da Câmara de Olinda¹⁰. Ele produziu 7 pinturas e 31 desenhos, com estudos de trajas e de anatomia, que serviram de base para pintar a tela monumental.

As obras de Pernambuco, feitas ao gosto das pinturas de batalhas dos séculos XVII e XVIII, retrataram detalhadamente cada acontecimento no campo de luta. Esse estilo exige que o observador se afaste para ver o todo e correr os olhos em cada cena. O estilo do século XIX não recortou as cenas, ele investiu num grande acontecimento e retratou os personagens de forma dramática e realista. (COLI, 1994, p. 46)

Ao contrário das obras de batalha europeias produzidas neste período, excessivamente realistas com muitos mortos, sangue e corpos mutilados, o *Guararapes* de Meirelles foi concebido para ser mais suave. Existem corpos caídos, muito poucos somente na frente da cena, mas não se vê o sangue.

Mais do que a representação da batalha em si, com o seu horror, Meirelles transferiu para a tela todo o significado nacionalista, demonstrado na firmeza e determinação dos heróis Negreiros, Henrique Dias e Camarão em retomar suas terras, sua língua, seus costumes, sua nação. (COLI, 1994, p. 310) Lembremos que isso se insere na ideologia nacionalista da segunda metade do século XIX.

No centro da tela (Figura 22), a cena se abre para mostrar o coronel holandês, Pedro Keewer, e seu cavalo branco caídos na frente da montaria de Vidal Negreiros. Atrás dele vem Fernandes Vieira a cavalo e mais atrás, à esquerda, Henrique Dias com escudo e espada. Do outro lado, na ponta direita, encontra-se Felipe Camarão chamando seus homens para a luta e ao lado dele, três holandeses agrupados. Um deles é o timbaleiro.

10 Numa carta, Meirelles conta que teve a oportunidade de ver o retrato do Mestre de campo João Fernandes Vieira, pintado por Antônio Sepúlveda, pai de João de Deus Sepúlveda. (PEREIRA, 2009, p. 121-122)

Figura 22 - *Batalha dos Guararapes*. Victor Meirelles. Óleo sobre tela (496 x 998 cm), 1879. Museu Nacional de Belas Artes, São Paulo ¹¹



¹¹ Imagem recolhida no catálogo do Museu Nacional de Belas Artes, São Paulo, 1985.

O oficial, o timbaleiro e o soldado com sua lança observam à esquerda os portugueses avançando com seus soldados e Henrique Dias logo atrás. Pela direita, os homens de Camarão e, à frente, o coronel holandês caído. Eles estão cercados e o oficial examina a situação com a mão no queixo em sinal de preocupação. O timbaleiro espera suas ordens com a baqueta em punho para, a qualquer momento, transmiti-las aos demais (Figura 23).

Figura 23 - *Batalha dos Guararapes*. Victor Meirelles, 1879. Detalhe do oficial, o timbaleiro e o soldado.



Considerações finais

Ao desenvolvermos este estudo, convencemos-nos da necessidade premente de um grande banco nacional iconográfico relativo à música. Mais importante

do que as conclusões a que chegamos foi o caminho percorrido, pois as inúmeras questões levantadas em apenas um episódio histórico demonstram um grande campo de pesquisas ainda pouco explorado. Fontes iconográficas que contenham alguma informação sobre a atividade musical no Brasil são pouco conhecidas. Com a difusão de estudos dessa natureza poderemos ter um panorama alargado do fazer musical no Brasil e de como a sociedade interpreta sua presença. Com certeza muitas facetas desconhecidas surgirão.

Referências

- ARAUJO, Inês Filipa Meira. As tapeçarias de Pastrana – uma iconografia da guerra. Dissertação de Mestrado em Arte e Patrimônio e teoria do Restauro, Departamento de História, Faculdade de Letras. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012.
- BENTO, Cláudio Moreira. *As Batalhas dos Guararapes* - descrição e análise militar. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1971, 2v.
- CASTRO, Isis Pimentel de. “Os pintores de história: a pintura histórica e sua relação com a cultura histórica oitocentista”. In: *Pergaminho*, João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, ano 1, n. zero, out. 2005. p. 53-68.
- COELHO, José Maria Latino. *História militar e política de Portugal: desde os fins do XVIII século até 1814*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891.
- COLI, Jorge. A ‘Batalha de Guararapes’ de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional. Tese de Livre Docência, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: Universidade de Campinas, 1994.
- CONSIGLI, Patrizia (org.). *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*. Collecchio, 1994.
- COTTA, Francis Albert. “Para além da desclassificação e da docilização dos corpos: organização militar nas Minas Gerais do século XVIII”. In: *MNEME – Revista de Humanidades*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, vol. 3, n. 6, out/nov de 2002. Disponível em <<http://www.seol.com.br/mneme>>. Acessado em jul. 2006.
- FREYRE, Francisco de Brito. *Nova Lusitânia - História da Guerra Brasileira*. Lisboa: João Galram, 1675.

GALLETTI, Mirella. “Un dipinto della Battaglia di Cialdiran in Sicilia”. *Kervan – Rivista Internazionale di studii afroasiatici*, n° 2, luglio, 2005. Disponível em <http://mbpro.net/kervan3/data/_uploaded/file/documents/2_5_GAL.pdf>. Acessado em ago. 2014.

JESUS, Frei Rafael de. *Castrioto lusitano* ou Historia da guerra entre o Brazil e a Hollanda, durante os annos de 1624 a 1654, terminada pela gloriosa restauração de Pernambuco e das capitánias confinantes. (1679). Paris: J. P. Aillaud, 1844.

LEONI, Aldo Luiz. *Os que vivem da arte da música*: Vila Rica, século XVIII. Dissertação de mestrado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2007.

MELLO, Evaldo Cabral de. “Imagens do Brasil holandês: 1630-1654”. In: *ARS*, v. 7, n° 13 (2009). São Paulo: Edusp, 2009, pp. 160-171.

MELLO NETO, José Antônio Gonsalves de. *Restauradores de Pernambuco*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1967.

MERSENNE, Marin. *Harmonie Universelle*. Paris: Sebastien Cramoisy, 1636, p. 245. Disponível em <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c1/IMSLP77451-PMLP156089-MersenneM_HarmUniv_Pt2_08.pdf>. Acessado em ago. 2014.

MONTEIRO, Maria Isabel Lopes. Instrumentos e instrumentistas de sopro no século XVI português. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2010.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. São Paulo: Instituto Cultural Banco Safra, 1989.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. São Paulo: Instituto Cultural Banco Safra, 1985.

PEREIRA, José Neilton. Além das formas, a bem dos rostos: faces mestiças da produção cultural barroca recifense, 1701-1789. Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura Regional, Departamento de Letras e Ciências Humanas. Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2009.

PRAETORIUS, Michael. *Sintagma Musicum*. Wittenberg: Johannes Richter, 1615. Livro *Theatrum Instrumentorum*, prancha VIII. Disponível em <<http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8e/IMSLP68476-PMLP138176-PraetoriusSyntagmaMusicumB2.pdf>>.

PORTUGAL. *Regimento dos capitães-mores, e mais capitães, e oficiais das companhias da gente do cavalo, e de pé; e da ordem que terão em se exercitarem de 10 de dezembro de 1570. Sistema, ou Coleção dos Regimentos Reais* compilado por José Roberto de Campos Coelho e Sousa, Tomo V. Lisboa, p. 183-194, 1789. Disponível em: <http://www.iuslusitaniae.fcsh.unl.pt>. Acesso em: 4 ago. 2012.

RUIZ TORRES. Rafael Antonio. *Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920*. Mestrado em História. Cidade do México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.

SANTIAGO, Diogo Lopes de. *História da guerra de Pernambuco e feitos memoráveis do mestre de campo João Fernandes Vieira, herói digno de eterna memória, primeiro aclamador da guerra*. Recife: Secretaria do Interior, Imprensa Oficial, 1944.

SESTIERI, Giancarlo. *I pittori di battaglie*. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo. Roma, De Luca Editori: 1999.

VALADARES, Clarival do Prado (org.). *Nordeste Histórico e Monumental*. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1990.

VIRDUNG, Sebastian. *Musica Getutsch*. A Treatise on Musical Instruments (1511) by Sebastian Virdung. Edição e tradução de Beth Bullard, Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Disponível em <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP313726-PMLP176555-musicagetutschv00vird_1511.pdf>. Acessado em ago. 2014.

Cartazes de festivais de *rock* de Pelotas (1990)

Comunicabilidade, práticas socioculturais
e iconografia que ecoam de documentos
de uma cena *underground* local

Daniel Ribeiro Medeiros
Isabel Porto Nogueira

Introdução

Fundada em 1758, Pelotas é uma das principais cidades do Rio Grande do Sul. Possui cerca de 330.000 habitantes nos dias de hoje e localiza-se na região sul do estado, a 250 km de Porto Alegre (capital) e a 135 km da fronteira com o Uruguai. Seu nome faz referência às pequenas embarcações utilizadas entre os séculos XVIII e XIX para realizar a travessia de rios e canais. Sua estrutura era feita com varas envoltas em couro.

Figura 1: Pintura retratando a travessia de um rio através da pelota. (DEBRET, 1835, p.94)



Inicialmente, sua economia estava baseada na indústria do charque¹, consolidada através da exportação deste produto entre os séculos XVIII e XIX. Sua população foi se constituindo através da chegada de portugueses, africanos, espanhóis, alemães, franceses, libaneses, dentre outras etnias que, instaladas na cidade, contribuíram para a conformação de um tecido sociocultural e um patrimônio cultural de bases multiétnicas. Em meados do século XX, passa a destacar-se também no campo da educação, tornando-se um pólo universitário e técnico-profissionalizante através de instituições como Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Universidade Católica de Pelotas (UCPEL) e Instituto Federal Riograndense (IFSUL), antiga Escola Técnica e Centro Federal de Educação Tecnológica de Pelotas (CEFET). Nos últimos 40 anos, sua economia vem apoiando-se basicamente através da produção de arroz, de carne e do comércio.

Pelotas apresenta um cenário cultural diversificado, cujas manifestações vão desde a arte erudita, popular e étnica. Possui, ainda nos dias de hoje, dois grandes teatros: o Theatro Sete de Abril e o Theatro Guarany, os quais, no passado, também ofereciam atividades ligadas ao cinema. O Conservatório de Música da UFPEL, voltado em grande parte à música erudita, caracteriza-se como espaço de formação e realização de concertos, recitais. O bar e restaurante Liberdade, possuía um status de “lugar do choro em Pelotas”, onde Avendano Jr. e seu Regional se apresentavam sistematicamente.

1 Tipo de carne produzida através da salga e secagem ao sol. O objetivo deste processo era tornar o produto mais durável.

Exemplos dessa diversidade podem ser observados em *Notas sobre a música de Pelotas* (2011), onde Rodrigo dMart² apresenta suas memórias acerca da cultura musical de Pelotas nos anos 1970, 1980 e 1990: histórias que viveu e ouviu. Nos anos 1970, o cenário musical era basicamente constituído por bandas de baile inspiradas na Jovem Guarda; nessa mesma época, dá-se a formação do grupo *Almôndegas*³, que se destacou no cenário musical com um trabalho no qual dialogavam *rock*, *folk*, bossa nova, música regional gaúcha, e outros gêneros. Nos anos 1980 e 1990, ocorreram alguns festivais de música: “Charqueada da Canção Nativa”⁴, tendo várias edições realizadas no Colégio Gonzaga; “Festival de Música Contemporânea de Pelotas”; além do “Festival Latino Música”, realizado de 1988 a 1990, que, na visão do autor, fez com que Pelotas se tornasse foco de atenção do cenário musical do país através da realização de *shows*, seminários, debates, bem como outras atividades⁵. dMmart (2011) também relata a importância da Escola de Estudos Musicais Milton Nascimento onde, além dos trabalhos voltados ao ensino musical, também funcionava como ponto de encontro de vários músicos da cidade ligados à brigada militar, ao *rock*, ao samba, à música romântica etc. (DMART, 2011, [s/p]).

A respeito do cenário voltado ao *rock*, dMart (2011) comenta:

Na virada para os anos 90, o caldo azedou. A era Collor afugentou e calou o sonho de muitos artistas. Muitos foram para a Europa. Outros desistiram. Alguns resistiram. Período medíocre. As bandas *covers* eram o *hit* do momento. Dá-lhe lambada e grupos de dança de *acid house*. Mesmo assim, pululavam bandas de *rock* como a Blues With Feeling, Rerum Novarum, Seu Vigário, Caminho Oculto, Giz de Cera (grupo de MPB que participei como baterista, aos 15 anos), Attro e dezenas de outras bandas. (DMART, 2011, [s/p])

2 Bateria da banda *Doidivas*.

3 Formado por músicos pelotenses como Kleiton e Kledir Ramil, Quico Castro Neves, Pery Souza e Zé Flávio.

4 A *Charqueada* se caracteriza dentro da tradição dos festivais nativistas no Rio Grande do Sul, os quais têm como maior finalidade a produção de trabalhos musicais autorais que enfatizam, em sua grande maioria, as tradições gaúchas (geralmente ligadas ao imaginário do campo, guerras, heroísmos, lendas, etc.).

5 Artistas de renome nacional e internacional realizaram espetáculos nas duas edições deste festival: Chico Buarque, Mercedes Sosa, Antonio Tarragó Ros, Belchior, Luiz Melodia, dentre outros. (DMART, 2011, [s/p])

Num contexto pré-internet, no decorrer dos anos 1990, enumera uma guriçada nova, uma nova geração, em que através da mistura, da ironia e da contradição, constituíram um cenário geral ligado ao *rock* que se constituía de variadas bandas: The Men-TZ, Caso Contrário, Divergentes, Rockanilha, Orca – A Banda assassina, Exilados da Capela, Sigma, Sapo, Rosa Negra, dentre outras. (DMART, 2011, [s/p]) Ainda, em um tom de síntese geral, comenta:

Mas aqui neste resumo, muita gente bacana e história [sic] curiosas ficaram de fora. Como não falar no dissonauro [...] do *rock*, o guitarrista Sullivan Mello? E a *black music* pelotense? Os *DJs*? A guerreira Helô? Bá, a lista vai longe! O projeto Música Ao Entardecer. Os diversos festivais da [sic] bandas no Theatro Avenida. Os shows na praia do Laranjal. O grupo vocal Harmonia. O pessoal do *heavy-metal* e do *hard-core*. O satolético Vitor Ramil. Giba-Giba. Mestre Batista. As escolas de samba. Projeto Cabobu. E a música erudita? Os eruditos do Conservatório de Música? E os *tauras* do nativismo. O Círio, festival universitário nativista. E o pessoal do *hip-hop*? E a velha guarda? Solon Silva. Dona Amélia. Avendano. O bar Liberdade, pô! (DMART, 2011)

Nesse contexto, em meio à diversidade apontada por dMart (2011), um grupo de jovens – provavelmente o que ele mesmo comenta como sendo o “pessoal do *heavy-metal* e do *hard-core*” (além de outros) – conformou uma rede de relações socioculturais constituída em torno da vontade de viver e fazer *rock*, um espírito que emergiu em torno das dificuldades de expressar ideias através da música. As dificuldades de acesso a instrumentos musicais, à aprendizagem musical (música, instrumentos etc.), a *LPs*, *CDs* etc. (geralmente de baixa qualidade e caros); a tomada de lugares *falidos* para a realização de festivais de *rock*, lugares comumente à margem daqueles mais badalados da noite pelotense; as convivências em torno de lugares e locais comuns àqueles identificados com a cultura do *rock*; bem como outras práticas socioculturais; fizeram emergir sociabilidades e visões de mundo que caracterizaram uma cultura *underground* local.

Cena *underground* na medida em que, no contexto da época, esse grupo de jovens era colocado e se colocava à parte de sistemas socioculturais que podem ser considerados como o *mainstream* local. Os sentidos do *underground* local se constituíam enquanto processos de vontade de “fazer a coisa acontecer”, “custe o que custar”, embora as dificuldades, embora a falta de apoio local. Essa rede de bandas, músicos, colaboradores, dentre outros agentes, possibilitaram a conformação de um espaço cultural que promoveu o agenciamento de vários sujeitos até certo ponto identificados com a ideia de assumir fazer *rock*

de uma forma “subterrânea”, à margem do sistema cultural mais geral. Há que se entender tais processos enquanto emergência de uma ética *do it yourself*.

Mas, o que isso tudo tem a ver com iconografia? Com cartazes? Quais as relações desses elementos? O que tudo isso tem a ver com a cena *rock underground* pelotense dos anos 1990? O *rock* não é uma prática cultural que é sentida e experimentada somente através dos sons, dos comportamentos, das visões de mundo, das éticas (contraculturais ou não), das sociabilidades etc. O *rock* também é sentido através das imagens, das estéticas visuais que dão sentido às mais variadas fragmentações estilísticas desse fenômeno de dimensões globais, constituindo diversos *ethos* (ou sub-*ethos*). As visualidades do *rock* compõem imaginários que estabelecem pontes entre o simbólico e o real, denotando formas de se relacionar criticamente com o mundo, com a sociedade, com a família, religião, moral etc. Pode-se observar essas críticas em dois exemplos.

No primeiro, a iconografia da capa do álbum *Hemispheres*, do grupo canadense de *rock* progressivo Rush, apresenta dois homens: um nu, cujo comportamento corporal remete à dança-*ballet*; o outro vestido com terno, chapéu e bengala, cujo comportamento corporal denota a imagem de austeridade. Cada um encontra-se de pé sobre um hemisfério (veja-se o título do álbum!) do cérebro, representando a dialética entre a razão e a emoção. Um encontro existencial em um ambiente desértico e solitário.

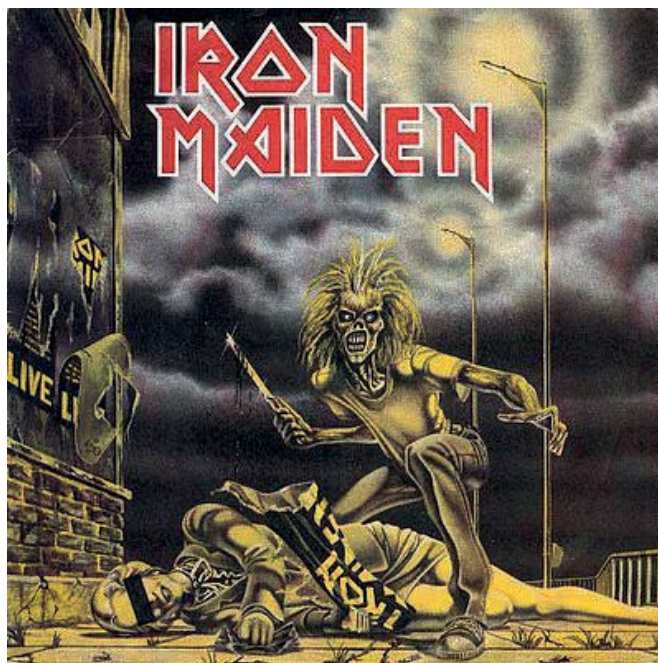
Figura 2: Capa do álbum *Hemispheres*, da banda Rush. (INOUYE, 1978)



No segundo exemplo, a capa do *single* *Sanctuary*, do grupo de *heavy-metal* inglês Iron Maiden, uma imagem que remete ao posicionamento do grupo frente à então primeira ministra Margareth Thatcher. A imagem denota uma relação de contraposição política – na medida em que se sabe a respeito das

medidas impopulares que Thatcher empreendeu principalmente no campo do emprego – que chega à uma relação quase que pessoal. Thatcher, morta por “Eddie” (mascote do Iron Maiden), está segurando um pedaço rasgado de um pôster da banda, o que remete à essa dimensão de ataques pessoais entre os dois. Thatcher, representa uma espécie de repressão à banda, à sua música, bem como do meio sociocultural do qual vieram os músicos da banda.

Figura 3: Capa do single *Sanctuary*, da banda Iron Maiden. (RIGGS, 1980)



A iconografia do *rock*, em geral, encontra-se nas capas de discos, fotografias, vestuário, cortes de cabelo, *posters*, *videoclips*, instrumentos musicais e, também, no cartazes de *shows*!

Os festivais de *rock*, por exemplo, caracterizam-se como espaços de comunhão, proporcionando o compartilhamento de valores, culturas, símbolos, dentre outros aspectos. Os festivais, no que se refere à cena *rock underground* pelotense dos anos 1990, possuem a seguinte função destacada por Fléchet (2011), quando tratando das características gerais dos festivais: “introduzem uma ruptura no cotidiano e criam espaços de composição e/ou recomposição do corpo social”. (FLÉCHET, 2011, p.258) Os cartazes, nesse contexto, atuam enquanto lembretes, enquanto elementos significativos dentro de uma

cultura ligada às práticas musicais que possuem relações diretas com processos de identificação: os cartazes lembram acerca de um evento importante para a recomposição, reengajamento e reafirmação do espaço cultural no qual compartilha – com outros sujeitos – uma estética, éticas, valores etc. Essa “chamada” é feita não somente através de informações objetivas, tais como local, bandas, preços de ingressos etc., mas também através de toda uma iconografia que possui sentidos na cultura: articulam o que se pode chamar de “auras” do *rock*. Em suma, os cartazes são artefatos que carregam em si não só um aspecto funcional, mas também uma série de códigos imagéticos que remetem a espaços culturais específicos.

Dessa forma, com enfoque na iconografia musical⁶, pretende-se aqui refletir sobre os cartazes de divulgação de festivais de *rock* da cena⁷ *rock underground*⁸ pelotense dos anos 1990. A perspectiva analítica dessas fontes documentais parte basicamente da compreensão de alguns aspectos internos e externos que os constituem. Os cartazes são (1) veículos comunicativos/divulgativos de eventos significativos a um determinado contexto sociocultural que apresentam (2) características imagéticas/iconográficas e que ressoam (3) processos de produção e distribuição ligados às práticas socioculturais atuadas pelos sujeitos envolvidos na cena *rock underground* da época.

Esses cartazes de divulgação de festivais se constituem como um dos principais materiais produzidos, deixados e guardados por pessoas⁹ que participaram da cena *rock underground* pelotense nos anos 1990. Primeiramente,

6 O enfoque iconográfico compõe a fase analítica de parte do material coletado (cartazes, fotografias, *flyers* etc.). O trabalho de coleta também envolve a tomada de depoimentos dos sujeitos que participaram ativamente dessa cena, seja na condição de músicos que tocavam em bandas ou na de colaboradores mais participativos. Trata-se de histórias de vida ligadas a esse contexto. Essa pesquisa de doutorado intitula-se *Rock pelotense nos anos 1990: cena, memória e identidades de uma prática roqueira no extremo Sul do Brasil* e está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) sob orientação da profa. dra. Isabel Porto Nogueira.

7 A noção de cena aqui tomada fundamenta-se basicamente na perspectiva de Will Straw. Para um entendimento da noção, indica-se a leitura do artigo *Cultural Scenes* (2004).

8 Embora a cena *rock underground* pelotense dos anos 1990, narrado pelos sujeitos hoje, apresente idiosincrasias locais a respeito da noção *underground*, cabe salientar aqui que estas encontram respaldo nas noções *underground* a partir de autores como Janotti e Cardoso (2006), Ribeiro (2007) e Campoy (2010).

9 Os cartazes, *flyers*, bem como outros documentos vêm sendo coletados junto aos colaboradores (através de entrevistas e empréstimo de materiais) de nossa investigação. Desde já, agradecemos a todo(a)s participantes.

será empreendida uma contextualização teórico-conceitual do que se entende como comunidade *rock* pelotense dos anos 1990¹⁰. Após será discutida a abertura do *corpus* documental nas Ciências Humanas, entendendo os cartazes como uma fonte de dados significativa no âmbito da diversidade documental e teórica. Adiante, serão apresentadas reflexões sobre o caráter comunicativo dos cartazes e sua função de lembrete no âmbito sociocultural da cena *rock underground* local dos anos 1990. Por fim, serão apresentados dados a respeito dos processos socioculturais ligados à produção e distribuição desse tipo de artefato, bem como uma análise semiótica de seus conteúdos iconográficos.

Contextualizando o grupo sociocultural: breves apontamentos a respeito da dimensão teórico-conceitual

A comunidade *rock* pelotense dos anos 1990 é aqui entendida a partir da noção de *comunidade rock* de Jacques (2009). Construída a partir da perspectiva sociológica de Michel Maffesoli em *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa* (2010), a autora constrói um campo conceitual como forma de dar conta de agrupamentos sociais que se caracterizam pelo compartilhamento de valores éticos e estéticos, fluídos e que não se encerram em concepções de comunidade limitadas às fronteiras/concepções nacionalizantes/homogeneizantes. (JACQUES, 2009, p.2)

As comunidades afetuais observadas por Maffesoli são formadas a partir de uma estética – considerada como a faculdade de sentir e experimentar em comum – e de uma ética – entendida como um código particular a um grupo, que une ou exclui membros – compartilhadas. Elas seguem uma lógica segundo a qual a idéia de identidade não faz sentido. Para Maffesoli, a identidade é uma construção ligada ao individualismo moderno, segundo a qual definimos nossa existência de forma rígida. O autor propõe uma substituição da lógica contratual por uma lógica que segue atrações. Assim, a identidade cede lugar à identificação em torno de imagens e formas sensíveis. O indivíduo enquanto ‘ser’ substancial é substituído por uma noção de pessoa que se forma a partir de situações e experiências específicas, seguindo uma lógica relacional. (JACQUES, 2009, p.4. Grifo nosso).

Uma vez que parte de nossa pesquisa apoia-se significativamente nas narrativas dos sujeitos que atuaram e/ou se representam como participantes da

10 Noção que será apresentada no próximo tópico.

cena *rock underground* local dos anos 1990, há que considerar que a noção de comunidade *rock* pelotense dos anos 1990 constrói-se a partir do diálogo das perspectivas temporais (passado-presente)¹¹ e das dimensões ético/êmico. Ou seja, trata-se de uma construção de um cenário cultural que se dá na relação entre a *memória e identidade* (CANDAU, 2011) externada nas representações dos sujeitos (no presente) acerca de suas histórias de vida (perspectiva êmica) com as perspectivas teóricas levantadas pelo pesquisador (perspectiva ética). A noção de *comunidade rock pelotense dos anos 1990* constitui-se não através de uma etnografia dos fenômenos sociais no presente, mas sim, das memórias dos sujeitos acerca de seus passados mediados pelo contexto narrativo do presente, ou seja, pelas representações construídas.

Também entende-se a *comunidade rock pelotense dos anos 1990* enquanto um *mundo artístico*. A partir dessa perspectiva de Becker (1974), observa-se que esse corpo social se constituiu a partir de *ações coletivas* ligadas a redes de cooperação artístico-culturais que possibilitavam a ponte entre a produção de músicas até a execução das mesmas. (BECKER, 1974) Ou seja, a partir da formação de uma rede conformada por bandas de *rock* locais e colaboradores que estavam envolvidos na produção de música, ensaios, aprendizagens (musicais, culturais), negociações com proprietários de estabelecimentos comerciais noturnos, produção e organização de sistemas de realização e divulgação dos *shows* e festivais, gravação de *demos*, *CDs*, encontrando-se em lugares comuns na urbe (bares, lojas etc.), além de uma série de outros processos sociocooperativos e sociointerativos.

Pode-se dizer que os próprios cartazes, enquanto fonte documental, ressoam inscrições e características dessa cena *rock underground*. Uma análise mais geral no cartaz da Anarcofesta traz uma pequena amostra de como os cartazes inserem-se no contexto delineado. Os elementos iconográficos (logotipos das bandas, espécie de ser não-humano híbrido com asas à direita, os traços que remetem à ideia de chamuscas¹² etc.), o processo de produção (supõe-se que o cartaz tenha sido confeccionado através de uma matriz constituída por colagens de pedaços de papel que continham os desenhos dos logotipos das bandas;

11 Uma vez que a noção de comunidade será discutida a partir de como os depoentes a representam quando tratando do passado, bem como compartilham de uma representação comum dessa noção em suas narrativas no presente.

12 O que remete à ideia de que o cartaz é um “retrato” a partir do subterrâneo, inferno, de onde emergem os logotipos das bandas.

os caracteres na parte inferior que remetem à datilografia em máquinas de escrever; os traços que denotam o desenhar à mão; etc.) e de reprodução (certamente indica uma cópia fotocopiada de uma matriz), bem como os aspectos informativos (nome do festival, bandas, local de realização, forma de aquisição dos ingressos¹³, bem como as outras atividades ligadas ao festival), remetem a uma imagem inicial dessa rede *underground* ligada à ética *do it yourself*.

Portanto, entende-se a *comunidade rock pelotense dos anos 1990* enquanto um grupo sociocultural que construía-se e atuava sobre/sob um *mundo artístico* local canalizado pelo filtro cultural do *rock*, através da participação de músicos, organizadores, público, dentre outros agentes, bem como de suas relações com o contexto urbano de Pelotas da época.

Figura 4: Cartaz do festival AnarcoFesta (1992)¹⁴.



13 Os ingressos antecipados certamente deveriam ser obtidos com Antonio, da turma 152 (a princípio, aluno da Escola Técnica de Pelotas, na medida em que há um carimbo dessa instituição no cartaz).

14 Agradeço a colaboração de Paulo Momento através da disponibilização de parte de seu acervo particular.

Cartazes de *shows* e festivais como documentos histórico-culturais

No âmbito da musicologia e etnomusicologia brasileiras, raramente encontram-se trabalhos que reflitam sobre cartazes de *shows* – seja de *rock*, *blues*, música sertaneja, *raves* etc. Entende-se que estes artefatos falam muito a respeito de aspectos das culturas nas quais se inserem. Compreende-se que as potencialidades que envolvem esse tipo de fonte documental não estão circunscritas somente a seus aspectos imagéticos (iconografia como um todo). Também falam a respeito dos sistemas de produção e distribuição. Dessa forma, evidencia-se um campo aberto para análise desse tipo de fonte.

Cerqueira et al (2008) apresentam um panorama crítico a respeito dos valores atribuídos às fontes iconográficas no âmbito das ciências. Mais especificamente, de suas validades ou não-validades enquanto documentos históricos, sociais, culturais. Conforme os autores, somente a partir da segunda metade do século XX, as Ciências Humanas (História, Sociologia etc.) passaram a considerar a necessidade de apoiarem-se em uma tipologia documental mais abrangente, o que levou a “uma enorme dilatação do campo do documento”. (LE GOFF *apud* CERQUEIRA *et al*, 2008, p.114) Nesse contexto, as fontes escritas passaram a compartilhar seu *status* com documentos orais, imagéticos e materiais (documentos arqueológicos). (CERQUEIRA et al, 2008, p. 114)

Esse contexto de abertura foi possível pela influência dos *Annales*, na medida em que foram revisados os postulados da ciência histórica anterior. No contexto da “História Metódica de finais do séc. XIX e inícios do séc. XX”, por exemplo, as ciências históricas estavam apoiadas basicamente na ideia de que os documentos escritos apresentavam uma (pretensa) segurança a respeito da obtenção de informações. Possuíam esse *status* na medida em que eram validados enquanto documentos oficiais, confiáveis. Consequentemente, os documentos visuais eram relegados a uma condição “desprezível na construção do conhecimento histórico”. (CERQUEIRA et al, 2008, p.114) A consideração das fontes iconográficas como documentos de segunda ordem predominou pela crença de que apresentavam somente uma “aparência que não é nada mais que simulacro do real”, percepções ilusórias do real. (BORGES *apud* CERQUEIRA *et al*, 2008, p.114) Ora, tal “aparência” também não está subentendida nos documentos tidos como oficiais? Os documentos escritos

também não podiam ser considerados como simulacros do real? O que e, principalmente, para quem importava esse significado de oficialidade?

Cabe aqui uma breve reflexão a respeito da noção de oficialidade ou não-oficialidade do *corpus* documental aqui tratado. Muitas pessoas que participaram da *comunidade rock pelotense da década de 1990* produziram materiais como cartazes e *flyers* divulgativos de bandas e festivais, registros fotográficos, em vídeo (fitas VHS), dentre outros. Por constituir-se (nas narrativas) enquanto uma *comunidade* articulada em torno de valores *underground* e *do it yourself*, há que se ressaltar o fato de que produziu registros de si própria, para si própria, bem como para meios fora da cidade ligados às práticas musicais dessa *comunidade*. Nesse sentido, pergunta-se: não poderiam ser esses registros considerados como oficiais uma vez que são o produto do próprio grupo que o produziu? Não se trata de uma resignificação do sentido de oficialidade documental? Não seriam mais oficiais na medida em que são registros produzidos a partir da vontade de expressão e representação dos próprios sujeitos envolvidos com o contexto o qual se está pesquisando?

Esse tipo de documento insere-se, portanto, no contexto acadêmico de meados do século XX, onde passou-se a discutir a utilização de fontes e perspectivas teóricas variadas para que se pudesse ter uma visão ampliada acerca de contextos passados:

colocou-se a diversificação das fontes como método para alcançar a complexidade, a visão êmica, a articulação entre os processos sociais e simbólicos, entre as dimensões materiais e imateriais. A maior virtude em se operacionalizar o estudo lidando com fontes de natureza variada é a incorporação de diferentes perspectivas. (CERQUEIRA *et al*, 2008, p.114-115)

É dentro dessa busca pela complexidade pautada na diversificação documental que os cartazes de festivais de *rock* da cena *underground* pelotense dos anos 1990 se inserem na pesquisa¹⁵ como um todo. Ou seja, de que se constituem enquanto significativas fontes de informação para pesquisadores; de que foram produzidos pelos próprios sujeitos envolvidos, apresentando, consequentemente, a possibilidade de acesso aos valores êmicos; de que esses artefatos delineiam parte das experiências dos sujeitos envolvidos em sua produção e distribuição.

15 Na pesquisa de doutorado mencionada mais acima.

Panorama metodológico geral

Marcadet apresenta uma perspectiva metodológica e de crítica de fontes documentais inserida no contexto de abertura mencionada acima. Mas, ainda assim, apresenta e delinea uma série de documentos que muitas vezes são deixados de lado nos dias de hoje, tais como “programas de espetáculos, catálogos de discos, notas da imprensa, revistas radiofônicas e televisivas, entre outros”. (MARCADET, 2007, p.9) O principal foco do autor está em demonstrar a importância de colocar essa diversidade de fontes documentais em diálogo, bem como observar as possibilidades informacionais que essa variedade de documentos oferece no contexto do que entende como *fatos-canção*. Essa concepção, em linhas gerais, constitui-se a partir da ideia de que as investigações em torno das canções (produção, recepção) podem estar relacionadas com uma série de fontes documentais produzidas pelos mais variados agentes e instituições em torno dos/das artistas e suas produções artísticas. Documentos como notas e publicidades de imprensa, catálogos de gravadoras, críticas musicais, registros audiovisuais, programas de espetáculos, dentre outros, que possibilitam o acesso às informações que denotem o entendimento das canções como *fatos sociais totais*:

O projeto científico, que guia a minha conduta, e os princípios metodológicos que dela decorrem têm este objetivo: compreender por quê, como e com quais materiais artísticos mulheres e homens, que desejam comunicar ou exprimir um ponto de vista, escolhem escrever canções; como e por que outros – ou eles próprios – optam por cantar ante um público e em que condições; por último, responder a todas as questões que se colocam acerca dos públicos* que se identificam com as canções – ou as rejeitam –, quando assistem aos concertos, compram discos, consomem estas produções simbólicas, a ponto de formularem, consciente ou inconscientemente, a sua própria recepção crítica. (MARCADET, 2007, p. 8)

O autor busca, portanto, focalizar e compreender os significados que ecoam das canções enquanto elementos da cultura que são significados por redes socioculturais amplas. Ou seja, fatos-canção que emanam sentidos culturais, mercadológicos, políticos, dentre outros, envolvidos desde a produção até a recepção. Para isso, é necessário pôr em diálogo variadas fontes documentais, processo este que possui implicações positivas no processo metodológico:

O panorama sintético das fontes documentais e materiais recolhidos, que ora apresento, constitui um conjunto específico e complementar das minhas preocupações teóricas. Se raramente temos a capacidade de utilizar todas as fontes e recursos potenciais, é certo que, sem os materiais audiovisuais, escritos ou contextuais, qualquer investigação é fadada a teorizar sobre o vazio; inversamente, materiais isolados, dissociados da sua grade analítica, não passariam de objetos acumulados; resultando, na melhor das hipóteses, em uma seleção de itens organizados, classificados. (MARCADET, 2007, p.8-9)

Em suma, nosso enfoque aqui apresentado coaduna-se com a perspectiva de Marcadet (2007) em torno da noção de *fatos-canção*. Embora o autor trate da canção em uma acepção abrangente, em contextos simbólicos e sociais outros, contribui para a abertura dos horizontes investigativos acerca de processos similares envolvidos em culturas ligadas ao próprio *rock*. A ideia aqui é a de que o foco possa voltar-se também aos processos simbólicos e socioculturais ligados à produção e distribuição dos cartazes de festivais de *rock* da cena *underground* pelotense dos anos 1990.

Cartazes: caracterização de um objeto comunicativo

Conforme Passos e Azevedo (2010), os cartazes são veículos comunicativos geralmente utilizados para divulgação e propaganda de *shows*, festivais, produções cinematográficas, campeonatos, jogos, eventos, festas, dentre outros. Além disso, podem apresentar-se como elementos decorativos ou como ferramentas educacionais. (PASSOS; AZEVEDO, 2010, p.1) São pedaços de papéis que possuem mensagens impressas para transmitir informações que venham “produzir os efeitos desejados no público receptor”. (KUNSCH *apud* PASSOS; AZEVEDO, 2010, p.2)

Os registros mais antigos da utilização de cartazes remontam à Idade Média. Inicialmente, eram compostos basicamente por informações textuais e sem imagens. Mais adiante, com o surgimento das técnicas de litografia e cromolitografia “puderam ser produzidos não só em larga escala como também em cores”. (PASSOS; AZEVEDO, 2010, p.2)

Figura 5: Exemplo de cartaz de propaganda produzida através da técnica de cromolitografia (*Uncle Sam Supplying the World with Berry Brothers Hard Oil Finish*), de 1880¹⁶.



Historicamente, os cartazes passaram a ter os mais variados usos, desde a publicidade comercial até a transmissão de informações com temáticas políticas. (PASSOS; AZEVEDO, 2010, p.2) Como podemos notar na figura 5, além do caráter publicitário-comercial, há também a dimensão da política externa norte-americana sendo representada na figura do *Tio Sam* abastecendo o mundo com *Berry Brothers Hard Oil Finish*. Mesmo nos dias de hoje, com o surgimento de outras mídias para fins de divulgação e propaganda através do rápido avanço das novas tecnologias de informação atuais, o cartaz não perdeu seu espaço.

Outros aspectos nos levam a pensá-lo não apenas como um recurso exclusivamente de divulgação de um festival ou *show* – no caso deste estudo. Na condição de *sociotransmissor* (segundo definido por Candau),¹⁷ o cartaz pode ser

16 Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Uncle_Sam_Supplying_the_World_with_Berry_Brothers_Hard_Oil_Finish.jpg>.

17 “Qualquer coisa do mundo (tangível ou intangível) que permite estabelecer uma cadeia causal cognitiva entre pelo menos dois espíritos-cérebros” (CANDAU, 2005, p.209).

analisado como recurso visual cujos conteúdos lembram os sujeitos acerca de todo um universo imagético que dá sentido aos espaços culturais com os quais se identificam. Ou seja, possibilitam o sentir em conjunto a partir de valores compartilhados em torno de formas sensíveis comuns. Os *sociotransmissores* podem ser observados nos mais variados instrumentos de comunicação: iconografia (conteúdos imagéticos em capas de discos, camisetas, *posters*, logotipos de bandas etc.); periódicos (revistas especializadas que contêm conteúdos variados como histórias de bandas e músicos, entrevistas com músicos e produtores, transcrições de músicas de bandas, exemplos e exercícios musicais que apresentam padrões musicais característicos a serem tocados na guitarra, baixo, bateria, teclado etc.); *videoclips* (criações audiovisuais que contêm conteúdos estéticos sonoros e imagéticos); *LPs* e *CDs* (como suportes que transmitem conteúdos estético-sonoros e imagéticos) etc. Esses recursos, portanto, facilitam a transmissão de conteúdos que permeiam a cultura do *rock*, levando à compreensão dos símbolos e seus valores socioculturais. Daí, a importância de analisar e compreender como os cartazes de divulgação de festivais de *rock* se caracterizam como documentos materiais que apresentam tais conteúdos: não somente comunicam informações objetivas como data, local, nomes de bandas que se apresentarão, mas também comunicam elementos simbólicos que compõem o imaginário do *rock*.

Práticas socioculturais que ressoam os cartazes: processos de produção e distribuição na urbe

No âmbito das culturas urbanas, os cartazes se caracterizam enquanto veículos comunicativos versáteis, na medida em que podem ser espalhados nos mais variados locais. Podem ser afixados em “locais menos ou mais habitados, nos locais mais inesperados, como em pontos de ônibus, nos interiores de cabines telefônicas, etc.” (PASSOS; AZEVEDO, 2010, p.1), sendo, geralmente, dispostos em superfícies verticais, tais como: postes, colunas de sustentação de tetos de paradas de ônibus, vidraças de lojas, bares, murais em escolas, universidades etc. (KUNSCH *apud* PASSOS; AZEVEDO, 2010, p.2) Ou seja, um breve olhar mais detalhado para esses locais no espaço urbano de qualquer cidade, mostra-nos um pouco dessa composição imagética que se inscreve

na urbe. No entanto, se aprofundarmos um pouco mais o foco sobre esses objetos, podemos compreender um pouco mais acerca dos sentidos que esses materiais têm do ponto de vista sociocultural.

Cada meio apresenta características próprias no que se refere aos processos de produção e distribuição de cartazes. Na medida em que os contextos *underground* constituem-se a partir de sistemas de produção e valoração opostos aos sistemas *mainstream*, os processos de divulgação de seus eventos refletem esses mesmos sistemas. Conforme Campoy (2010), quando tratando do contexto *underground* do metal extremo no Brasil, observa que os *flyers* e cartazes são, respectivamente, distribuídos nos “locais mais frequentados pelos praticantes”, tais como “bares e lojas especializadas em *heavy metal*”. (CAMPOY, 2010, p.266) Dessa forma, possuem a função de lembrar aqueles sujeitos envolvidos na cultura *underground* do *metal* extremo. (CAMPOY, 2010, p.266-267) O sistema “boca-a-boca” também complementa a distribuição de *flyers* e cartazes, caracterizando-se através de redes em que os organizadores falam a outros colegas a respeito do *show* que ocorrerá; esses colegas falam para outros colegas que acabam falando para outros conhecidos; etc. São informações que giram em torno de quais bandas tocarão, bem como os lugares e horários onde ocorrerão as apresentações. (CAMPOY, 2010, p.266)

Cabe aqui tratar brevemente a respeito dos *flyers*¹⁸. Tratam-se de pequenos panfletos, pequenas tiras de papel, que ajudam no processo de divulgação de *shows*, festivais, bandas etc. São “distribuídos mão-a-mão” (RIBEIRO, 2007, p.45), bem como deixados em balcões de bares, lojas etc.

Na medida em que os cartazes e os *flyers* atuam em redes socioculturais ligadas ao compartilhamento de códigos e valores que compõem espaços culturais significativos aos *insiders* – consequentemente restritivos aos *outsiders* -, consolidam espécies de sistemas de divulgação endógenos. Isso ocorre pelo fato de muitas vezes serem distribuídos em locais por onde mais circulam os sujeitos envolvidos com a cena, seja na condição de público, colaboradores, músicos de bandas locais etc. Em linhas gerais, atuam como mais um recurso que, além dos festivais, ajudam a recompor e reagrupar os corpos sociais.

18 Ressaltamos aqui que, assim como os cartazes, a utilização de *flyers* também ocorre nas práticas de outros grupos socioculturais, não sendo elemento exclusivo de divulgação de eventos *underground*.

Figuras 6 (a, b e c): Flyers de três edições do festival Noise Rock¹⁹.



19 Agradeço a colaboração de Julião de Britto através da disponibilização de seu acervo particular. Os cartazes de festivais subsequentes também foram disponibilizados por Julião de Britto.

O contexto de produção e distribuição dos cartazes dos festivais de *rock underground* em Pelotas nos anos 1990 não difere muito do contexto delineado por Campoy (2010). Para a maioria dos depoentes²⁰, o contexto local à época trazia muitas dificuldades no que tange ao “pôr a cena em funcionamento”. Os processos de divulgação dos festivais estavam inseridos nesse cenário, sendo necessário um sistema cooperativo. Como Julião de Britto resume: “a união faz a força”.²¹ Julião é reconhecido por vários membros de bandas e também colaboradores da rede da cena *underground* pelotense. Contribuiu com a organização de várias edições do festival Noise Rock, o qual congregava bandas de *rock* da cidade de variados estilos. Comenta que à época o pessoal que tocava em bandas também ajudava na divulgação dos festivais. Essa cooperação ia desde a confecção à distribuição de cartazes e *flyers* pela cidade: “Chegava um mês antes... [...] e... se juntava uma galera, tipo assim... a banda M-26 vai tocar! A gente saía lá da casa do Torrado... Ele fazia o ‘grud’... tinha todo o ritual”. (BRITTO, 2014 - 31’:40”)

A reprodução dos cartazes era feita no improvisado (ao que Julião se refere como processo do tipo “clandestino”):

Pra conseguir cartaz era uma correria. Era tudo [...] tipo ah... ‘um... conhecido nosso [que] faz Engenharia da Computação da Católica²² tem acesso a uma impressora tri boa!’; ‘Tá magrão, vai!’ E o loco, tudo na surdina, assim... e imprimindo pra nós, né... [...] Era tudo assim cara! Era amigo que tinha um pah... e foi e... ‘Tá, eu consigo pra ti aqui...’; aí tu chegava lá e o cara apavorado, e a... [estalar de dedos como representação de correria no processo de confecção dos cartazes] impressora comendo folha ali... ‘Tá, tem cem aqui. Vaza! Depois te levo mais.’. (BRITTO, 2014 - 00:32’:00”)

Solano Ferreira²³, baixista e um dos fundadores da banda Freak Brotherz, mostra de forma detalhada como se dava o processo geral. Cabe destacar que

20 O corpo de depoentes que contribui para a pesquisa de doutorado se constitui através de pessoas que basicamente tocaram em bandas de *rock* na cidade de Pelotas nos anos 1990, bem como de colaboradores da cena.

21 Julião de Britto, Entrevista realizada em 27.2.2014.

22 Universidade Católica de Pelotas (UCPEL).

23 Há que ressaltar que a narrativa de Solano Ferreira (na entrevista realizada em 29.3.2014) passa, basicamente, pela sua vivência com a banda Freak Brotherz. Portanto, no que diz respeito aos cartazes, há que se ter esse dado em mente.

a banda Freak Brotherz, assim como várias outras, na medida em que havia um *show* ou festival marcado, tinha que trabalhar no processo de divulgação. Conforme Solano, no início, a divulgação de *shows* e festivais era feita através de panfletos²⁴,

feito no *word*, sem... sem... imagem; sem nada, era... ‘festival tal! Tal lugar! Ingresso em tal lugar! Na hora tanto! Nome das bandas, né... e o patrocínio – se tivesse algum – era escrito embaixo. Depois, com um pouco... com o avanço da tecnologia e das pessoas que sabiam trabalhar com alguns programas... já... os panfletos já iam ficando um pouco melhor. Mas era xerox, né... [...] No início a gente não sabia que os caras podiam cortar²⁵, e a gente pegava aquele bando de folha e vinha [aqui] pra casa com régua e estilete [*risos*] e cortava tudo. E aí saía a distribuir... Era um processo manual... um processo bem manual... (FERREIRA, 2014 - 1:29:14”)

Além disso, fala mais um pouco a respeito do processo de produção (utilização de papéis) e do material utilizado para colar os cartazes nas ruas:

no início a gente [Freak Brotherz] fazia cartaz em tamanho A4. Depois [é] que se passou a fazer A3. [...] E aí tu [...] fazia um ‘grud’ – hoje a gente compra um tubo de cola... desses... das branca e cola e... em fita... (Ferreira, 2014 - 1:30:01”)

Os cartazes eram geralmente espalhados em vários lugares pela cidade. Solano informou brevemente acerca dos locais onde costumavam colar e a respeito de uma espécie de *ética de coladores de cartazes*. Geralmente colava-se em

poste, casa abandonada que já tivesse algum cartaz colado, pra tu não ser o primeiro.... Se alguém reclamasse, daí eu: ‘Porra! Peraí, mas tem cartaz ali! Não foi a gente que colou...’. Se tivesse... dois cartazes tu tapava um e deixava o outro, né... (Ferreira, 2014 - 1:30:34”)

Também menciona uma prática chamada de *imortalização de cartazes* que, na narrativa de Solano, denota um processo de demarcação territorial. Como se observa, os cartazes de *shows* da banda Freak Brotherz e, conseqüentemente,

24 Provavelmente se referindo aos *flyers*.

25 Os estabelecimentos que realizavam fotocópias na cidade.

de festivais de *rock*, disputavam o cenário urbano (postes, muros, casas abandonadas, paradas de ônibus etc.) utilizado para a divulgação de eventos:

a gente tinha uma brincadeira que a gente gostava de fazer muito de ‘imortalizar cartazes’: que era tu subir no lugar mais alto que tu conseguisse colocar... num prédio velho, num poste, e tu botava aquele cartaz lá em cima. E aí aquele cartaz ficava anos naquela porra lá... ‘imortalizado’ no... no lugar que ninguém pudesse tapar... [...] (Ferreira, 2014 - 1:30’:50”)

Por fim, resume o processo de distribuição dos cartazes de *shows* pelas ruas de Pelotas:

A gente saía daqui do Areal [*bairro de Pelotas*], baldezinho com ‘grud’, feito de farinha, um ‘tubão’ de... de... alguma bebida barata, vinho, cachaça com alguma coisa,... e ia noite adentro, né... Aquela coisa toda, né [...] Mas, aquela coisa toda!! [...] ‘Queimando o filme’ pela rua, né...” (Ferreira, 2014 - 1:31’:13”)

Solano observa que, durante uma época, a atividade de sair colando cartazes à noite pela cidade não era algo bem visto: “a gente ficava meio cagado que pudesse dar algum lance de polícia, todo mundo cabeludo, maltrapilho e... calça rasgada, camiseta de banda...”, mas, depois de um tempo, “a gente saía já de tarde mesmo e não tava nem aí. Colava o cartaz e... ligava o ‘foda-se’...” (Ferreira, 2014 - 1:31’:38”)

Como se pôde observar, a partir da perspectiva de Marcadet (2007), a qual preconiza a compreensão de variados processos que emanam das produções artísticas como forma de gerar maiores compreensões acerca dos *fatos-canção*, a abordagem dos processos sociais que ressoam dos cartazes, enquanto objetos materiais produzidos e espalhados por um determinado grupo sociocultural, traz uma série de dados significativos. A consideração dos cartazes nas entrevistas mostra como esse objeto pode atuar no agenciamento de memórias. Além disso, viu-se como as atividades de produção e distribuição dos cartazes ressoavam não somente dentro do corpo social ligado à *comunidade rock pelotense*, mas também a outros grupos.

As características dos processos produtivos (confecção, tipos de papel, a melhora com a utilização das novas tecnologias à época etc.), reprodutivos (utilização da fotocópia mais comum, a reprodução improvisada) e de distribuição (onde e como se espalhava, o que se fazia quando saía-se para espalhar,

a ética dos coladores de cartazes, bem como os perigos envolvidos) denotam características socioculturais que permeiam as identidades dos sujeitos que narram a respeito de uma época. Além disso, demonstram a complexidade no que tange à abordagem de cartazes, *flyers* etc., enquanto artefatos que denotam sentidos das culturas nas quais estão inseridos. Envolve práticas que permeiam culturas envolvidas em éticas contraculturais, tais como o *underground* e o *do it yourself*.

Análises de cartazes de festivais de rock da cena *underground* pelotense dos anos 1990

Primeiramente, serão analisados os aspectos de diagramação: elemento idiosincrático à constituição de um cartaz. Essas análises estarão fundamentadas em Cezar (2009), por apresentar princípios metodológicos básicos envolvidos nos processos de composição de campanhas publicitárias através de cartazes, *outdoors* etc.; bem como em Passos e Azevedo (2010), na medida em que apresentam um exemplo prático acerca da análise de um cartaz de divulgação de um evento, discutindo sobre os elementos constituintes e representações denotativas que algumas imagens trazem a tona. Do ponto de vista semiológico a análise estará apoiada em Penn (2002)²⁶. Dessa forma, serão observados índices que remetem à compreensão de aspectos simbólico-culturais (PENN, 2002, p.322-323), a sistemas de significação (PENN, 2002, p.324) em torno do *rock*. Pretende-se, dessa forma, analisar os níveis denotativo e conotativo em uma pequena amostra dos cartazes levantados junto a colaboradores.

a) Diagramação

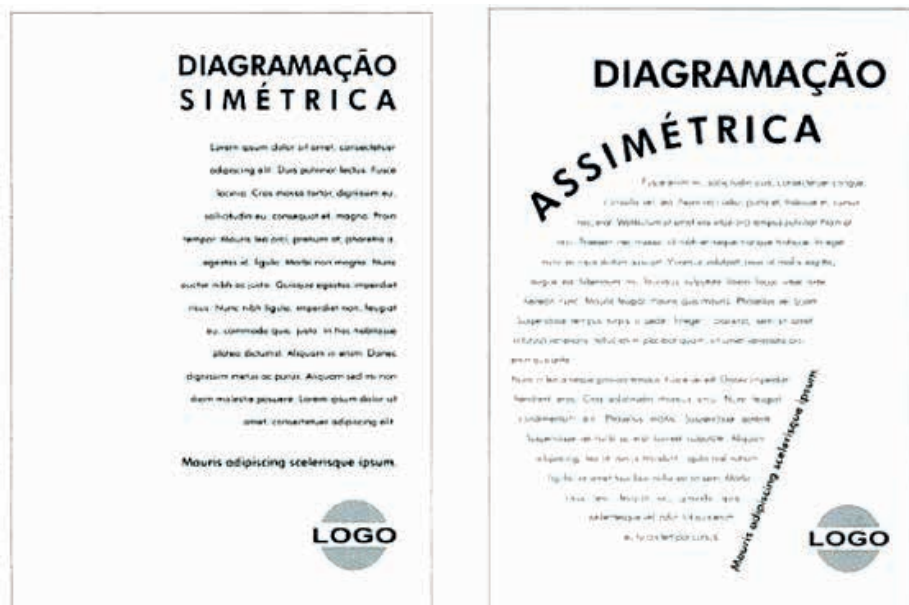
A diagramação se caracteriza como uma estrutura visual sobre a qual se apoia a distribuição dos elementos textuais ou gráficos dentro de uma lógica espacial (CEZAR, 2009, p.95), podendo apresentar dois tipos de organização básica: (1) diagramação *simétrica*, quando o cartaz (ou objeto publicitário) apresenta “alinhamentos e simetria na disposição dos elementos” (CEZAR, 2009, p.95),

26 A qual fundamenta todo o itinerário explicativo acerca da análise semiológica na obra de Roland Barthes.

e (2) diagramação *assimétrica*, quando o cartaz (ou objeto publicitário) apresenta “elementos de maneira nada convencional”, de maneira desalinhada (Figura 7). (CEZAR, 2009, p.96)

A análise das amostras aponta para uma diagramação que, no geral, apresenta uma lógica simétrica na disposição dos elementos informacionais. Conforme as figuras 8, 9, 10 e 11, observa-se que as espacializações dos textos informativos apresentam disposições centralizadas. Na maioria dos casos, tanto texto como imagens ocupam, de forma uniforme, quase todo o espaço dos cartazes. No geral, as informações seguem uma lógica vinculada à divulgação de eventos (*shows*, festivais etc.), o que faz pensar na funcionalidade do objeto: atingir de forma mais direta possível o objetivo comunicativo. Por serem cartazes de divulgação de festivais, as principais informações são: nome do festival (geralmente no espaço superior); nome das bandas (logo abaixo do nome do festival, apresentando pequenas variações em suas diagramações específicas); data de realização (dia e horário); local do evento; demais informações (valores de ingressos, apoios, patrocínios etc., geralmente ocupando o espaço inferior).

Figura 7: Exemplos de diagramação simétrica e assimétrica. (CEZAR, 2009, p.96)



Figuras 8 e 9: Cartazes do 1º Festival Insãno de Música Alternativa e do III Hell Underground Festival. (Acervo Julião de Britto)



Um dado interessante que surge em alguns cartazes de festivais: assinatura de quem o produziu e espécies de agências de publicidade que nos levam a crer que faziam parte da rede ligada à *comunidade rock pelotense dos anos 1990*. Essas informações (ver figuras 10 e 11: canto inferior direito) são importantes na medida em que podem ajudar a compreender de forma mais aprofundada os sistemas cooperativos que contribuíam para a organização, divulgação e realização dos festivais.

Figuras 10 e 11: Cartazes do Sub-Noise Rock e do 7º Noise Rock. (Acervo Julião de Britto)



b) Elementos semióticos

O processo de análise semiótica da imagem tem como fim explicitar os conhecimentos culturais necessários que constituem o nível conotativo da imagem. (PENN, 2002, p.325) Alguns dos fatores restritivos que estão implicados nesse tipo de análise estão relacionados com o caráter mais ou menos restritivo de cada tipo de material-objeto: “alguns materiais são mais passíveis de análise semiótica do que outros”, o que traz “algumas dificuldades na aplicação das técnicas semiológicas”. (PENN, 2002, p.325)

No que se refere ao rol das dificuldades mencionadas, cabe refletir a respeito das condições socioeconômicas de investimento da comunidade *rock* pelotense dos anos 1990 no que tange à confecção e reprodução deste tipo de material.

A grande maioria desses cartazes está em preto e branco, uma vez que são fotocópias – possivelmente – de matrizes talvez coloridas. Nos anos 1990, a reprodução de cópias coloridas e em alta resolução eram possibilitadas mediante significativo investimento financeiro. Depreende-se daí, como consequência, a quase totalidade de cartazes (bem como *flyers*) coletados estarem exclusivamente pautados em gradações de preto e branco, obscurecidos e com baixa resolução de imagem. Mas, ainda com essas dificuldades, é possível empreender uma análise do material.

No *inventário denotativo* (PENN, 2002, p.326), foram identificados e listados os elementos considerados como os mais significativos para esse tipo de documento. Conforme Penn (2002), é nesse estágio em que se busca compreender o “sentido literal do material [...] tudo o que é necessário é um conhecimento da linguagem apropriada e o que Barthes chama de conhecimento básico ‘antropológico’”. (PENN, 2002, p.326) Pautada na análise de Penn (2002) acerca de um cartaz publicitário de uma marca de perfume, a dimensão denotativa foi analisada através dos significados linguísticos dos nomes dos festivais de *rock* e da descrição do perfil das imagens daqueles cartazes que apresentam a possibilidade de uma visualização mais clara.²⁷

27 Ressalta-se aqui a importância de, no futuro, realizar-se uma análise comparativa entre os cartazes coletados como forma de se compreender as reincidências e mudanças de perfis iconográficos, aspectos estes que podem dizer muito a respeito da dinâmica cultural do contexto pesquisado.

O inventário acerca dos títulos dos festivais mostra a recorrência de termos como *noise* (ruído, barulho), *hell* (inferno) e *underground* (subterrâneo, clandestino)²⁸. Nota-se que todas as palavras são de origem inglesa. No que tange às imagens, destacamos aqui três: cartazes dos festivais VI Noise Rock (Figura 12), 1º Festival Insãno de Música Alternativa (Figura 8) e Hell Underground Festival VI (Figura 13).

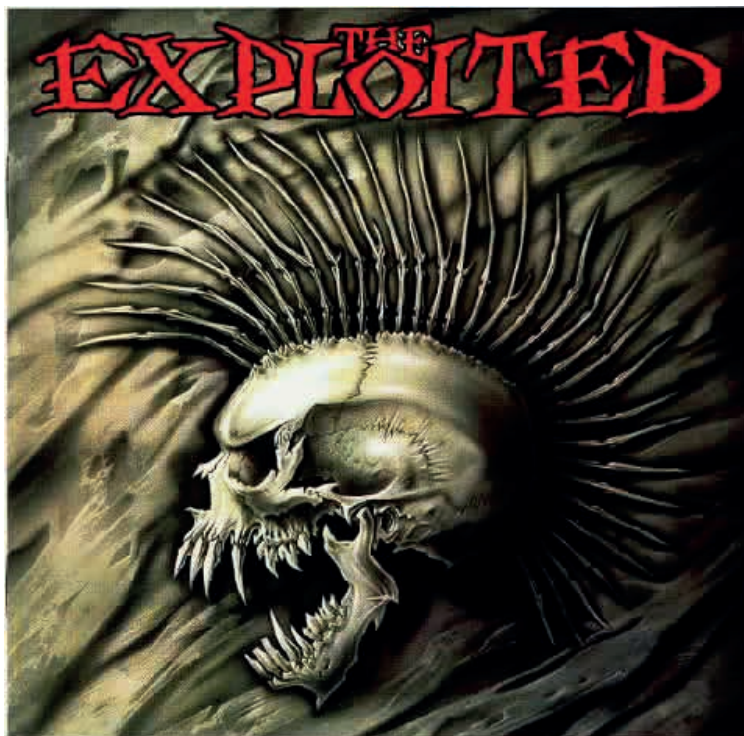
No cartaz do VII Noise Rock (Figura 12), observa-se a imagem de uma caveira disposta em perfil e que possui formas pontiagudas surgidas ou encravadas em seu crânio. Os traços expressivos de seu rosto sugerem a representação de um sentimento de ferocidade, de fúria, de revolta. Além disso, as formas de seus dentes denotam, junto ao conjunto de outros traços, a composição de um ser fantástico, maléfico e de conformação híbrida. As formas pontiagudas em seu crânio sugerem um ícone lexical que atua como índice da cultura imagético-corporal *punk*. Julião de Britto, que ajudou a organizar e realizar o VI Noise Rock, comenta que esse cartaz foi inspirado na capa do disco *Beat the Bastards*, da banda *punk* britânica The Exploited. Embora a relação da imagem com aspectos da iconografia *punk*, o VI Noise Rock estava composto de bandas com vinculações estilísticas variadas (*rock 'n' roll*, *metal*, *punk* etc.).

28 A conotação destes termos será realizada mais abaixo, ficando por ora, somente no nível da descrição.

Figuras 12 e 13: Cartazes do VI Noise Rock e do Hell Underground Festival 6.



Figura 14: Capa do LP *Beat The Bastards*, da banda The Exploited. (Rough Justice, 1996)



O cartaz do 1º Festival Insãno de Música Alternativa (Figura 8) apresenta o rosto de um homem que aparenta ter uns 40 anos de idade. Disposto em semi-perfíl, sua expressão facial também sugere a representação do sentimento de fúria, indignação, beirando a insanidade – tal qual remete o título do festival: *insãno*. Do ponto de vista do processo empreendido para sua confecção, pode-se inferir que seja uma fotografia tirada ou extraída de alguma revista ou jornal, dentre outras fontes, que passou por um processo de serigrafia. Por último, a iconografia que compõe o cartaz do Hell Underground Festival 6 (Figura 13)²⁹ apresenta o título do festival em fontes maiúsculas (gerando destaque) que sugerem que a palavra *hell* (inferno) tenha sido escrita com uma substância que possui uma textura similar à do sangue. Além disso, há imagens de trovões (parte superior) e de dois esqueletos dispostos de maneira espelhada

29 A assinatura na parte inferior direita remete à autoria de Paulo Momento, baixista da banda pelotense M-26 e organizador de festivais de *metal* locais.

e vestidos com túnicas com capuzes. A imagem remete a um imaginário sombrio e misterioso, aspectos ligados ao subterrâneo, bem como ao ocultismo.

A partir das descrições dos cartazes, entra-se no estágio de análise, ou seja, o da compreensão dos significados, bem como dos imaginários envolvidos: o que estes elementos (textuais e imagéticos) conotam. Termos como *noise*, por exemplo, remetem a códigos linguísticos relacionados com imaginário sonoro do sistema cultural do *rock*. Ligado à ideia de barulho, ruído, gritaria, dentre outros similares, materializa-se através da alta intensidade sonora (amplificação) das batidas fortes na bateria, bem como na proeminência da guitarra distorcida e do vocal gritado-cantado: matérias sonoras essenciais do *rock*. Conforme Jannoti Júnior (1994), essa matéria sonora característica do *rock* tem bases sociohistóricas na cultura dos afro-americanos:

O Rock é descendente do grito negro dos escravos norte-americanos e da melancolia dos acordes do *blues* por um sopro de liberdade. A arqueologia do Rock é marcada pela busca desse grito primal, e com o *Heavy Metal* não poderia deixar de ser diferente.

Os elementos que delimitam o Rock Pesado, como o pequeno número de músicos na formação das bandas; a vocalização berrada; o volume e a distorção da música; são características oriundas do *blues* de Memphis e Kansas City, cidades que marcaram a urbanização desse estilo musical e sua consequente eletrificação. (JANOTTI JÚNIOR, 1994, p.12)³⁰

Noise e *grito primal* são dois elementos que funcionam como marcadores de uma *paisagem sonora* (*soundscape*) geral que caracteriza o espaço sociossimbólico do *rock* como um todo. Do ponto de vista da territorialidade social, ajudam a conformar tanto a aproximação-identificação com a estética geral do *rock*, bem como repulsão-negação. Os referentes sonoros ruidosos, barulhentos, distorcidos, soam, aos ouvidos *insiders*, como consonantes, como desejados; aos *outsiders*, como dissonância, como indesejados. No cartaz do 7º Noise Rock (Figura 11), por exemplo, as relações entre o título do festival, o selo de advertência *parental advisory: explicit NOISE* (aviso aos pais: barulho explícito),³¹

30 Apesar de Jannoti Júnior (1994) estar falando do *heavy-metal*, do *rock* pesado, esses elementos perfazem toda a trajetória do *rock*. A própria abordagem do autor remete a essa noção.

31 Esses selos passaram a ser impressos em produtos (geralmente fonográficos) que a partir de conselhos, associações e a própria indústria, deveriam alertar aos pais a respeito de conteúdos

a guitarra e a imagem que supõe-se remeter a uma espécie de espectro-onda sonora, reforçam o imaginário agressivo, transgressor, bem como delimitador de território sociocultural ligados à *paisagem sonora* geral do *rock*. O próprio selo *parental advisory: explicit NOISE* representa de forma explícita o cuidado que os *outsiders* devem ter com o espaço sonoro que vai se desenvolver no contexto do festival. Há uma espécie de resignificação satírica, mordaz do sentido original deste selo.

O termo *underground*, que significa subterrâneo, clandestino, remete a uma perspectiva ética de se posicionar frente à sociedade, quase sempre em um sentimento de oposição ao que comumente é entendido como *mainstream*. Conforme Feitosa (2003), as culturas *underground*, muito vinculadas, além de outras, às cenas musicais *heavy-metal* e *rock* alternativo, por exemplo, configuraram-se como discursos sobre (e sob) os quais os atores posicionam-se entre si e perante os outros, demarcando, dessa forma, territórios na sociedade e na cultura mais geral. (FEITOSA, 2003, p.7) O sentimento *underground* se concretiza na medida em que os atores envolvidos veem as práticas musicais próprias do meio como produtos autênticos, posicionando-os de forma oposta à cultura massiva mais generalizada: “*undergrounds* se definem mais claramente pelo que eles não são – isto é, *mainstream*”. (THORNTON *apud* FEITOSA, 2003, p.8) Um exemplo desse tipo de processo relacionado às cenas *metal* locais e suas relações de alteridade frente a outras manifestações culturais está em Ribeiro (2007). Conforme o autor, a dinâmica dessa diferenciação se dá através da seguinte síntese:

Aplicado às artes, *Mainstream*, ou *establishment*, seria aquele ‘grupo de indivíduos com poder e influência em determinada organização ou campo de atividade’ (Houaiss 2001), geralmente associado às grandes redes midiáticas e corporações. Assim entendido, ‘*underground*’ será aquele ‘movimento ou grupo que atua fora do *establishment*, refletindo pontos de vista heterodoxos, vanguardísticos ou radicais’. (Houaiss 2001) (RIBEIRO, 2007, p.51)

No que diz respeito à iconografia, é interessante notar que os cartazes dos festivais VI Noise Rock (Figura 12) e Hell Underground Festival 6 (Figura 13) apresentam relações iconográficas heterogêneas. Como visto anteriormente, a

que poderiam ser prejudiciais às crianças. Esses selos foram expressivamente afixados em *CDs* de bandas de variados estilos de *rock*, principalmente aqueles mais agressivos sonoramente.

caveira contida no cartaz do VI Noise Rock foi extraída da capa do disco *Beat the Bastards*, do grupo *punk* The Exploited. Embora ligada ao contexto cultural *punk*, possui conotações iconográficas similares àquelas vinculadas ao imaginário do *metal*.³² As caveiras aqui observadas são elementos que remetem ao que Zagni (2009) observa como seres não-humanos, monstruosidades³³. São elementos que compõem espaços simbólicos transgressores frente instituições como família, política, Estado, religião, trabalho, dentre outras. (ZAGNI, 2009; FIORE; CONTANI, 2014) Representam esteticamente a transgressão a partir da “provocação/inconformismo, vitalidade/rejuvenescimento, imortalidade e liberdade” (FIORE; CONTANI, 2014, p.51) que acaba, muitas vezes, gerando efeitos no que se refere às dinâmicas da alteridade.

Um exemplo disso é comentado por Julião de Britto, quando tratando dos efeitos possivelmente provocados pelo cartaz do VI Noise Rock (Figura 12), o que acabou levando à transferência do local de realização do festival:

o Noise que a gente fez no Cruzeiro... tá, ia ser no, no B'52...tá. Esse quinto, tá. Só que cara... [...] a gente [teve] a brilhante [*em tom sarcástico*] ideia de pegar a capa de um disco do Exploited... tá, que é tipo um... punk fossilizado com moicano [...] ‘ah, tá aí ó, baita cartaz!’. Espalhamo pela cidade, né. Só que uma semana antes, um juiz [que] morava na frente do B'52... chegou e falou com o dono lá... – uma semana não, não vou ser tão drástico; uns dez, quinze dias antes – Não vai rolar... E nós... corre, corre, corre, corre, corre... E aí começou o intercâmbio com o pessoal de Porto Alegre. Recém a gente ia trazer uma banda

32 Janotti (1994), embora tratando do imaginário do *metal*, também aborda aspectos sociológicos relacionados ao movimento *punk*, bem como traça paralelos entre essas segmentações do *rock*. Mesmo assim, existem os diálogos entre tais segmentações, o qual pode ser observado a partir da seguinte citação: “O Punk vai adotar os tons escuros como manifestação de luto, representando a morte dos padrões da sociedade contemporânea. Já dá para perceber uma das barreiras entre esse estilo e o Heavy Metal, pois como foi assinalado, o negro no Rock Pesado é o desconhecido, a queda imaginária no inconsciente. Por isso muitos punks acusam o Heavy de sublimar os instintos agressivos sufocados pelo cotidiano. Talvez seja essa diferença que faz do Punk um movimento ligado ao anarquismo e bastante politizado, enquanto o Metal lida com elementos de todas as classes sociais, sem exigir um posicionamento mais crítico diante da sociedade. É claro que os dois textos se interpenetram, o Punk recorre também a símbolos arquetípicos como a caveira e a cruz, e o negro no Rock Pesado atesta uma recusa dos padrões estabelecidos pela sociedade contemporânea, vide o próprio campo semântico produzido pelo Heavy, que coloca formas alternativas de vivência societal”. (JANOTTI JÚNIOR, 1994, p.30)

33 Zagni (2009) realiza uma análise iconográfica de um amplo conjunto de capas de álbuns da banda de *heavy-metal* britânica Iron Maiden. Sua análise observa as relações entre o imaginário (o simbólico) imagético do *metal* inscrito nas capas da banda inglesa com as realidades sociais, mercadológicas etc.

de Porto Alegre. [*E por que não ia rolar?*]. Porque o juiz ficou com medo... [*Com medo do quê?*] Não sei cara! Porque a gente a gente quebrasse tudo?!... [...]. Aí foi aquela correria, não me lembro quem deu a ideia, 'Vamo fazer no Cruzeiro'. A gente foi lá, acertou com o presidente. (Britto, 2014 - 00:34':48")

Nota-se aqui uma relação direta entre *insiders* e *outsiders*, entre territorialidades. Relação essa que denota uma consequência possivelmente gerada através do imaginário social da época, construído pela correlação entre *rock* e violência que possivelmente foi disparado pela ressonância do imaginário simbólico aos olhos de um não-iniciado. No entanto, conforme Janotti (1994)³⁴, os crânios são elementos que simbolizam a transcendência de “valores presentes na cultura ocidental”, fundando o “imaginário tribal”. A conformação de um sentimento subversivo, representado pelas imagens do crânio e esqueleto, por exemplo, representa um significado que vai além da relação direta com a representação do mal. Nesses elementos, (assim como outros) tem-se na representação da morte-mistério a constituição de um “local privilegiado do espaço dos sonhos, simbólico por excelência”. (JANOTTI, 1994, p.95-96)

Considerações finais

As abordagens analíticas a respeito dos cartazes de *shows*, festivais, bem como outros eventos ligados ao *rock*, podem pautar pela articulação e reflexão acerca de informações ligadas aos aspectos socioculturais e simbólicos (imaginários). É imprescindível observar os fenômenos sociais que materializam esse tipo de artefato, pois falam a respeito dos meios de produção e distribuição desses objetos comunicativos que possuem significados característicos às culturas que os confeccionam. Além disso, como visto nas amostras das narrativas, também mostram, no caso do processo de espalhamento mencionado por Solano Ferreira, as sociabilidades envolvidas. Dessa forma, compreendendo a abordagem preconizada por Marcadet (2007) em torno dos *fatós-canção*, poderíamos pensar estes cartazes enquanto fontes documentais relacionadas a *fatós-rock-locais*?

34 Janotti Júnior (1994) analisa o imaginário metálico a partir das perspectivas sociosimbólicas através de autores como Michel Maffesoli (em *O tempo das tribos*) e Carl Jung (várias obras).

A análise semiótica, por outro lado, complementa a abordagem através da leitura dos espaços simbólicos inscritos nos cartazes, dos conjuntos linguísticos e imagéticos que possuem significados (e significam o real) ligados ao imaginário geral do *rock*. Embora o contexto da cena *rock underground* pelotense dos anos 1990 apresente suas idiossincrasias, não há como deixar de refletir acerca deste contexto como uma manifestação local do que ocorre em nível global. Se pensarmos que os meios de comunicação de massa (programas e canais de televisão, revistas especializadas, fitas *VHS*, vinis, *CDs*, fitas *K-7* etc.) constituem redes de distribuição através das quais os sujeitos mantêm-se em sintonia com a cultura do *rock*, *metal*, *punk* etc., deve-se lembrar que os símbolos daí decorrentes também oferecem possibilidades de agenciamento e de apropriações locais. Dessa forma, pode-se entender os cartazes de festivais de *rock*, por exemplo, como instrumentos que têm inscritos em si elementos iconográficos que remetem à cultura do *rock*.

Além do conteúdo informativo referente à data, local, bandas, apoiadores, dentre outras informações, o nível denotativo implica em um processo comunicativo que não atua somente em um nível mais direto, mas também refletem uma série de valores sobre (e sob) os quais se conforma a simbologia que dá sustentação aos imaginários do *rock*. Em síntese: do ponto de vista da abordagem dos cartazes como materiais constituídos por culturas específicas e como fontes documentais para pesquisas, pode-se pensar estes objetos como *sociotransmissores* (CANDAU, 2005) que atuam como lembrança aos *insiders* acerca das práticas socioculturais às quais estão vinculados.

Referências

- BECKER, Howard. Art as a collective action. *American Sociological Review*. Vol.39, 1974. p.767-776.
- CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas sobre a luz: heavy metal extremo no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.
- CANDAU, Jöel. *Antropologia da Memória*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.
- CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground*: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática.

In.: *Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação)*, 2006, p.1-14.

CERQUEIRA, Fábio Vergara; MICHELON, Francisca Ferreira; NOGUEIRA, Isabel Porto; GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro; FERREIRA, Maria Letícia Mazzuchi. O Centro de Documentação Musical da UFPel no horizonte da multidisciplinaridade: articulações entre musicologia histórica, gestão patrimonial e memória institucional. *História [online]*. 2008, vol.27, n.2, pp. 111-143. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v27n2/a07v27n2.pdf>>.” Acesso em: 20 nov. 2013.

CEZAR, Newton. *Os primeiros segredos da direção de arte*. Brasília: SENAC-DF, 2009.

DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement, époques de l'avènement et de l'abdication de S. M. D. Pedro 1er, fondateur de l'Empire brésilien*. Tome 2ème. Paris: Firmin Didot Frères, 1835.

DMART, Rodrigo. Notas sobre a música de Pelotas. *Imagina: conteúdo criativo[Online]*. Disponível em: <<http://imaginaconteudo.wordpress.com/2011/09/13/notas-sobre-a-musica-de-pelotas/#comments>>. Acesso em 17 jul. 2013.

FEITOSA, Ricardo Augusto de Sabóia. Jovens em transe: grupos urbanos juvenis da contemporaneidade, conceitos e o underground. In.: *Anais do XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação (Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação)*, 2003, p.1-14.

IORE, Adriano Alves; CONTANI, Miguel Luiz. Elementos argumentativos da carnavalização bakhtiniana na iconografia do *heavy metal*. *Bakhtiniana*. n.9, v.1, p.35-52, Jan./Jul. 2014.

INOUE, Yosh. *Hemispheres*. EUA: Mercury, 1978. [Fotografia da capa do LP homônimo da banda *Rush*].

JANNOTI, Jeder. *Heavy Metal: o universo tribal e o espaço dos sonhos*. 1994. 115f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

JQUES, Tatyana de Alencar. Comunidade Rock: visões de mundo e categorias musicais. *Música e Cultura*. n.5, 2010. p.1-11. Disponível em: <<http://www.musicaecultura.ufsc.br/artigos-05/MeC05-Jaccques-Rock.pdf>>. Acesso 20 jun. 2013.

MAFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

MARCADET, Christian: *Fontes e recursos para a análise das canções e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa*. In: VALENTE, Heloísa (org.) *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2007.

PASSOS, Samara Silveira dos; AZEVEDO, Luiza Elayne. Uma análise do cartaz do XIV Enapet. *Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* (Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação). p.1-12. 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-1565-1.pdf>>. Acesso em 15 de novembro de 2013.

PENN, Gemma. *Análise semiótica de imagens paradas*. In.: JOVJELOVITCH, Sandra; BAUER, Martin. Entrevista narrativa. In BAUER, Martin W.; GASKELL, G. *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2002.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. *Dinâmica das identidades: análise estilística e contextual de três bandas de Metal da cena rock underground de Aracaju*. 2007. 349f. Tese (Doutorado em Música)-Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

RIGGS, Derek. *Sanctuary*. Londres: EMI, 1980. [Arte de capa do LP homônimo da banda *Iron Maiden*].

ROUGH JUSTICE (ed.). *Beat the Bastards*. UK: Rough Justice, 1996. [Arte de capa do LP homônimo da banda *The Exploited*].

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Edunesp, 2001.

STRAW, Will. Cultural scenes. *Loisir et société/Society and Leisure*. v.27, n.2, 2004, p. 411-422.

ZAGNI, Rodrigo Medina. *When two worlds collide: representações do real e monstruosidades fantásticas no conjunto simbólico das capas de álbuns e singles da banda Iron Maiden*. *Domínios da Imagem*. n.4, p.115-136, mai 2009.

Acervos particulares:

Acervo pessoal de Julião de Britto.

Acervo pessoal de Paulo Momento.

Entrevistas narrativas:

BRITTO, Julião de, Entrevista realizada em 27.2.2014.

FERREIRA, Solano, Entrevista realizada em 29.3.2014.

Um francês na Bahia a princípios do século XVIII

As impressões de La Barbinais
acerca da festa de natal
no Convento de Santa Clara
do Desterro em Salvador

Rosana Marreco Brescia

Em 1717, o bretão Guy le Gentil de La Barbinais aportava na costa de São Salvador da Bahia. Natural de Paramé, bispado de Saint Malo na região da Bretanha, França, La Barbinais contava com apenas 24 anos quando de sua viagem ao redor do mundo. Seu relato de viagem foi impresso pela primeira vez em 1725 na Oficina de François Flahault em Paris (Figura 1), tendo-se seguido diversas reimpressões em outras cidades europeias ainda no século XVIII.

Figura 1 – Frontespício da obra *Nouveau Voyage autour du Monde* de Le Gentil de La Barbinais.



Le Gentil de La Barbinais embarcou em 1714 rumo ao Chile¹, onde, como comerciante, esperava vender algumas de suas mercadorias. Fez escala em 12 de dezembro do mesmo ano em Ilha Grande, ao sul do Rio de Janeiro, e, após uma mudança inesperada de planos, resolveu ir ao Peru. Face aos prejuízos da viagem, embarcou em direção à China, tendo, na volta, feito escala em Salvador onde permaneceu por um período aproximado de três meses. Trata-se do primeiro francês a escrever o relato de uma viagem ao redor do mundo. (VERRI, 1994, p.139-140) La Condamine afirma que La Barbinais

1 Em setembro de 1698, os franceses fundaram a Companhia do Oceano Pacífico com a intenção de comercializar seus produtos com Chile e Peru, mas o real objetivo era a China e a rota do Pacífico Norte. Com a morte de Carlos II de Espanha, a guerra de sucessão espanhola, que levou ao trono ibérico o primeiro rei de dinastia Bourbon, Philippe d'Anjou, e a consequente objeção da Inglaterra, os franceses tinham ainda mais um motivo para evitarem o Oceano Índico como rota para o Oriente. Um rico comércio foi logo estabelecido entre a França e os mares do Sul. Entre 1698 e 1725, cerca de 168 navios franceses viajaram rumo aos países do sul, tendo 117 retornado com uma boa margem de lucro em ouro e prata do Peru e em mercadorias vindas da China. No entanto, o comércio da França com esses países foi ilegalizado e este período na história da França acabou por ser negligenciado. (LEVESQUE, 1998, p.105-110)

partiu em um barco particular para fazer contrabando na costa do Chile e do Peru. Após ter passado mais de um ano em diversos condados da China, embarcou em outro barco diferente daquele que o havia trazido para regressar à Europa, tendo então feito a volta ao mundo. Nesse sentido, não podemos dizer que foi uma viagem de volta ao mundo realizada para a nação francesa. (BARBOSA, 1923, p. 163-165)

Ao analisarmos os relatos de viajantes europeus dos séculos XVIII e XIX, não podemos deixar de levar em consideração que esses homens traziam consigo toda uma bagagem política, étnica e sociocultural, que se torna evidente em suas descrições. Como nos recorda Rui Vieira Nery, a maior parte desses viajantes era composta por militares, diplomatas, comerciantes, técnicos, profissionais liberais, naturalistas etc., e eram muito raros os casos de homens pertencentes ao universo da cultura ou das artes do espetáculo, o que quer dizer que a grande maioria possuía um conhecimento artístico elementar, comum à “boa sociedade” da época. Contudo, essa suposta falta de conhecimento sobre o sujeito por eles descrito não invalida em absoluto os comentários ou críticas sobre uma forma de arte cuja matriz é europeia, ou seja, o registro descritivo desses viajantes pode ser considerado razoavelmente fiel às práticas por eles testemunhadas, tendo sempre em conta as apreciações estéticas, preconceitos raciais, conceitos de ordem moral ou religiosa, bem como a incompreensão das diferenças culturais. (NERY, 2000, p.72-91)

Foi após visitar diversos países do mundo e presenciar manifestações socio-culturais/religiosas significativamente distintas daquelas conhecidas em seu país de origem, que La Barbinais chegou a Salvador. Durante sua estadia na então capital, Guy le Gentil teve a oportunidade de presenciar alguns eventos de grande interesse a convite do vice-rei do Brasil, Dom Pedro António de Meneses Noronha de Albuquerque, o Marquês de Angeja. Dentre eles, destacamos a cerimônia religiosa da véspera do natal de 1717, realizada no Convento de Santa Clara do Desterro de Salvador.

Sua primeira impressão da cidade de Salvador era que ela dispunha de um belo porto, embora pudesse ser bastante mais interessante se “a arte e a indústria ajudassem um pouco à natureza”. Chamou-lhe especialmente a atenção o fato da cidade se dividir em duas partes, a alta e a baixa (Figura 2). Nessa, os mercadores, as pessoas de comércio e do mar faziam seus negócios, devido à proximidade do porto. (La Barbinais, 1727, p. 179) A parte alta era

conformada por casas bastante grandes e cômodas, embora a desigualdade do terreno tirasse um pouco da sua graça, tornando as ruas bastante desagradáveis. A grande praça era quadrada e estava situada no meio da cidade alta. O palácio do vice-rei, a Câmara e a Casa da Moeda formavam-lhe as quatro faces. Todos esses edifícios não apresentavam nada de excepcional, salvo o fato de serem construídos com pedras vindas de Lisboa, uma vez que o país não contava com materiais próprios para a construção de edifícios. (LA BARBINAIS, 1727, p. 181)

La Barbinais incorre em erro ao afirmar que alguns edifícios de grande porte da antiga cidade de Salvador eram construídos em mármore português de Lioz em função da inexistência de pedras locais aptas ao uso construtivo. A “importação” do referido mármore não se devia a essa pretensa falta de materiais construtivos de qualidade na colônia, mas sim à abundância de pedras portuguesas disponíveis no ultramar, utilizadas como lastros dos navios que vinham da metrópole. (CARVALHO SILVA, 2008)

La Barbinais escreve ainda que como cada um construía sua casa segundo seus próprios parâmetros, a praça principal, em função de sua regularidade, destoava do contexto geral da cidade. (La Barbinais, 1727, p. 181) As principais praças da América Portuguesa, a exemplo de um grande número de vilas e cidades portuguesas no ultramar, inspiravam-se no Terreiro do Paço de Lisboa, onde os edifícios públicos e algumas casas de homens de prestígio se ordenavam em torno a um vasto quadrilátero, aberto ao mar no caso das vilas e cidades costeiras. (ENDERS, 2000, p. 86) Segundo Russell-Wood, essa apropriação dos modelos ibéricos em relação à urbanização das cidades coloniais concorria, em parte, para a formação de um sentimento de pertencimento ao Império Português, instaurando certa semelhança espacial nos domínios do mesmo. (RUSSEL-WOOD, 1998, p. 256-265)

Figura 2 – Luís dos Santos Vilhena (1744-1814). *Prospecto que pella parte do mar faz a cidade da Bahia situada na costa do Brasil.* Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.



Figura 3 – Atual Sé da Bahia, antiga Igreja dos Jesuítas. Trata-se de uma das mais significativas obras em mármore de Lioz construídas na América Portuguesa.



Ao descrever o povo do Brasil, de forma geral, e de Salvador, em particular, La Barbinais escreve que os habitantes eram aparentemente honestos e afáveis, contudo, tal como os chineses, encobriam o ódio que tinham pela nação francesa, fundamentado, acima de tudo, pelas guerras sucedidas entre ambos os países, e acirrado pela tomada do Rio de Janeiro. (La Barbinais, 1727, p. 200) Seus modos eram corrompidos, na visão do bretão, pois os religiosos e padres seculares, além de sua vergonhosa ignorância, estabeleciam público comércio com as mulheres, sendo conhecidos mais pelos nomes de suas amantes do que pelos seus próprios. Eles corriam pelas noites, alguns vestidos como mulheres, outros como escravos, armados com punhais e armas ainda mais perigosas. Os conventos, casas consagradas a Deus, serviam de retiro às mulheres públicas. (La Barbinais, 1727, p. 202-203) Adiante, veremos como o relato de La Barbinais coincide com alguns documentos históricos sobre os hábitos religiosos em prática na América Portuguesa em princípios do século XVIII.

Passamos então à descrição da missa de natal realizada no Convento de Santa Clara do Desterro de Salvador no ano de 1717. La Barbinais conta ter chegado ao palácio do vice-rei às 8 horas da noite de 24 de dezembro, quando todos os oficiais da guarda estavam reunidos para desfrutar de um soberbo jantar oferecido pelo anfitrião. Às 10 horas, os convidados do representante maior do reino na colônia se dirigiram a Igreja de Santa Clara. Segundo o relato, em todas as casas religiosas de Portugal, as jovens freiras estudam durante o ano um certo número de canções galhardas para serem cantadas na noite de natal. Essas damas estavam em uma tribuna aberta e elevada, cada uma com seu instrumento, guitarras, harpas, tamborins etc. Seu diretor entoou um salmo *Venite exultemos* e deu o sinal para que todas as religiosas passassem a cantar as canções que haviam estudado com tanta atenção. Essa diversidade de canções e vozes formou uma grande confusão, que, juntamente aos instrumentos que estavam tão pouco afinados como as vozes, dava uma justa vontade de rir. Elas saltavam e dançavam fazendo grande ruído, assemelhando-se às *freiras de Loudun*², parecendo estar possuídas de algum espírito louco ou de um duende de humor alegre e jovial.

Mas o tempo de surpreender ainda não havia chegado. No lugar das lições que são lidas a cada Noturno das Matinas, uma religiosa que estava gravemente sentada em uma poltrona se levantou e fez um longo discurso à assembleia em português equivocado, assim como falavam os escravos. Esse discurso consistia em um monólogo satírico de intrigas galantes sobre os oficiais da corte do vice-rei. Ela designava a amante de cada um e contava detalhes de suas boas e más características. Começou então o segundo Noturno, o diretor recitou os salmos em voz baixa enquanto as boas damas faziam as mesmas extravagâncias acrescentadas de um ato semelhante ao primeiro. Um pequeno incidente se passou no terceiro Noturno, onde, segundo palavras de La Barbinais, “o amor quis interpretar seu papel na comédia”. Mas para melhor compreender a cena, o francês explica que devemos estar cientes de que em Portugal, assim como na Espanha, os cavaleiros faziam

2 Em 1634, diversas religiosas ursulinas da cidade de Loudun, região de Poitou-Charentes, França, foram supostamente possuídas pelo demônio, sofrendo convulsões e proferindo palavras obscenas. Seguiu-se uma epidemia de possessões nos arredores da cidade atingindo diversas outras localidades e conventos até a região do Languedoc. (Cf. *Dictionnaire...*, 1813, p.227; *Histoire des Diables de Loudun...*, 1737, pp-235-236)

amor com as religiosas, o que era chamado de “indevotar-se”³. O sobrinho do vice-rei, Dom Henriques Meneses, amou uma dessas damas, mas esse amor demasiado platônico foi pouco capaz de ocupar todo o seu coração e ele procurou outros amores e ocupações mais sólidas. A religiosa com ciúmes não quis entender seus argumentos, e, privada de certos prazeres, quis também privar os de seu amante. Então, ela escolheu esta noite para recriminá-lo por sua infidelidade. O terceiro Noturno estando concluído, as danças e cantos também havendo terminado, ela lançou a Dom Henriques as recriminações mais doces, ditas da maneira mais bela, mas o Cavaleiro pouco dócil recebeu mal a Mercurial, e envergonhando-se da pouca honra de sua dama, saiu bruscamente da Igreja. A religiosa, sensível a uma saída tão precipitada, disse que iria se vingar aos pés de suas rivais do desprezo feito a seu amor e carinho. Esta catástrofe foi a clausura da comédia. Cantou-se uma missa onde todas as religiosas comungaram. (La Barbinais, 1727, p. 206-210)

Esse trecho particular do relato de La Barbinais mereceu uma ilustração assinada por François Le Roux Durant para a edição da versão de 1727 publicada em Paris na oficina de François Flahault e reproduzida na Figura 5.

Mas antes de procedermos a uma análise da gravura de Le Roux Durant, gostaríamos de esclarecer alguns fatos sobre as internas do Convento de Santa Clara do Desterro de Salvador, em princípios do século XVIII. O primeiro pedido para a criação de um mosteiro feminino na Bahia foi enviado pelo Governador Antônio Teles da Silva e pelo Bispo Dom Pedro da Silva e Câmara em 1646. A resistência para a criação de um convento no Brasil era baseada, sobretudo, no fato de que sendo uma terra de conquista, convinha ter mulheres honestas para casar com os portugueses que chegavam ou nela estavam para a propagação da raça lusa. Contudo, os habitantes mais honrados de Salvador alegavam que muitas das donzelas daquela cidade tinham fervorosos desejos de servir a Deus, e que nem todas tinham condições financeiras para ingressar em um dos conventos da metrópole. Além disso, eram muito frequentes famílias com diversas filhas mulheres, sem que os pais pudessem arcar com os gastos de casá-las com pessoas de sua qualidade. (NASCIMENTO, 1994, p. 52-53)

3 As relações amorosas estabelecidas com religiosas eram designadas *freiratices* e o homem que assim se comportasse era conhecido como *freirático*. Trata-se de um procedimento comum ao longo dos séculos XVII e XVIII em Portugal. (NASCIMENTO, 1994, p.137)

O despacho do Rei de Portugal autorizando a criação do Convento de Santa Clara é datado de 21 de janeiro de 1664. (NASCIMENTO, 1994, p. 54) O convento (Figura 4) foi fundado pela nobreza de Salvador para o recolhimento das filhas “daqueles que haviam servido à coroa portuguesa, gastando cabe-dais nas guerras e, sobretudo, dos que houvessem praticado atos de heroísmo, derramando seu sangue, sacrificando suas vidas em defesa da colônia lusa”⁴. Contudo, segundo Nascimento, os mosteiros do reino tinham no conceito de alguns pais e maridos o caráter de recolhimento para onde poderiam ser encaminhadas filhas de conduta errada, esposas suspeitas de adultério, viúvas, mulheres à espera da sentença de divórcio, mulheres suspeitas de crimes contra seus maridos, entre outras. (NASCIMENTO, 1994, p. 56-57)

Figura 4 – Convento de Santa Clara do Desterro de Salvador



4 BNRJ - Manuscritos, II 33-29-113, *Cartas do Marquês de Angêja ao Rei Dom João V*. (Cf. NASCIMENTO, 1994, p. 81).

Em relação à prática musical do Convento de Santa Clara, sabemos que em 28 de julho de 1708, a Abadessa pedia ao rei a licença para recolher por religiosas supranumerárias de Véu duas moças filhas de Manoel Rodrigues, pedreiro⁵, que tocavam órgão e harpa, por estar o dito convento quase destituído de religiosas que tocassem esses instrumentos. Segundo o parecer do Arcebispo da Bahia, a moça organista poderia seguir no seu desejo de ser religiosa graças ao seu “louvável zelo”, contudo, a irmã harpista não poderia seguir o mesmo caminho por ter escolhido o “estado conjugal”. Segundo a abadessa, as religiosas responsáveis por tocar o órgão e a harpa estavam muito enfermas, sendo naquela altura absolutamente fundamental a admissão de ao menos uma freira organista, já que não era possível conservar a música no convento sem o dito instrumento. Em 12 de novembro de 1710, após o parecer do Procurador da Coroa, o Conselho Ultramarino aprovou a aceitação da organista⁶.

Em outra carta datada de 20 de novembro de 1723, a Abadessa Sórora Úrsula da Conceição e demais religiosas do Convento escrevem ao rei D. João V comunicando a grande necessidade que tinham de religiosas musicistas. Elas informam que por estar o número completo, não poderiam recolher mais religiosas, e que quando vagaram lugares de número, entraram neles por ordem de S. Majestade as supranumerárias filhas do Capitão Antônio Rodrigues de Miranda, de nomes D. Francisca Maria Xavier e D. Leonor de Jesus, ambas musicistas, sendo que uma delas dominava o cravo, instrumento que no convento não havia quem soubesse tocar. A provisão para que ambas as religiosas fossem recolhidas é datada de 17 de fevereiro de 1717. Contudo, estando recolhidas no convento por algum tempo como educandas, as moças resolveram não professar seus votos e requereram a Madre Abadessa que as deixasse sair, deixando o convento novamente desfalcado no que diz respeito

5 Quanto à condição social das duas filhas de Manoel Rodrigues, apesar de o convento ter sido fundado para a nobreza para o acolhimento das filhas das pessoas principais da elite colonial, em princípios do século XVIII já tinham sido acolhidas filhas de homens ordinários e de oficiais mecânicos, além de filhas de comerciantes endinheirados. Esse procedimento foi encaminhado para a consideração do Conselho Ultramarino, que, em seu parecer, afirma que seria impossível distinguir no Brasil o grau de nobreza das jovens religiosas já que nesse Estado, “os mais obscuros e mais humildes tomavam ares de grandes fidalgos”. (NASCIMENTO, 1994, p. 81)

6 Arquivo Histórico Ultramarino, AHU_C_005, Cx.06, d.536, Rolo 7.

ao efetivo responsável pela música⁷. D. Francisca Maria Xavier e D. Leonor de Jesus saíram do convento por despacho do Reverendo Deão Provisor Sebastião do Valle Pontes a 28 de abril de 1723⁸. Portanto, é bastante provável que as senhoras supramencionadas estivessem entre as freiras musicistas que participaram da cerimônia de natal presenciada por La Barbinais.

Na gravura incluída na obra *Nouveau Voyage autour du Monde* (Figura 5), vemos as religiosas tocando diversos instrumentos no coro alto da igreja. A Abadessa, provavelmente sóror Úrsula da Conceição, bem como no relato de La Barbinais, está “gravemente sentada em uma poltrona” posicionada ao centro das demais irmãs. Do lado direito estão três irmãs, uma tocando harpa, outra um instrumento de percussão – o tamborim descrito por La Barbinais –, e outra cantando. Do lado esquerdo, vemos uma religiosa tocando um instrumento de sopro, uma tocando uma guitarra, logo atrás vemos uma irmã dançando ou saltando, nas palavras de Le Gentil de La Barbinais, “como que se estivesse a dançar um Lundu”. Ao lado esquerdo da parte posterior da gravura vemos uma freira mais comportada que poderia ser a irmã responsável pelo toque do cravo ou do órgão, que apesar de não estar representado na gravura, poderia ser um pequeno positivo. Como vimos anteriormente, a responsável pelo cravo na altura era D. Leonor de Jesus, filha do Capitão Antônio Rodrigues de Miranda. A religiosa que está no canto direito é representada conversando com um senhor que está indicando algo com as mãos. Vemos o diretor sentado ao fundo, ao lado esquerdo do coro alto. (La Barbinais, 1727, p. 207-208)

7 Arquivo Histórico Ultramarino, AHU_CU_005,Cx.18, D.1601, Rolo 20.

8 Arquivo Histórico Ultramarino, AHU_CU_005,Cx.18, D.1601, Rolo 20.

Figura 5 - Noturno ou cerimônia religiosa portuguesa. (La Barbinais, 1727, p. 206)



Na parte baixa da nave da igreja, vemos uma religiosa ajoelhada em posição de oração e voltada para o altar onde está o diretor, talvez comungando, pois Le Gentil de La Barbinais indica que todas as irmãs comungaram ao final da celebração. Mais a esquerda, vemos uma religiosa de joelhos, mas essa, por sua vez, parece estar a suplicar a atenção de um senhor que a ignora dando-lhe as costas. Muito provavelmente trata-se do sobrinho do vice-rei, Dom Henriques Menezes, ex-amante de uma das religiosas de Santa Clara, que, como diz La Barbinais, não se sensibilizou com as doces recriminações ditas da maneira mais bela pela religiosa, saindo bruscamente da igreja.

Se analisarmos com mais cuidado a representação de Le Roux Durant, vemos como um europeu que jamais havia pisado em solo luso-americano poderia imaginar um local distante, de cultura e hábitos tão distintos daqueles conhecidos em seu país, tendo por único subsídio um relato com um significativo número de detalhes.

O coro alto da Igreja de Santa Clara do Desterro é formado por três arcos em cantaria, tendo o arco central o triplo da largura dos dois arcos laterais, sendo significativamente elevado do primeiro piso da nave (Figura 6). Portanto, seria impossível que uma das religiosas se comunicasse do coro com alguém situado na nave com o mesmo grau de intimidade que fazem os dois personagens representados na gravura.

Figura 6 – Coro alto da Igreja de Santa Clara do Desterro de Salvador.



O altar onde estaria o diretor da cerimônia, muito provavelmente, seria o altar principal da igreja, oposto ao coro alto (Figura 7). Apesar do francês não indicar exatamente onde estaria sentado o diretor, a colocação do mesmo em um altar lateral mais próximo ao coro alto pode ter sido uma mera adaptação do autor da gravura a fim de representar vários momentos da cerimônia em uma só cena, como se os mesmos tivessem acontecido concomitantemente. Essa hipótese ganha força se verificarmos que na gravura, ao mesmo tempo em que o diretor dá o sinal para que as freiras iniciem seus cânticos, as mesmas religiosas já estão cantando e tocando seus instrumentos, uma das freiras está comungando, a ex-amante do sobrinho do governador está a seus pés implorando por sua atenção enquanto o mesmo sai indignado do recinto.

Figura 7 - Interior da Igreja de Santa Clara do Desterro de Salvador. Apesar da decoração ter sido alterada no século XIX, a estrutura do coro do século XVII ainda se preserva. (FREIRE, 2006)



Para além da aclimação na representação arquitetônica da igreja de Santa Clara, não podemos deixar de mencionar a vestimenta dos dois únicos homens laicos: o jovem que conversa com uma das religiosas no coro e Dom Henriques que deixa sua antiga amada de joelhos na nave da igreja. As figuras são representadas com trajes muito mais arcaicos do que aqueles efetivamente utilizados pelos homens de prestígio residentes em Salvador a princípios do século XVIII. Ambos vestem calças justas, sapatos baixos e vestes marcadas na cintura, características da moda vigente em Portugal no século XVI. A ausência das longas perucas também se faz notar. Diversamente do imaginário de Le Roux Durant, a moda criada na França em finais do século XVII não tardaria em influenciar aquela utilizada pelos membros da corte de D. João V de Portugal e de seus mais nobres representantes no ultramar⁹.

Ao contrário de outros diários de viagem onde os autores faziam absoluta questão de incluir esboços, desenhos e aquarelas de próprio punho das paisagens, costumes e povos encontrados no ultramar, a obra *Nouveau Voyage autour du Monde* de Le Gentil de La Barbinais destaca-se por incluir gravuras executadas por uma terceira pessoa que jamais teve qualquer contato com o mundo descrito pelo viajante. O gravador francês, tal como era de se esperar, utiliza sua própria bagagem cultural para representar a arquitetura luso-americana, a geografia baiana e os povos residentes em Salvador, distanciando-se significativamente da realidade encontrada por La Barbinais em 1717. Tal fato é evidente não somente na gravura que representa a celebração de natal no Convento de Santa Clara de Salvador como também em outras gravuras que compõem a primeira edição e as diversas reimpressões da obra, o que nos deixa uma pergunta: o que teria pensado Le Gentil de La Barbinais, esse privilegiado viajante francês que, em princípios dos anos 1700, teve experiências tão extravagantes e pôde visitar países de culturas tão distintas, ao ver as gravuras incluídas em sua obra?

9 A moda em Portugal no início do século XVIII pode ser caracterizada pelas grandes perucas – nada poderia dar mais dignidade ao homem que uma longa e vasta cabeleira – a gravata, os sapatos de saltos e o *justaucorps* e jaqueta com o mesmo comprimento.

Referências

Fontes Primárias

BRASIL. Biblioteca Nacional - Rio de Janeiro, Manuscritos, II 33-29-113, Cartas do Marquês de Angêja ao Rei Dom João V.

PORTUGAL. Arquivo Histórico Ultramarino, AHU_C_005, Cx.06, d.536, Rolo 7.

PORTUGAL. Arquivo Histórico Ultramarino, AHU_CU_005, Cx.18, D.1601, Rolo 20.

Fontes Secundárias

BARBOSA, Mario de Lima. *Les français dans l'histoire du Brésil*. Tradução e adaptação de Clément Gazet. Paris: P. Blanchard, Rio de Janeiro, F. Briguiet, 1923.

CARVALHO SILVA, Zenaide. *O Lioz Português : de lastro de navio a arte na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal Editores; Porto: Edições Afrontamento, 2008.

Dictionnaire des Sciences médicales par une société de médecins et de chirurgiens. Tome sixième. Paris : C. L. F. Panckoucke, 1813, p.227.

ENDERS, Armelle. *Histoire de Rio de Janeiro*. Paris : Arthème Fayard, 2000, p.86.

FREIRE, Luis Alberto Ribeiro. *A Talha Neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal Editores; Odebrecht, 2006.

Histoire des Diables de Loudun, Ou de la Possession des Religieuses Ursulines, Et de la condamnation & du suplice d'Urbain Grandier, Curé de la même Ville. Cruels effets de la vengeance du Cardinal de Richelieu. Amsterdam, aux de'pens de la Compagnie, 1737.

LA BARBINAIS, Le Gentil de. *Nouveau Voyage autour du Monde*. Tome 3 /, par Le Gentil, enrichi de plusieurs plans, vûës et perspectives des principales villes et ports du Pérou, Chily, Brésil et de la Chine, avec une description de l'Empire de la Chine. Paris: F. Flahault, 1727.

LEVESQUE, Rodrigue. French Ships at Guam, 1708-1717: introduction to a little-known period in Pacific History. *The Journal of Pacific History*, Vol.33, N.1, 1998.

NASCIMENTO, Anna Amélia Vieira. *Patriarcado e Religião: As Enclausuradas Clarissas do Convento do Desterro da Bahia (1677-1890)*. Salvador: Conselho Estadual de Cultura, 1994.

NERY, Rui Vieira. *O Olhar Exterior: Os Relatos dos Viajantes Estrangeiros como Fontes para o Estudo da Vida Musical Luso-Brasileira nos Finais do Antigo Regime*. Atas do Colóquio “A Musica no Brasil Colonial”. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

RUSSEL-WOOD, John. *Os Portugueses fora do Império*. Atas do colóquio “História da expansão Portuguesa. A Formação do Império”. Lisboa: Circulo de Leitores, 1998.

VERRI, Gilda Maria Whitaker. *Viajantes franceses no Brasil*. Recife: Universitária, UFPE, 1994.

Alberto Pedrosa Dantas Filho

Nasceu no Rio de Janeiro em 1962. É graduado em Música pela Universidade Federal de Pernambuco, onde também estudou Composição e Harmonia Contemporânea com Marisa Resende; Regência Coral e Orquestral com Henrique Gregori, Sebastian Grabe, Osman Gyoia e Marcos Julio Sergi; e Harmonia Popular Contemporânea com Thales Silveira. Na Paraíba, estudou violoncelo com Nelson Campos. Como regente, atuou em diversos corais no Brasil, destacando-se o Vox Femine da escola de Música do Estado do Maranhão (UFMA), o Coral da UFMA e o Coral Antônio Rayol. Também regeu a Orquestra Sinfônica do Projeto Viva, onde gravou DVD com músicas antigas do Acervo Musical João Mohana, que tinha obras de Antônio Rayol, Leocádio Rayol e Francisco Libânio Colás. É doutor em Ciências Musicais (Musicologia Histórica) pela Universidade Nova de Lisboa – Portugal.

Alberto Pedrosa Dantas Filho was born in Rio de Janeiro in 1962. He graduated in Music at Federal University of Pernambuco where he also studied Composition

and Contemporary Harmony with Marisa Resende; Orchestral and Choir Conducting with Henrique Gregori, Sebastian Grabe, Osman Gyoia and Mark Julio Sergl. With Thales Silveira he studied Contemporary Popular Harmony. In Paraíba he studied cello with Nelson Campos. As a conductor he served in various choirs in Brazil emphasizing the Vox Femine from the Music school of the State of Maranhão, UFMA Choir and Antonio Rayol Choir. He also conducted the Symphonic Orchestra from Viva Project where he recorded DVD with ancient music of João Mohana's Musical Collection with works by Antonio Rayol, Leocádio Rayol and Francisco Libanius Colas. He earned his Ph.D. in Musicology (Historical Musicology) from the New University of Lisbon - Portugal.

Beatriz Magalhães Castro

Professora da Universidade de Brasília e editora do periódico *Música em Contexto*, Magalhães Castro ganhou o primeiro prêmio do Conservatório Nacional Superior de Música de Paris, com Jean-Pierre Rampal e Michel Debost. Ela possui um doutorado pela Juilliard School of Music, sob o Dr. Neal Zaslaw, e pós-doutorado em Musicologia Histórica pela Universidade Nova de Lisboa, sob Manoel Carlos de Brito. Suas atividades incluem ações como Coordenadora-Membro do Repertório Internacional de Literatura Musical no Brasil (RILM), do Repertório Internacional de Fontes Musicais no Brasil (RISM-Brasil) e do grupo de trabalho do Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil (RIdIM-Brasil-DF). Também é presidente (interina) do capítulo brasileiro da Associação internacional de Arquivos, Centros de Documentação e Bibliotecas de Música (IAML-Brasil) recentemente estabelecido, bem como da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS).

Professor at the University of Brasilia and Editor of *Música em Contexto* Journal, Magalhães-Castro earned First Prize at the *Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris* under Jean-Pierre Rampal and Michel Debost. She holds a Doctoral degree from The Juilliard School of Music under Dr. Neal Zaslaw and Post-doctoral on Historical Musicology at the Universidade Nova de Lisboa under Manoel Carlos de Brito. Her activities include actions as Coordinator-Member of the RILM & RISM-Brasil & RIdIM-Brasil-DF working groups, and President (*ad interim*) of the recently established IAML-Brasil branch as well as of the Musicological Brazilian Association (ABMUS).

Daniel Ribeiro Medeiros

Desenvolve trabalhos musicais desde a adolescência, quando começou a atuar (de meados a fins dos anos 1990) como guitarrista em bandas de rock na cidade de Pelotas. No ano de 2000, ingressou no curso superior em Música da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), formando-se bacharel em Música com habilitação em violão no ano de 2004. Neste mesmo período, atuou como: violonista solo e em conjuntos como o Grupo Camerístico de Violões (UFPEL) e Violando...; baixista na banda SAPO. De 2009 a 2010, realizou mestrado na Universidade Federal do Paraná (UFPR), cujo estudo voltou-se à análise musical. Desde então, suas investigações envolvem temáticas relacionadas à chamada música “cultura” e música popular, tais como rock, música gaúcha e música de concerto. Atualmente, é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural (Instituto de Ciências Humanas-UFPEL), cujo projeto de tese envolve o estudo da música popular (rock) a partir de enfoque interdisciplinar ligado a processos de conformações sociais e identidades (Antropologia Social, Memória e Identidade, Etnomusicologia, História Oral).

Has developed musical activities since his years of youth when, in Pelotas city (southern Brazil), he joined rock bands as an electric guitar player in the mid 90's. He graduated in 2004, concluding his music undergraduate studies with a major in guitar at the Federal University of Pelotas (UFPEL). Meanwhile, he engaged in activities as a solo guitarist and as a member of groups like Chamber Guitar Ensemble of UFPEL, Violando..., and as an electric bass player in a local progressive rock band called Sapo. Later on, he pursued his master's degree (2009-2010) at the Federal University of Paraná (UFPR), when he devoted his focus in musical analysis, composition and musical interpretation. Since then, he has researched musical genres as diverse as rock, folk (gaúcho's music) and concert music, encompassing both popular and classical styles. Currently, he realize his Ph.D. studies at the Human Sciences Institute of UFPel with a major in Social Memory and Cultural Heritage. His work deals with local rock scene in Pelotas in the 90's, taking into consideration aspects of cultural memory and identity through an interdisciplinary approach that transit across fields such as social anthropology, history and ethnomusicology.

Diósnió Machado Neto

Doutor em Música pela Universidade de São Paulo (USP), Diósnió Machado Neto é professor titular do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (USP-FFCLRP), onde também coordena o Laboratório de Musicologia (Lamus). Ele é professor do Programa de Pós-Graduação em Musicologia do Departamento de Música da Escola de Arte e Comunicação (ECA-USP). É membro ativo do Grupo de Estudos das Relações Ítalo-Iberoamericanas (RIIA), sediado no IMLA-Veneza (Istituto per lo studio della musica latinoamericana Durante il periodo coloniale), bem como do Núcleo Caravelas na Universidade Nova de Lisboa.

Doctor in Music by the University of São Paulo (USP), Diósnió Machado Neto is Full Professor of the Department of Music at the Faculty of Philosophy, Sciences and Letters in Ribeirão Preto (USP-FFCLRP) where he also coordinates the Laboratory of Musicology (LAMUS). He is professor of the Graduate Program in Musicology of the Department of Music at the Art and Communication School (ECA-USP). He is an active member of the Italian and Ibero American Relationships Study Group (RIIA), based at the IMLA-Veneza (Istituto per lo studio della musica latinoamericana durante il periodo coloniale), as well as of the *Núcleo Caravelas* at the Universidade Nova de Lisboa.

Fábio Vergara Cerqueira

Historiador e arqueólogo, com formação interdisciplinar, é doutor em Antropologia. Professor de História Antiga na Universidade Federal de Pelotas, Brasil, atuando como professor permanente nos programas de pós-graduação em História e em Memória e Patrimônio. Foi presidente da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (2001-2003) e coordenador nacional do Grupo de Estudos em História Antiga da Associação Nacional dos Professores Universitários de História (ANPUH) (2007-2009). Bolsista Produtividade CNPq PQ-2, em Arqueologia Histórica (2013-2015). Bolsista “Pesquisador Experiente” da Fundação Humboldt (2014-2017). Professor visitante da Universidade de Heidelberg (2014-2017). Principais áreas de interesse: música e imagem nos estudos culturais da Antiguidade e nos estudos da memória e patrimônio cultural. Temas: vida diária, guerra, religião, gênero, homoerotismo, educação,

trabalho. Foco: iconografia, memória, identidade, cultura material, tradição e fenômenos de recepção da Antiguidade e sua influência sobre o patrimônio cultural. Projeto atual: representação da música na pintura de vasos ápicos, do final do séc. V ao início do séc. III a.C.

Research fellowship in Classical Archaeology (Brazilian National Council of Scientific Science 2013-2015 and Capes-Humboldt Foundation 2014-2015). Federal University of Pelotas: Professor in the Department of History, integrating the Graduate Program on Social Memory and Cultural Heritage and the Graduate Program on History. Undergraduate in History, Federal University of Rio Grande do Sul (1989) and Doctor in Social Anthropology, emphasis in Classical Archaeology, University of São Paulo (2001). Post-doctoral stage in the French School of Archaeology, Athens, Greece (2008). Intellectual production devoted to Ancient History and Classical Archaeology, Memory and Cultural Heritage.

Francisca Ferreira Michelin

Licenciada em Artes com mestrado em Artes Visuais e doutorado em História. Atua como docente efetiva no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas. Lotada no Departamento de Museologia, Conservação e Restauro do Instituto de Ciências Humanas da mesma universidade, atua com patrimônio, conservação de acervos fotográficos e história da fotografia desde 1997, quando participou da implantação e coordenou o primeiro curso *latto sensu* em patrimônio da UFPEL. Ministra disciplinas nos bacharelados de Museologia e de Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis. Atua com os temas: história e conservação de fotografias, museus inclusivos e patrimônio industrial.

Master in Visual Arts at the Federal University of Rio Grande do Sul (1993) and Doctorate in History from the Catholic University of Rio Grande do Sul (2001). Stage in the Photographic Archive of Lisbon (2009) on conservation photography. Professor at the Federal University of Pelotas since 1992. Advises undergraduate and graduate students since 1996. Has experience in the area of Arts with an emphasis in Cultural Heritage. Mentor of the PET Conservation

Group. Coordinator of Community and Citizenship and the Center for Cultural Heritage of Office of the Dean for Extension and Culture at the UFPel.

Isabel Porto Nogueira

Bolsista produtividade do CNPq (2014-2016). Professora associada do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora e orientadora no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas. Bacharelado em Música – piano pela Universidade Federal de Pelotas (1993) e doutorado em Música com ênfase em Musicologia, pela Universidade Autônoma de Madri, Espanha (2001). Atua nas áreas de Musicologia, Iconografia Musical, Música e Gênero, Música popular, Memória Social e Patrimônio Cultural.

Research fellowship in Music (Brazilian National Council of Scientific Science 2014-2016). Federal University of Rio Grande do Sul: Professor in the Music Department. Federal University of Pelotas: Professor in the Graduate Program for Social Memory and Cultural Heritage. Undergraduate in Music, Federal University of Pelotas (1993) and Doctor in Music, with emphasis in Musicology, University of Madrid, Spain (2001). Intellectual production devoted to Musicology, Music Iconography, Gender and Music, Popular Music, Memory and Cultural Heritage.

Luciane Viana Barros Páscoa

Possui graduação em Artes Plásticas e em Música pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997) e doutorado em História Cultural pela Universidade do Porto (2006). É professora da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), onde atua no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA), e no curso de música, no qual ocupa as cadeiras de Estética e História da Arte e Filosofia da Arte. Ainda nesta instituição, realiza atividade de pesquisa no Laboratório de Musicologia e História Cultural, no qual coordena a área de projetos, dentre os quais se destacam patrocínios importantes junto a instituições de projeção nacional, como Petrobras, com o projeto Ópera na Amazônia no período da borracha (1850-1910). É líder do grupo de pesquisa

Investigações sobre memória cultural em artes e literatura (MemoCult), do PPGLA da UEA. É autora do livro *Artes plásticas no Amazonas: o clube da madrugada*, Editora Valer (2011) e do livro *Álvaro Páscoa: o golpe fundo*, Edua (2012).

Luciane Páscoa studied Fine Arts and Music at the UNESP. She also holds an MA degree in History from the Pontifical Catholic University of São Paulo (1997) and a Ph.D. in Cultural History from the University of Porto (2006). She teaches at the Amazonas State University, at Graduate Studies Program on Literature and Arts, and at Undergraduate Studies at the Music Department, where she occupies the chairs of Aesthetics and Art History and Philosophy of Art. She was committed to research activity in the Laboratory of Musicology and Cultural History, to which coordinates some projects, sponsored by important institutions such as Petrobras, such as *Opera in the Amazon during the Rubber Boom (1850-1910)*. She is leader of a research group in cultural memory of the arts and literature (MemoCult), at the PPGLA UEA. She is the author of two books: *Artes Plásticas no Amazonas*, Valer (2011) and *Álvaro Páscoa: o golpe fundo*, Edua (2012).

Luzia Rocha

Luzia Rocha possui os graus de licenciatura, mestrado e doutorado em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa. É investigadora no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da Universidade Nova de Lisboa. É membro do Study Group on Musical Iconography e do Study Group for Latin America and the Caribbean (ARLAC-IMS), ambos da International Musicological Society. É colaboradora na Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e no Grupo de Iconografia Musical de la Universidad Complutense de Madrid/AEDOM. Trabalhou como docente na Academia de Amadores de Música, Escola Técnica de Imagem e Comunicação (ETIC), Instituto Piaget (ISEIT de Almada, também como coordenadora da licenciatura em Música), Academia Nacional Superior de Orquestra (mestrado em Ensino da Música) e colabora atualmente como docente na licenciatura em *Jazz* e Música Moderna da Universidade Lusíada. Tem participado como oradora, por convite, em conferências nacionais e

internacionais, e publicado artigos em periódicos com arbitragem científica. É autora do livro *Ópera e caricatura - o teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro* (vol. 1 e 2), editado pelo CESEM/Colibri. Dedicou-se à investigação na área da Iconografia Musical, com especial incidência nos séculos XVI a XXI.

Luzia Rocha holds a Ph.D. and a M.A. degrees on Musicology from the Universidade Nova de Lisboa (Lisbon, Portugal). Dr. Rocha is specialized in Musical Iconography and has presented her research in numerous venues. Her publications include a two volumes book and articles in national and international periodicals with referees. She is member of the IMS Study Group on Musical Iconography, 'Study Group for Latin America and Caribbean' (ARLAC-IMS). Collaborates with the Thematic Network Santos Simões developed by the Institut of Art History from the Universidade de Lisboa and the Grupo de Iconografia Musical de la Universidad Complutense de Madrid/AEDOM. Currently is a professor invited by Universidade Lusíada (Lisbon, Portugal) and a researcher at CESEM - Research Centre for Aesthetics and Sociology of Music.

Mary Angela BIASON

Graduada em Composição e Regência pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), continuou seus estudos de musicologia na Universidade Nova de Lisboa. É mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e tem se especializado na organização de acervos de documentos musicais, desenvolvendo trabalhos no Museu da Inconfidência em Minas Gerais, no Museu Carlos Gomes em Campinas, como também a catalogação e divulgação do repertório produzido no Brasil nos períodos colonial e imperial, além do repertório tradicional das bandas de música do município de Ouro Preto através de festivais que coordena. Entre os vários trabalhos realizados, destacam-se as publicações de catálogos temáticos e de obras transcritas vocacionadas para o repertório brasileiro dos séculos XVIII e XIX assim como a curadoria de exposições. Além da Musicologia, estudou Museologia na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo e restauração de papéis no Istituto per l'Arte ed il Restauro "Palazzo Spinelli", em Florença, como bolsista da Rotary Foundation. É membro da Câmara Técnica de Paleografia e Diplomática do Conselho Nacional de Arquivos (Conarq) e

da Comissão Mista Estadual de Minas Gerais no Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil (RIdIM-Brasil).

Mary Angela Biason has a Degree in Composition and Conducting by the Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) and continued his studies in musicology at New University of Lisbon. She earned her Master of Arts from the University of São Paulo (USP) and has been specializing in the organization of collections of musical documents, developing works at the Museu da Inconfidência in Minas Gerais, the Carlos Gomes Museum in Campinas, as well as the cataloguing and dissemination of the repertoire produced in colonial and imperial periods in Brazil and the traditional repertoire of music bands of Ouro Preto through festivals she coordinates. Among several studies, she is the author of publications on thematic catalogs and transcribed works of the Brazilian repertoire from the eighteenth and nineteenth centuries as well as curating exhibitions. Besides musicology, Biason studied museology at the School of Sociology and Political Foundation of São Paulo and restoration of roles at the Istituto per l’Arte ed il Restauro “Palazzo Spinelli” in Florence with a scholarship from the Rotary Foundation. He is a member of the Technical Chamber of Palaeography and Diplomatic of the National Council on Archives (CONARQ) and the Commission Mixte of Minas Gerais in RIdIM-Brasil.

Ozório Bimbato Christovam

Estudante de mestrado em Musicologia Histórica pela Universidade de São Paulo (USP), tendo sido graduado previamente em Comunicação Social com ênfase em Relações Públicas pela Universidade do Estado de São Paulo (UNESP) e Música pela USP. Seu principal interesse são as relações entre música e comunicação, e discurso e ideologia, tendo como foco o trânsito luso-brasileiro durante o século XVIII. Outros interesses de pesquisa incluem a historiografia musical brasileira e a ópera no Brasil no final do século XIX e começo do século XX.

Ozório Christovam is a MA student in Historical Musicology at the Universidade de São Paulo (USP). He holds a previous BS in Social Communication with emphasis on Public Relations from Universidade do Estado de São Paulo

(UNESP) and a BA in Music from Universidade de São Paulo. He is particularly interested in the relationship between music and communication, discourse and ideology, focused on eighteenth-century Luso-Brazilian transit. Other research interests include Brazilian musicological historiography and Opera in Brazil in late 19th- and early 20th-century.

Pablo Sotuyo Blanco

Membro do conselho da *Association* RIdIM até julho de 2014, o dr. Sotuyo Blanco é professor e pesquisador da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador, onde também obteve seu doutorado em 2003. Figura importante na pesquisa da música brasileira é um dos iniciadores de diversos projetos nacionais relacionados à música, incluindo o estabelecimento do Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil (RIdIM-Brasil, do qual ele é atualmente o presidente), do capítulo nordestino do Repertório Internacional de Fontes Musicais no Brasil (RISM-Brasil) atuando ainda como membro *pro tempore* da Diretoria da filial brasileira da Associação internacional de Arquivos, Centros de Documentação e Bibliotecas de Música (IAML-Brasil) recentemente estabelecida. Além de coordenar o Acervo de Documentação Histórica Musical da UFBA, é um compositor ativo e tem publicado amplamente a sua produção científica sobre música, iconografia e documentação musical e relativa à música no Brasil e no exterior.

Member of Association RIdIM Council until July 2014, Dr. Sotuyo Blanco is professor and researcher at the Federal University of Bahia in Salvador (Bahia, Brazil) where he has also earned his Ph.D. degree in 2003. He is a leading figure in Brazilian music research and the initiator of many national music related projects, including the establishment of the *Répertoire International d'Iconographie Musical* in Brazil (RIdIM-Brasil – of which he is currently the president), the Northeastern Brazilian chapter of the *Répertoire International des Sources Musicales* in Brazil (RISM-Brasil) and Board member *pro tempore* of the recently established Brazilian branch of International Association of Music Libraries (IAML-Brasil). In addition of being the musicological coordinator of the Historical Music Documentation Archive at UFBA, he is an active composer, having also broadly published on Brazilian music, music iconography and related documentation.

Rosana Marreco Brescia

Rosana Marreco Brescia é doutora em História Moderna e Contemporânea pela Université Paris IV – Sorbonne e em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa, mestre em História Moderna e Contemporânea pela Université Paris IV – Sorbonne, mestre em canto lírico pela Manhattan School of Music de Nova York, pós-graduada em canto lírico pela Royal Academy of Music de Londres e especializada em canto barroco pelo Conservatorio di San Pietro a Majella de Nápoles. Atualmente desenvolve um pós-doutorado em Ciências Musicais junto ao Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – Universidade Nova de Lisboa (CESEM) através de uma bolsa de estudos da Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal.

Rosana Marreco Brescia holds a PhD degree in Modern and Contemporary History from the Sorbonne – Paris IV University and in Musicology from the Universidade Nova de Lisboa. She has a Master degree in History also from the Sorbonne University and in Vocal Performance from the Manhattan School of Music – NY, besides a post-graduate degree in Vocal Performance from the Royal Academy of Music – London and in Baroque Singing from the San Pietro a Majella Conservatory - Naples. Rosana is currently a post-doctoral research fellow at the Centre for Studies in Sociology and Musical Aesthetics - Universidade Nova de Lisboa, with funding from the Portuguese Foundation for Science and Technology.

Wellington Mendes da Silva Filho

Trompetista, concluiu a sua graduação na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (EMUS-UFBA) em 2000. Filho de Uéilton Mendes da Silva – pesquisador da obra de Luiz Gonzaga e autor da mais completa discografia do “Rei do baião” e de Dirce Lopes Mendes, artista plástica. Natural de Caruaru, Pernambuco, residiu por muitos anos em Sergipe, vindo para Salvador em 1995. Cumpriu o mestrado em Educação Musical sob a orientação do prof. Joel Barbosa (2010) e o doutorado em Musicologia sob a orientação do prof. Pablo Sotuyo Blanco (2014). Professor da EMUS-UFBA desde 2011, leciona História da Música, Literatura e Estruturação Musical e Improvisação. Ao longo dos

anos em que reside em Salvador, vem participando de inúmeros eventos musicais, como instrumentista, arranjador e por vezes compositor. Apresentou trabalhos científicos em eventos nacionais e internacionais, incluídos o Congresso Brasileiro de Iconografia Musical (2011 e 2013). O seu trabalho “A iconografia musical da Sala do Capítulo do Convento da Ordem Primeira de São Francisco em Salvador-Bahia”, recebeu o Prêmio RIdIM-Brasil em 2013, sendo a sua tese de doutorado indicada para publicação.

Wellington Mendes undergraduated at the Federal University of Bahia Music School as trumpet player in 2000. Son of Uéliton Mendes da Silva - researcher of Luiz Gonzaga's work and author of the most complete discography of the “Rei do Baião” - and Dirce Lopes Mendes, artist, he was born in Caruaru - Pernambuco, having resided for many years in Sergipe. Living in Salvador since 1995, he holds a Master Degree in Music Education (advised by Prof. Joel Barbosa, 2010) and a PhD in Musicology (advised by Dr. Sotuyo Blanco, 2014). Since 2011 he lectures Music History, Music Analysis and Musical Improvisation at the UFBA Music School. He has being active as an instrumentalist, arranger and, sometimes, a composer. He has also presented and published scientific papers in national and international conferences, included the Brazilian Music Iconography Congress (2011 and 2013). His paper “The music iconography at the Chapter Room of the St. Francis First Order's Convent in Salvador - Bahia”, was awarded in 2013 with the RIdIM-Brasil Prize, also having his doctoral dissertation recommended for publication.

Colofão

Formato	18 x 25 cm
Tipografia	Legacy Sans e Kabel LT
Extensão digital	PDF

