

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PROPESP  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - IFCHS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA –  
PPGSCA

JOÃO GUSTAVO KIENEN

**A AMAZÔNIA E DIÁLOGOS PIANÍSTICOS EM LINDALVA CRUZ, TATÁ LEVEL  
E ARNALDO REBELLO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Sociedade e Cultura na Amazônia. Linha de Pesquisa 1: Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais.

Orientadora: Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros

MANAUS  
2019

JOÃO GUSTAVO KIENEN

**A AMAZÔNIA E DIÁLOGOS PIANÍSTICOS EM LINDALVA CRUZ, TATÁ LEVEL  
E ARNALDO REBELLO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Sociedade e Cultura na Amazônia. Linha de Pesquisa 1: Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais.

Manaus - AM, 01 de agosto de 2019.

Comissão Examinadora

---

Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros (presidente)  
Universidade Federal do Amazonas

---

Profa. Dra. Marilene Corrêa da Silva Freitas (membro)  
Universidade Federal do Amazonas

---

Prof. Dr. Nelson de Matos Noronha (membro)  
Universidade Federal do Amazonas

---

Prof. Dr. Elias Souza Farias (membro)  
Universidade Federal do Amazonas

---

Prof. Dr. Edoardo Scaffi (membro)  
Universidade do Estado do Amazonas

---

Prof. Dr. Odenei Ribeiro (Suplente)  
Universidade Federal do Amazonas

---

Profa. Dra. Selda Vale da Costa (Suplente)  
Universidade Federal do Amazonas

MANAUS  
2019

## Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

K47a Kienen, João Gustavo  
Amazônia e diálogos em Lindalva Cruz, Tatá Level e Arnaldo  
Rebello / João Gustavo Kienen. 2019  
153 f.: il.; 31 cm.

Orientadora: Rosemara Staub de Barros  
Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) -  
Universidade Federal do Amazonas.

1. processos socioculturais na Amazônia. 2. Arnaldo Rebello. 3.  
Lindalva Cruz. 4. Tatá Level. 5. Pianistas em Manaus. I. Barros,  
Rosemara Staub de II. Universidade Federal do Amazonas III.  
Título

## **DEDICATÓRIA**

Dedico esta tese a Lucyanne de Melo Afonso

## AGRADECIMENTOS

Nada disso faria sentido se não fossem todas as pessoas que mesmo diante de tantos desafios construíram o pianismo, anônimos ou destacados, sem o capital cultural da minha genealogia pianística eu não existiria como sou e, tampouco, estaria aqui. Ao piano, meu agradecimento.

Neste núcleo de agradecimentos aos meus iniciais e basilares mestres do piano Neila Davanso Mendonça, Sandra Dellalo e Roberto Panico (*in memoriam*) que por eles recebi uma vida mais sensível, intensa, densa e ilustrada, reconhecendo e aceitando na existência a força transformadora da arte, mesmo que seja no som sublime de uma folha despregada caindo ao chão.

Ao PPGSCA que aceitou esta pesquisa e, com seu corpo docente de excelência, me permitiu capacitar o meu pensamento multidisciplinar, profundo e crítico sem perder o manto diáfano da fantasia no olhar para a Amazônia.

A minha orientadora Dra. Rosemara Staub de Barros que no rigor da ciência permitiu a amplitude do sensível e a liberdade criativa.

Aos ilustrados membros da Banca Examinadora, que muito contribuíram no Exame de Qualificação e à disponibilidade dos doutos avaliadores na defesa de tese doutoral.

À amiga Lucyanne de Melo Afonso, minha profunda gratidão pela mão forte e amiga que nunca me abandonou nesse difícil processo, que em todas as tentativas de declinar foi quem ao lado sempre esteve e me não permitiu desistir.

Aos amigos Cristian Roger Baima e Maria do Perpétuo Socorro Lima Sousa presentes intimamente, a gratidão.

Aos técnicos, docentes e discentes da Faculdade de Artes que colaboraram e compreenderam as dificuldades da pesquisa e da escrita.

A família, mesmo distante, é força e motivação para prosseguir.

A Deus e a todas as forças que confabularam para o êxito deste trabalho.

## RESUMO

Esta tese objetiva compreender o cenário sociocultural, as influências e a Amazônia presentes nas obras escritas para piano e canto acompanhadas de Arnaldo Rebello e Lindalva Cruz. O eclético presente nas composições é construído a partir da música de tradição europeia para piano e do impacto da experiência na Amazônia. Na leitura crítica das teses de Arnaldo Rebello, pela história da mentalidade, evidenciamos a longa tradição da compreensão da construção da didática pianística desde *Il Transilvano* (1597) até o *Toque Expressivo* nos anos 1950 do século XX. Tatá Level, uma mulher pianista esquecida, emerge das letras e revela repertório, aspectos do gênero, formação e, limitações impostas às mulheres do piano, local que Lindalva Cruz também participou. A reflexão crítica está baseada em BOURDIEU (1986, 1996, 2008) PARAKILAS (2012), TOFFANO (2007), KOCHEVITSKY (2016), LE GOFF (1995), CROZAT (2016), GADAMER (1997, 2010). A metodologia qualitativa deu voz às composições de Lindalva Cruz e Arnaldo Rebello, e ouviu a tradução intersemiótica sutil para as teclas do piano em Manaus. O processo de localização das fontes, execução das partituras, tipologias e categorias de análise na perspectiva interdisciplinar entre música e ciências humanas, ao tempo que desenha uma compreensão na perspectiva de campo. Esta tese amplia a discussão acerca da problemática do ecletismo musical nas composições de Lindalva Cruz e Arnaldo Rebello e das representações da paisagem sonora amazônica no repertório destes compositores. Ela inaugura uma linha interpretativa para a prática pianística em Manaus, possibilita desdobramentos acerca das práticas sociais, musicais e processos de representação simbólicos.

Palavras-chave: processos socioculturais na Amazônia, Arnaldo Rebello, Lindalva Cruz, Tatá Level, pianistas em Manaus.

## ABSTRACT

This thesis aims to understand the sociocultural scene, the influences and the Amazon present in works written for piano and singing accompanied by Arnaldo Rebello and Lindalva Cruz. The eclectic present in the compositions is constructed from the music of European tradition for piano and the impact of the experience in the Amazon. In the critical reading of Arnaldo Rebello's theses, through the history of mentalities, we show the long tradition of understanding the construction of piano teaching from Il Transilvano (1597) to the Expressive Touch in the 1950s. Tatá Level a forgotten pianist woman emerges from the lyrics and reveals the repertoire, aspects of the genre, training and limitations imposed on the women of the piano, a venue that Lindalva Cruz also participated in. The critical reflection is based on BOURDIEU (1986, 1996, 2008) PARAKILAS, (2012), TOFFANO (2007), KOCHEVITSKY (2016), LE GOFF (1995), CROZAT (2016), GADAMER (1997, 2010). The qualitative methodology gave voice to the compositions of Lindalva Cruz and Arnaldo Rebello, and heard the subtle intersemiotic translation for piano keys in Manaus. The process of locating the sources, the performance of the scores, typologies and categories of analysis in the interdisciplinary perspective between music and human sciences, while drawing an understanding from the field perspective. This thesis expands the discussion about the problematic of musical eclecticism in the compositions of Lindalva Cruz and Arnaldo Rebello and the representations of the Amazonian sound landscape in the repertoire of these composers. It inaugurates an interpretive line for the practice pianistica in Manaus, it allows unfolding about the social practices, musical and processes of symbolic representation.

Key words: sociocultural processes in the Amazon, Arnaldo Rebello, Lindalva Cruz, Tatá Level, pianists in Manaus.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Foto Arnaldo Rebello.....	34
Figura 2: Recital no Clube Ideal.....	38
Figura 3: Arnaldo Rebello e membros do Clube da Madrugada.....	42
Figura 4: Contracapa da Partitura Olhos que falam de J. Donizetti.....	45
Figura 5: Capa do vinil Ameno Resedá.....	47
Figura 6: Rótulo da Cervejaria Amazonense, Cerveja XPTO.....	50
Figura 7: Carro alegórico Topázio Líquido em 1920.....	51
Figura 8: Capa de Topázio Líquido.....	52
Figura 9: Partitura Topázio Líquido.....	52
Figura 10: Capa de Il Transilvano.....	60
Figura 11: Capa de L'art de toucher le clavecin.....	63
Figura 12: Tabela de resolução de ornamentos.....	64
Figura 13: Capa de Versich.....	65
Figura 14: Capa de Introduction à l'art de toucher le piano-forte.....	67
Figura 15: Foto de Tatá Level.....	91
Figura 16: Propaganda de sapatos.....	94
Figura 17: Foto de Lindalva Cruz.....	96
Figura 18: Programma de Concerto.....	102
Figura 19: Vitória Régia.....	109
Figura 20: Valsa Amazônica nº 7 (Igapós ao Luar).....	110
Figura 21: Tarde no Igarapé.....	111
Figura 22: Valsa Amazônica nº 6 (Tarde no Igarapé).....	111
Figura 23: Ponteio Amazônico Nº 4 (Tapir) C. 1-4.....	112
Figura 24: Ponteio Amazônico Nº 4 (Tapir) C. 9-12.....	112
Figura 25: Ponteio Amazônico Nº 4 (Tapir) C. 13-20.....	113
Figura 26: Lundú do Titio Jóca C.1-4.....	113
Figura 27: Lundú Amazonense .....	114
Figura 28: Lundú Amazonense.....	114
Figura 29: Maní-Maní.....	116

Figura 30: Marapatá.....	116
Figura 31: “Tanka” da minha terra.....	117
Figura 32: Nas águas do igarapé.....	118
Figura 33: Nas águas do igarapé.....	119
Figura 34: Toada do Canoeiro.....	120
Figura 35: Toada do Canoeiro.....	123
Figura 36: Toada do Canoeiro.....	124-125
Figura 37: Rio Solimões.....	126
Figura 38: Rio Solimões.....	126
Figura 39: Rio Amazonas.....	127
Figura 40: Pássaro A e primeira variação.....	128
Figura 41: Pássaro B.....	128
Figura 42: Pássaro C.....	129
Figura 43: Segunda variação do pássaro A.....	129
Figura 44: Árvores frondosas.....	130
Figura 45: Início da ventania.....	131
Figura 46: Início da ventania.....	131
Figura 47: O sol desponta.....	132
Figura 48: Senhores da selva.....	133
Figura 49: Borboletas e passarinhos.....	134
Figura 50: A luz do sol sobre o orvalho.....	134
Figura 51: Eu florescia.....	138
Figura 52: Eu florescia.....	138
Figura 53: Cabelos enfeitados de aguapés.....	139
Figura 54: Deus lendário.....	140
Figura 55: Transformou-se em mulher.....	140

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1: Ocorrências em pesquisa AM.....	88
Tabela 2: Ocorrências no acervo com delimitação por década.....	88-89

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>1. AS SONORIDADES MUSICAIS NA CONSTRUÇÃO DA ESPACIALIDADE E TERRITORIALIDADE AMAZÔNICA</b>	<b>20</b>
1.1. Traços de Epistemologia da Música	20
1.1.1. Intérprete na Hermenêutica da Linguagem Musical	23
1.2. Identidade sonora espacial	25
1.2.1. A música é um vetor da experiência dos lugares;	26
1.2.2. A música oferece um campo de referências para construir identidades individuais e coletivas especializadas;	27
1.2.3. Ela participa na transformação do espaço em território;	28
1.2.4. A Música cria a identidade territorial;	28
<b>2. A EPISTEMOLOGIA DO PENSAMENTO DA TÉCNICA PIANÍSTICA EM DUAS TESES DE ARNALDO REBELLO</b>	<b>31</b>
2.1. Trajetória do pianista referencial no cenário manauara: Arnaldo Rebello	33
2.1.1. Professor	36
2.1.2. Concertista	37
2.1.3. Compositor	41
2.1.4. Divulgador da Música Brasileira	49
2.1.4.1. Compre XPTO e ganhe uma partitura	49
2.2. <i>Da flexibilidade como fator principal da técnica pianística</i>	57
2.2.1. Exposição	58
2.2.1.1. <i>Il Transilvano</i>	59
2.2.1.2. <i>L'art De Toucher Le Clavecin</i>	62
2.2.1.3. <i>La Mécanique De Doigts Sur Le Clavecin</i>	63
2.2.1.4. <i>Versich Über Die Wahre Art Das klavier Zu Spielen</i>	64
2.2.1.5. <i>Introduction à L'art De Toucher Le Piano</i>	66
2.2.2. Desenvolvimento	68
2.2.2.1. Ginástica	68
2.2.3. Conclusões	71
2.2.3.1. Supremacia da Sonoridade	71
2.2.3.2. Sentimentos	71
2.2.3.3. Tonicidade Muscular	72
2.3. O piano e o toque expressivo	73
2.3.1. Preâmbulo	73
2.3.2. Do “diletantismo barulhento” aos bons preceitos	74
2.3.2.1. De Dedilhado	74
2.3.2.2. Do “ataque”	75
2.3.2.3. Das notas repetidas	76
2.3.1. Os tecladistas e a evolução dos processos técnicos	77
2.3.1. Conclusões	78
<b>3. DUAS MULHERES AO PIANO</b>	<b>80</b>
3.1. A construção social dx pianistx.	80
3.2. O masculino e o feminino na construção do pianismo.	81
3.3. As silenciadas pianistas amazonenses	85
3.3.1. Virtuose em destaque, professora esquecida: tatá level uma musicista silenciada.	86
3.3.1.1. Tatá Level: a pianista que me saltou das letras.	87
3.3.1.2. Do olhar ao suspeito a lógica da validação da imprensa como fonte factível	87

3.3.1.3.	Fontes	88
3.3.1.4.	Traços biográficos de Tatá Level	89
3.3.1.5.	A presença de Tatá Level na imprensa	91
3.3.1.6.	Implicações	96
3.3.2.	Lindalva Cruz	98
3.3.2.1.	Cenário Cultural	98
3.3.2.1.	Pequena na estatura e gigante na resiliência	99
3.3.2.2.	Trânsito Manaus-Rio	102
<b>4.</b>	<b>CONVERGÊNCIAS SONORAS MANAUARAS</b>	<b>106</b>
4.1.	Ciclos Amazônicos de Arnaldo Rebello e o território da voz que canta a Amazônia. 107	
4.1.1.	<i>Ciclos Amazônicos</i>	108
4.1.1.1.	Valsas Amazônicas	108
4.1.1.1.1.	<i>Vitória Régia</i>	109
4.1.1.1.2.	<i>Igapós ao Luar</i>	110
4.1.1.1.3.	<i>Tarde no Igarapé</i>	111
4.1.1.2.	Ponteios Amazônicos	111
4.1.1.3.	Obras avulsas	113
4.1.1.3.1.	<i>Lundu do titio jóca e lundu amazonense</i>	113
4.1.1.4.	Canto e piano	115
4.1.1.4.1.	<i>Maní-maní</i>	115
4.1.1.4.2.	<i>Marapatá</i>	116
4.1.1.4.3.	<i>“Tanka” da minha terra</i>	117
4.1.1.4.4.	<i>Nas águas do igarapé</i>	118
4.2.	Oração da selva e outras histórias amazônicas na obra de Lindalva Cruz	120
4.2.1.	Traços da paisagem sonora amazônica	121
4.2.1.1.	Águas Amazônicas	122
4.2.1.1.1.	<i>toada do canoeiro</i>	122
4.2.1.1.2.	<i>... e os rios se encontram</i>	125
4.2.1.1.	Pássaros	127
4.2.1.1.1.	<i>Passarada na selva</i>	127
4.2.1.2.	Floresta	130
4.2.1.2.1.	<i>Oração da selva</i>	130
4.2.1.2.2.	<i>Amanhecer na floresta amazônica</i>	132
4.2.1.3.	<i>O sonho da Vitória Régia</i>	135
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>142</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>147</b>



## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa elege como objeto a produção localizada dos compositores Lindalva Cruz e Arnaldo Rebello para piano e canto e piano do século XX. O foco da pesquisa está nas práticas sociais e interpretações, práticas estas estabelecidas através do encontro de diferentes culturas musicais existentes no período estudado e das variadas influências na obra dos compositores, decorrente de sua formação e experiências colaterais. O trabalho propõe localizar na produção destes compositores as condições de intérpretes da Amazônia. Esta ação é possibilitada através da sistematização de categorias analíticas e tipológicas de traços distintivos amazônicos que emergem das reflexões teóricas e do conjunto presente na coletividade e individualidade no repertório musical.

O problema da pesquisa se localiza em como a música local é referendada pelas relações de poder e instâncias de validação, logo, a musicalidade local-global é uma mixagem entre instâncias de concordância com os cânones do universo do piano, das relações sociais e das digressões sutis. A busca da visibilidade e reconhecimento no campo de poder, com as instâncias acadêmicas e artísticas, contribuiram para a consolidação do ecletismo musical manauara?

Compreender o cenário sociocultural, as influências e a Amazônia presentes nas obras escritas para piano e piano e canto de compositores representativos da Amazônia objetivam a temática desta tese. A coleção da produção musical dos compositores amazonenses Arnaldo Rebello e Lindalva Cruz, para piano e piano e canto; Interpretar nas composições as sonoridades e sua relação com os cenários, as sociabilidades e as paisagens sonoras da Amazônia; e perceber o cenário, as influências, os personagens, as forças e a hierarquia do campo musical no qual o pianismo e as obras são produzidas são temas abordados dentro da temática apresentada.

A História da Música no Amazonas é em grande parte uma ilustre desconhecida, alguns trabalhos (PÁSCOA, 1997); (PÁSCOA, 2009) se debruçam numa meticulosa geração de dados acerca da produção musical urbana no final do século XIX, *fin-de-siècle*, e início do Século XX com especial foco no repertório operístico.

A cantora lírica Taís Daniela Leite Vieira com a dissertação de mestrado *Um Amazonas Cantado por Arnaldo Rebelo* (VIEIRA T. , 2005) apresenta o conjunto da obra vocal e é construído com base nas 61 canções de Rebelo com análise, classificação e proposta de interpretação com a variação linguística do português falado em Manaus. Também a dissertação *Paisagens Sonoras Amazônicas na obra de Arnaldo Rebello* (KIENEN, 2014) direciona-se a partir da produção pianística de Arnaldo Rebello e da maneira que este compositor faz emergir

a Amazônia através das sonoridades pianísticas considerando categorias como natureza, relações sociais, paisagens sonoras.

Pesquisadores de várias regiões do Brasil há tempos se ocupam em construir leituras que contam e interpretam a história da música em suas terras. Na região amazônica em especial no estado do Amazonas este é um campo imenso de pesquisa com grande potencial exploratório. Desde a produção interpretada pela etnomusicologia, passando pelas outras musicologias como a zoomusicologia, musicologia histórica, sociologia da música, entre tantas outras possibilidades que se abrem à leitura do vasto universo musical e cultural regido pelas fronteiras do imaginário comandado pelas águas.

As águas além da poética umedecem grande parcela do repertório com seus três grandes rios (superficial, aéreo e subterrâneo) e reforçam na música a força imensurável que impactou os compositores. As opções composicionais, as sonoridades construídas e/ou organizadas pelos homens em suas respectivas culturas são recortes que lhe são disponíveis do universo sonoro social, cultural, simbólico, assim cada grupo em cada tempo constrói músicas com características diferentes que representam a música e além dela.

Na organização sonora são observados elementos musicais recorrentes e as significações construídas culturalmente são distintas nos grupos onde são construídas e levadas a hibridismos culturais, absorvendo novas redes de significados textuais e contextuais. Assim, a música não é uma linguagem universal, mas uma manifestação universal e para sua plena compreensão as dimensões social, temporal e simbólica são fundamentais. Desta maneira, o som das águas em *Jeux d'eau* e *Reflets dans l'eau* da série *Images I* respectivamente dos compositores franceses Maurice Ravel e Claude Debussy é distinto dos sons das águas de *Sussurros do Rio-Mar*<sup>1</sup> de Lindalva Cruz e *Dança da Correnteza* de Arnaldo Rebello. A exemplo, Debussy em *Reflets dans l'eau* trabalha com círculos concêntricos de cintilações que progridem em ondas, já em *Sussurros do Rio-Mar* se interpreta o Rio Amazonas avançando sobre a várzea com suas árvores imponentes, suas árvores e o gorjeio das aves que vão se transformando placidamente com o avanço das águas amazônicas. Esse pequeno exemplo de estética comparada já nos encaminha a uma compreensão que elucida que mesmo os elementos musicais sendo recorrentes, a maneira de organizá-los a partir da referência dada ou incluída

---

<sup>1</sup> Por uma postura não colonialista não traremos traduções dos termos regionais. Compreendemos que, se explicados, haverá o erro de reforçar o colonialismo e a reprodução da rede de valores que indicam o amazônico como exótico, estranho, fato que não concordamos. Qualquer termo que o leitor desconheça pode ser localizado em motores de busca da internet como se procede com qualquer palavra que se pretende desvendar o significado.

sugere interpretação distinta e ímpar com leitura simbólica permeada pelo natural, social e cultural que faz com que o elemento água seja significado distintamente.

A pesquisa analisou a produção musical de amazonenses, relacionando-a com as trajetórias de vida, sublinhando as redes de relações sociais. Quanto à análise das partituras e todos os elementos nela contidos, a investigação identificou influências de estilos artísticos, categorias de análise e tipologias nas diferentes temáticas, aspectos simbólicos e interpretações amazônicas na música, nos títulos, nas dedicatórias e no uso destas obras.

As balizas temporais são aproximadas desde o concerto da amazonense Tatá Level no Teatro Amazonas, em 1918, comemorando o encerramento do curso superior de piano em Leipzig até meados dos anos 1990 com a obra de Lindalva Cruz e Arnaldo Rebello.

A música apenas é viva quando existe enquanto momento sonoro, temporal, espacial. O homem em acordo com as exigências de suas produções musicais desenvolveu muitas formas de registro desta musicalidade, em também muitos meios. Ela só é música quando soa, quando é percebida, fechando o sistema compositor–intérprete–ouvinte, ou qualquer outra combinação que ligue sonoramente criador, ou recriador a ouvinte.

Sonorizar a produção que está escondida nas gavetas e nos acervos, valorizá-la, interprete-la e democratizá-la pois entendemos que elas são exemplos basilares para a ampliação epistemológica da própria compreensão de Amazônia nos dispendo dados significativos ao olhar e ouvidos dos intérpretes que efetivam sua leitura no sonoro que até o momento é dispersa e rarefeita, tanto a fontes quantos as compreensões das mesmas.

Quanto a identificação de quais são os traços distintivos que identificam a música com referenciais amazônicos, muitas são as possibilidades. A rica e variada paisagem sonora, os padrões rítmicos solidificados nas práticas afrodescendentes e dos povos tradicionais, a música programática, a estruturação harmônica, o desenho melódico. O processo da pesquisa identificou qual é esta Amazônia que povoou o imaginário e as sonoridades. É inovador localizar estes indicadores de sonoridade pois não é de títulos que se faz a música amazônica, mas de muita sonoridade. O salto da pauta das coisas e dos sons e o sentido de tudo isso contribuirá para a ampliação da compreensão do pensamento social e artístico do Amazonas.

A música popular brasileira urbana foi intensamente desenvolvida a partir do princípio do século XIX, principalmente, como uma atividade da camada alta envolvendo gêneros teatrais semipopulares e a música de salão, paralelamente às tradições da música erudita. Neste sentido, a música popular urbana refletiu expressivamente a diversidade cultural, étnica e socioeconômica das cidades.

As principais danças de salão do século XIX e primórdios do XX como a valsa, a mazurca, a polca, o schottisch e outras, foram adotadas em vários países, nas grandes e pequenas cidades. Com o tempo, as danças passaram pelo processo de “criolização” ou “mestiçagem”, ou seja, foram transformadas em gêneros nacionais. Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Eduardo Souto afirmam em suas obras este processo de média duração e que influencia intensamente a maneira intuitiva de compor de Arnaldo Rebello, Áureo Nonato, Lindalva Cruz, Donizete Gondim, Pedro Amorim entre outros compositores amazônidas que inseriram em suas obras o canto que a Amazônia emana.

A tradição do ensino pianístico amparado nos modelos europeus, adotados no Brasil Republicano e em especial a partir do modelo de ensino do Conservatório de Paris, traz o fundamento na tradição musical europeia, nas experiências de música popular urbana e nas experiências promovidas pelas bandas de música do começo do século XX como fortes influências para a construção do repertório que pretendemos estudar. A participação nestas duas tradições fortaleceu o vínculo entre os compositores e o fortalecimento do regionalismo como também a mobilização e associação a outras áreas como a poesia, que se manifesta fortemente nas canções. Isso é demonstrado no rico e vasto repertório de sonoridade amazônica e popular que foi adotado pelos principais centros de ensino musical do país, nos programas de ensino de piano com obras de Rebello.

Desta maneira, a música que investigamos espalha os traços distintivos da Amazônia pelo Brasil, fazendo a cada novo instrumentista ou ouvinte uma nova concepção de Amazônia musical que transcende o simples mimetismo entre os variados textos da cultura.

Ao abordar o tema descrito densamente com olhar crítico e reflexivo e a interconexão entre arquivologia musical, ciências sociais, história da música, práticas interpretativas, áreas acadêmicas permeiam a construção do referencial teórico e metodológico como estrutura elementar das proposições tipológicas e analíticas. A interseccionalidade com as musicologias e humanidades são ferramentas de investigação *ad hoc* que contribuem para a composição da sonoridade e para as possibilidades de interpretação desta sonoridade como uma estética transcendente para a música da experiência amazônica.

A música é uma linguagem que cria realidades e mantém a relação entre linguagem e realidade pela mediação simbólica. Ao evocar o imaginário através de experiências assimétricas entre o fato vivido e o ficcional que se manifesta no imaginário e é mediado pelo referencial do *laço mimético* e da experiência colateral, esta que emana das várias experiências no fazer musical.

A linguagem mediada pelos signos tanto serve para revelar como para ocultar experiências individuais ou coletivas. A presença da melancolia nas valsas de Rebello, Rayol, Gondim e Cruz, as figuras fluídas de liberdade da água, o retorno do recalque à cidade natal nos revelam mais do que talvez fosse desejo, o ocultado se manifesta na linguagem como elemento simbólico nas opções estéticas dos compositores no uso da linguagem musical. A linguagem tanto revela ocultando quanto oculta revelando. Desta maneira, a interpretação que propomos mediada por *signos* evidencia a polissemia dos sentidos múltiplos e as manifestações que ora supomos do consciente e do inconsciente nas opções composicionais.

O problema da interpretação nos exige um pensar sobre a própria interpretação e suas características de incompletude e decifração como ferramenta de apreensão e manifestação do texto da cultura. Procurar a intenção do autor nos requer uma reconstrução e busca de significado que não foi o foco desta pesquisa, mas nosso intento, sim, é nos colocar como interpretante para compreender a obra, ou fragmento desta.

Em um exercício hermenêutico que associa as categorias de resposta na escuta musical nas dimensões taxionômicas, análises lineares, análises de orientação semântica, o elemento sonoridade vislumbrado em duas grandes categorias analíticas que se polarizam entre na imanência e na semântica.

A metodologia perpassa os conceitos que revelam a topologia da estrutura interna do campo musical, que revela a gênese social da estrutura das relações de força que acometeram as influências musicais como *habitus*. Segundo Bourdieu, *habitus* é compreendido como a ‘história incorporada’ no indivíduo, materializada pelas circunstâncias das experiências de vida do ator social, adquirida e acumulada ao longo de sua existência. (BOURDIEU, 2008).

As trajetórias de vida dos pianistas desta tese se interconectam e subsidiam a viabilidade do campo com implicações para as produções e para as tomadas de posição da performance pianística e composicional. A vida não pode ser concebida como um todo coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma intenção subjetiva e objetiva de um projeto.

Esta concepção leva à construção da noção de trajetória como uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente ou grupo, em um espaço ele próprio em devir e submetido às transformações incessantes. Pôr à prova esta concepção de trajetória social é concebê-la frente à análise da relação indivíduo e campo, por meio das práticas sociais.

Entendemos as obras musicais como significativas não só pela funcionalidade das significações internas e pela taxionomia estrutural, mas, também, o que é fundamental, pela maneira como são ouvidas, pela sua “recepção” em cadeia, onde o próprio pianista também é

receptor do que produz, como elas funcionam enquanto elementos simbólicos. A proposição de se compreender a poética musical focalizando a criação das formas pode se transformar na busca de modelos formais para as peças musicais, solucionada como a determinação de suas origens e de seus simbolismos, mas que fracassa como intencionalidade comunicacional.

O substrato da análise não reside exclusivamente no estrutural, nos materiais da linguagem ou nas relações de estruturação musical. As relações simbólicas de criação e da cadeia de recepção são subsídios fundamentais na compreensão do processo de categorização e das respostas da recepção a esta produção.

Parece uma contradição tratar qualquer peça musical como “conjunto funcional de significações”, por si só suficiente para dar sentido a ela, e ao mesmo tempo associá-la ao pensamento do compositor, à “originalidade”, como um conjunto do passado que se articula com o presente e com as maneiras de representação simbólica nas performances musicais com temática da Amazônia. Nessas músicas, as várias Amazônias são manifestas até o nível da Amazônia profunda que é elemento geracional e embrionário para os intérpretes musicais e suas práticas criativas, parafraseando por homologia (BATISTA, 2007).

Tanto o compositor quanto o intérprete vivem num mundo complexo, e a explicação para a prática artística exige inevitavelmente a busca de compreensões amplas e ancoradas em variados suportes teóricos e metodológicos que compreendam como a música pode ser vista como uma prática ou processo discursivo, e não meramente mimético. Assim, se evita a substituição de uma imagem por outra, com a atenção voltada aos conflitos inerente aos próprios processos de significação que carecem de interpretação artística-científica.

Longe de estudar o criador e a recepção referenciados apenas nas peças musicais e em dissonância com a história cultural, esta pesquisa abarca as condições de tempo e espaço da produção musical. A análise musical morfológica tem se mostrado insuficiente, por observar a forma musical desvinculada da sua ocorrência temporal, do material sonoro que faz viver a partitura desdobrada no tempo. A música como objeto da história cultural, inserida em contextos históricos específicos, tem se convertido em preocupação crescente nas atividades acadêmicas e vitais para a sobrevivência da pesquisa em música.

Em boa medida, a insistência em se escrever a História da Música por meio de obras significativas e singulares revela uma tendência que nega a repetição de padrões nas práticas musicais, seja na criação, seja na interpretação, ou em qualquer das etapas da produção musical. Se observa na produção dos compositores manauaras Lindalva Cruz e Arnaldo Rebello, para piano e piano e canto, a reincidência de elementos que não desqualificam a produção, e que, em outro viés, nos permitem, pela valorização destes, elencá-los como indicativos de tipologias

da música amazônica. Elementos simbólicos no âmbito das sonoridades, da interpretação e dos elementos gráficos presentes nos documentos musicais.

Constitui, sem dúvida, um interdito no campo da música excluir a importância das repetições de esquemas musicais, o que pode pôr em risco a marca do talento individual. Em um processo que elege a distinção e exclui a banalidade, os músicos têm dado sempre mais atenção àquilo que se distingue como traço de personalidade e se eleva acima dos modelos repetidos.

O aspecto da atividade musical mais desprezado nas histórias da música são os padrões que se repetem de uma peça para outra ou de um compositor para outro, apesar de que é da repetição de padrões que, de certa forma, depende a inteligibilidade da produção, seja para o público especializado ou não. Padrões de composição que foram em cada época repetidos ou rejeitados, absorvidos na produção, na recepção ou excluídos com as transformações estilísticas, vistos como hibridismos a partir da linguagem e da identidade constituindo representação.

Organizada em quatro capítulos, *As sonoridades musicais na construção da espacialidade e territorialidade amazônicas*, tema do capítulo um, aponta o ecletismo musical amparado nas discussões entre música, territorialidade e experiência de lugar.

O segundo capítulo, *A Epistemologia do pensamento da técnica pianística em duas teses de Arnaldo Rebello*, evidencia a concepção fundamentada historicamente que Rebello desenvolve acerca da pedagogia e performance pianística e sua trajetória artística. Amparado por extenso conjunto de documentos teóricos da história da pedagogia dos instrumentos de teclas ele localiza e constrói uma lógica *da flexibilidade como fator principal da técnica pianística*.

Em *O piano e o toque expressivo* há uma continuidade do trabalho anterior, entretanto, o foco é no toque expressivo originado da flexibilidade. Há nitidamente uma forte coesão teórica e metodológica entre as duas teses que são basilares para a compreensão da técnica utilizada na execução do pianista e opções composicionais dele.

O terceiro capítulo, *Dois mulheres ao piano*, inicia uma discussão acerca do masculino e do feminino na construção da prática pianística. O auge do capítulo é centrado em duas mulheres: Tatá Level como figura exemplar da figura da mulher pianista de excelente formação que sucumbe perante o patriarcado e desaparece da memória musical manauara; e Lindalva Cruz que “venceu” todos os desafios que a vida a impôs, mas não alcançou o sonho de ser pianista. É exemplar também ao desvelar as estruturas opressoras que massacram as mulheres pianistas.

O quarto capítulo, *Convergências sonoras manauaras*, no qual as composições de Arnaldo Rebello e Lindalva Cruz são o foco, aborda como os compositores interpretam a Amazônia e manifestam sua experiência de territorialidade, experiência de lugar nas composições para piano configurando o ecletismo entre as consolidadas práticas musicais de tradição europeia e a imersão nas paisagens amazônicas.

Ao leitor fica o convite para caminhar conosco nesta tese, que de certa forma busca contribuir para a história social da música brasileira, sobretudo ao desvelar o pianismo em Manaus; encontrar conosco as representações manifestadas na linguagem musical e aspectos de identidade integrados no discurso musical eclético amazônico.

## **1. AS SONORIDADES MUSICAIS NA CONSTRUÇÃO DA ESPACIALIDADE E TERRITORIALIDADE AMAZÔNICA**

A potência geradora de uma arte originária na Amazônia é oriunda do mundo do seu tempo. A arte produzida na Amazônia arranca sua originalidade da própria diversidade cultural, sempre dinâmica, diversa e fluida. O intenso fluxo no espaço das sonoridades dos humanos e dos não humanos converge a uma cultura que coexiste unicidade e multiplicidade.

A diversidade cultural amazônica é emblemática no imaginário cartográfico do mundo. A dimensão artística da cultura da Amazônia apresenta expressões simbólicas não plenamente compreendidas e compreensíveis pelos cânones metodológicos da ciência normativa. Tentativas de compreensão de fora para dentro, instrumentalizadas por ferramentas interpretativas oriundas das epistemologias do Norte resultam em leituras colonizadas e míopes da potente cultura em constante construção.

A posição colonizadora que expropria o local com teorias hegemônicas e universalizantes sobre a Amazônia revelam mais teorias interpretativas sobre elas e a visão de que as produz do que efetivamente o desvelamento das complexas redes de significados oriundos da complexa produção artística que é daqui e de lá. Refutamos a interpretação dos fatos culturais locais como pitorescos, exóticos que demandam de tradução para uma expressão hegemônica e colonialista a fim de adquirir validade científica.

### **1.1. Traços de Epistemologia da Música**

O desvelar de uma nova fronteira do imaginário proposta a partir da interpretação pianística gradualmente se aloca na mescla, na transição entre a estrutura da epistemologia da ciência tradicional, e do universo do sensível à nova ciência.

Desde as metodologias de estudo dos instrumentos mais iluministas e comtianos, passando pela solução de problemas técnicos e interpretativos, no viés cartesiano do método empírico, a epistemologia ocupa uma parte intensa do pensamento musical como substrato intelectual na construção do sensível.

Como subárea nominada epistemologia da música, emana da perspectiva dos estetas românticos e modernos aos quais a experiência puramente musical foi a base dos estudos. Nicholas Cook nos apresenta os conflitos surgidos a partir da colisão entre os estudos de teoria

musical a partir do final do século XVIII sob influência da estética filosófica que propôs a questão epistemológica sobre a natureza não-proposicional do conhecimento adquirido através da percepção da arte, critérios de verdade, adequação. (COOCK, 2008, p. 79).

Os conceitos de verdade e adequação que figuravam internamente no campo musical, integram parte fundamental do capital cultural, instalado nas bases genealógicas de transmissão das lições, seja na formação dos instrumentistas, cantores ou compositores. A oralidade foi o principal instrumento para a manutenção desse capital e traço distintivo na hierarquização dos músicos.

Com as verdades epistêmicas do século XVIII que transbordaram no século XIX e o surgimento da figura do intérprete em meados de 1820, a partir do desdobramento da figura do compositor/intérprete surge a especialidade intérprete, a música ganha outra instância de poder para coadunar a ideia de percepção.

A especialização extrema de todas as atividades estéticas do Ocidente contemporâneo já se estabeleceu e se inscreve na performance musical a um ponto tal que diferencia totalmente o compositor do intérprete. (SAID E. , 1992, p. 28)

Com este reforço, a área musical tenta criar-se epistemologicamente focada apenas no objeto musical. Nas palavras de Edward Said:

Em virtude da autonomia da música em relação ao mundo social ter sido dada como óbvia durante pelo menos um século, e em função também dos requisitos técnicos exigidos pelas análises musicais serem tão distintivos e severos, há uma suposta ou imputada autossuficiência musicológica, que é agora muito menos justificável do que jamais o foi. (SAID E. , 1992, p. 18)

Esse equívoco foi construído historicamente sem nunca se afastar efetivamente do estatuto epistemológico vigente que é invocado a cada explicação da compreensão musical em suas múltiplas faces. Por exemplo, a compreensão na teoria da música por Rameau entre a indução e a dedução; a existência objetiva proposta por Newton no século XVIII com a compreensão das forças não observáveis em fenômenos observáveis que se efetivou na forma musical pela estruturação racional nas formas típicas do período Clássico, como forma sonata, rondó, tema com variações.

A estruturação formal como elemento explicativo também é comum à filosofia cartesiana e ciência clássica que durante o século XIX se estendeu aos fenômenos históricos. Coock (COOCK, 2008) lista algumas abordagens de análise e teoria musical e as relaciona com o estatuto epistemológico:

- Teoria Schenkeriana, localizada na intersecção da psicologia, fenomenologia metafísica e assimilada no seio da tradição formalista pós-guerra;
- Análise rítmica, desenvolvida durante a década de 1950 por Meyer e Cooper, influenciada pela psicologia da Gestalt, sem controle empírico;
- Modelo GTTM com forte conexão com a linguística estrutural e ampliação entre os anos 1980-90 onde convergiu a teoria musical com a psicologia;
- Paradigma da linguística estrutural de Chomsky, formulada com uma teoria da “competência” que é dizer do conhecimento que subjaz a “performance” ou o uso da linguagem real. Deduz a competência a partir da análise do desempenho;

O pluralismo epistemológico induz a significação que encaminha ao abandono do conceito de certeza e precisão. Abre caminho para a nova ciência que reconhece o papel *mister* da multiplicidade e evidencia o “estado da arte” multidisciplinar para a construção da musicalidade e sua construção.

A partir destas matrizes, direcionando a hermenêutica como questionamento da tradição, começamos a compreender a transformação proposta por Rebello nas duas teses e o sentido da construção da interpretação pianística e corporeidade. É clara a transformação epistêmica evidenciada na perspectiva do intérprete, ela emana da teoria da música, passa pela composição e chega à área da performance.

Não se trata de novas interpretações para novas obras, trata-se de sistematizar aspectos corporais na construção das sonoridades pianísticas em função do ideal sonoro adequado à realização do repertório. Arnaldo reconstrói os paradigmas do repertório pianístico brasileiro recuperando obras não incorporadas pela tradição pianística e validadas como repertório de concerto. Ele instala um questionamento profundo sobre as bases do repertório estandardizado e as inclusões de música brasileira e amazônica.

Em texto de recente publicação no Brasil, o importante teórico da música Michael Klein

Eu concebo a Teoria da Música muito amplamente, como qualquer pensamento disciplinado sobre música. O que disciplina esse pensamento não é uma fórmula matemática, ou algum apelo a métodos científicos, mas uma ampla literatura em teoria crítica que inclui, mas não se limita a: Freud, Lacan, Saussure, Pierce, Foucault, Wittgenstein, Barthes, Kristeva, Ricoeur, Adorno, Said, Benjamin, Riffaterre, Bergson, Derrida, Deleuze, Jameson e muito mais do que eu posso mencionar aqui. A Teoria da Música não deve pensar-se como uma disciplina estreita, mas como uma disciplina ampla, que almeje dedicar-se aos problemas da modernidade e da pós-modernidade. (KLEIN, 2015, p. 222)

No mesmo texto o autor relata um episódio na *City University* de Nova Iorque na qual ele ofertou uma oficina em um programa de doutorado de teoria da música e desenvolveu a análise hermenêutica. Os alunos queixaram-se da pouca cientificidade do método, o mestre lhes perguntou se conheciam o livro clássico de Thomas Kuhn *A Estrutura das Revoluções Científicas* e o questionamento não logrou êxito. Este relato mostra como ainda deve ser ampliada a compreensão expandida do que significa a prática musical e sua relação intrínseca com a epistemologia.

Mesmo que um longo caminho tenha sido construído muito dele precisa ser disseminado, ampliado e democratizado a fim de provocar não mais as acomodações como as que desejei encontrar na epistemologia, entretanto, novas inquietações e questionamentos, que nunca serão plenamente respondidos por aquela certeza pretérita. É sempre necessário o olhar multidisciplinar que afasta a acomodação nas verdades absolutas da postura disciplinar mais conservadora.

### **1.1.1. Intérprete na hermenêutica da linguagem musical**

A natureza específica tão geral da prática interpretativa<sup>2</sup> atua como uma partícula num vasto universo da compreensão do pensamento. O intérprete afastado do compositor é construção histórica produzida no seio de condicionantes sociais, políticos e econômicos da sociedade ocidental que se consolidou a partir do fortalecimento da burguesia com a abertura do mercado para esse labor.

Com este novo ator social, mecanismos de construção das habilidades condicionantes para o êxito foram aperfeiçoadas e um complexo sistema de campo construído. Esta subárea em grande medida nunca se afastou do fazer artístico, independente da linguagem específica, embora se aproprie conscientemente, nas últimas décadas, da epistemologia para se compreender e para compreender as próprias especificidades, exatamente marcadas pelo processo de seu fazer.

A pesquisa científica requer um controle de condições nas quais a reprodução do fenômeno observado pode confirmar ou refutar as teorias pré-estabelecidas sobre esses fenômenos. Ela necessita de um método através do qual se possa observar uniformidade e regularidade, para daí deduzir a legalidade em tais fenômenos, ou seja, suas causas, consequências e estruturas. Mas a pesquisa em arte diz respeito exatamente àquilo que é irrepetível apesar de permanente: a própria experiência da arte enquanto modalidade particular de uma experiência da compreensão. Muitos dos fundamentos operacionais das interpretações ou das produções artísticas permanecem

---

<sup>2</sup> Utilizamos os conceitos de prática interpretativa como sinônimo de performance.

inconscientes para o próprio artista, pelo menos em um nível que lhe permita articular, na linguagem filosófica, conceitual ou estética, esses fundamentos. É perfeitamente possível herdar e levar adiante um mundo de conceitos e predeterminações que serão postas em movimento na produção dos novos constructos artísticos e nem assim a arte deixaria de se configurar como um saber, como um conhecer. (MORAIS, 2014, pp. 17-18)

É irrepetível por ser processual, inconcluso, impreciso, falível e altamente complexo. Mesmo com a exposição proporcionada pelas gravações disponibilizadas pela indústria fonográfica ou por produções independentes a recepção é irrepetível daquilo que parece repetido e permanente provocado pela temporalidade e experiências colaterais. Em nenhuma re-escuta a gravação se repete ao ouvinte. A nova escuta é ressignificada e transformada inclusive pela escuta anterior.

O papel de recriador poético do intérprete *in loco* ou através de gravações ou outros processos artísticos é dinâmico e fluido. Preenhe de possibilidade que são significadas por quem assim o queira e que refuta a ideia de progresso, evolução ou avanço. Não há progresso nem na filosofia, nem na arte. Nas duas e em relação às duas, tudo depende de algo diverso, tudo depende de alcançar uma participação. (GADAMER, *Hermenêutica da Obra de Arte*, 2010, p. 110). A partir deste ponto, a compreensão da performance se volta a uma questão de linguagem e não uma questão metodológica, a problematização é na linguagem e nas variadas recepções ocorrentes e recorrentes no processo de reconstrução do repertório e das intenções outrora adicionadas a ele.

Questionar e propor possibilidades de abertura não previstas pelas estruturas prévias, sejam elas sociais, mercadológicas ou acadêmico-científicas, é tarefa da postura hermenêutica [...] o que dá validade a um modo de pesquisa que mantenha como base a necessidade das obras e da produção interpretativa em torno delas serem determinadas e reconhecidas como campo de conhecimento. (MORAIS, 2014, p. 44)

A interpretação como campo de conhecimento então focado na linguagem rompe com os paradigmas das estruturas científicas prévias oriundas das ciências duras e das indutivas mais elementares.

O conceito da interpretação não se aplica somente à interpretação científica, mas também à reprodução artística, por exemplo, a interpretação musical ou cênica. Já demonstramos mais acima que essa reprodução não é uma segunda criação superposta à primeira, mas que é primordialmente o que permite à obra de arte manifestar-se autenticamente. Somente nela, cumpre o seu objetivo a linguagem cifrada, sob a qual está um texto musical ou de um drama. Também a leitura pública é um processo desse gênero, pois significa despertar e converter um texto em uma nova imediatez. (GADAMER, 1997, p. 581)

A construção intelecto-sensível é “apropriada”<sup>3</sup> pela recepção e não se limita ao diálogo como preconizado na hermenêutica tradicional, essa nova hermenêutica procura a emancipação do homem construído na linguagem. Portanto, as novas proposições interpretativa-musicais que romperam com os modelos pré-estabelecidos pela tradição são nada mais que um salto qualitativo epistêmico na compreensão e na função do repertório que transborda pela linguagem, quando o outro é tomado por ela e escuta atentamente o que essa linguagem como sujeito processual e não mais objeto tem a lhe dizer e localiza um espaço, um território, uma paisagem deste dizer.

## 1.2. Identidade sonora espacial

As unidades de significação da música no processo de conhecimento são dinâmicas, geograficamente localizadas desde o mais local até o global e vice-versa, historicizado e socialmente informado sob bases construídas em categorias do processo de discussão permanente que se categorizam e recategorizam na fluidez dinâmica dos processos culturais.

Na lógica epistêmica da validação a produção musical no transcurso das sociedades é vista pelas forças hegemônicas da tradição ocidental como polo técnico que relaciona a exigência de testabilidade, envolvendo controle de dados e confrontação com o que suscita.

A exemplo para compreensão, as estruturas escalares específicas<sup>4</sup>, construídas socialmente em boa parte da tradição grega clássica, percorreram um longo caminho na tradição ocidental até o período barroco e além. É a compreensão da relação testável entre modos escalares e afetos, ou seja, a emergência de um polo técnico permissivo à geração de dados acerca de uma relação “intrínseca” entre as bases estruturais da linguagem musical e os afetos emergidos na audiência.

A produção musical com seus materiais e condições de fazer nessa perspectiva do empirismo é validada como uma representação da prática que pressupõe a existência do conhecimento dos fatos. Concebida nesse modelo, a música é vista como um fato constatado que elimina as propriedades contingentes e que ascende às determinações essenciais do fazer.

Migrando para uma episteme que problematiza para além do lugar comum com a ampliação de tipologias que transcendem no/para o texto musical (partitura) a sociedade, há o surgimento de novas perguntas, novas hipóteses, sem a necessidade de conhecimento de novos

---

<sup>3</sup> Tornar o do “outro” “meu” na perspectiva de Paul Ricoeur baseado na ideia *applicatio* de Gadamer.

<sup>4</sup> Sete modos gregos com os gêneros cromático, enarmônico e diatônico.

fatos, não é o conhecimento de nova partitura, mas o outro olhar da pesquisa sobre o objeto já estudado que revela novas possibilidades interpretativas.

Em homologia transferimos para a música a reflexão de Darnton: “Quando não conseguimos entender um provérbio, uma piada, um ritual ou um poema, temos a certeza de que encontramos algo. Analisando o documento onde ele é mais opaco, talvez se consiga descobrir um sistema de significados estranho” (DARNTON, 1988, p. XV). A materialidade das partituras como fatos de estrutura, a complexa teia das instituições formativas (formais ou informais), marcos legais, valores, projetos, relação com campos de poder, com campo econômico, instâncias de validação, tertúlias se coadunam numa morfologia de representação do que aquilo significa para as pessoas como uma estrutura morfológica e uma complexa rede de possibilidade emergentes desse objeto: a música.

A localização geográfica na construção da interpretação de relações da paisagem geográfica com a paisagem sonora, ou das releituras do *wilderness* aplicadas pelos compositores manauaras suscita a necessidade da compreensão entre música e espacialidade concebida interdisciplinarmente. Dominique Crozat (CROZAT, 2016, pp. 13-14) apresenta seis categoria iniciais de abordagens à música “tal qual ela é pelos geógrafos” (CROZAT, 2016, p. 13) em ordem não hierárquica, que nos permite uma possibilidade de entendimento dessas relações:

### **1.2.1. A música é um vetor da experiência dos lugares;**

O lugar e a cultura têm na experiência musical um *locus* de pontos de conexão de uma complexa rede de significação de reconhecimento e identidade da comunidade, num lugar chamado cultura. O espaço geográfico e o sonoro se constroem continuamente num processo de seleção de opções de articulação do discurso da linguagem que participa como um elemento vetorial da experiência dos lugares, das práticas musicais e da rede de influências que incluem a indústria cultural.

Compreendemos como música na experiência do lugar desde a concepção mais tradicional, como por exemplo, associar as toadas do Boi Caprichoso a Parintins, Cirandas da Flor Matizada a Manacapuru, ou Sairé a Santarém. Nesta perspectiva inicial, a associação a uma ideia de identidade que é reconhecida e reforçada no vínculo ao culto da identidade pode conduzir à perspectiva de identidade cultural como destino inevitável que reduz a experiência sonora do lugar às práticas musicais estereotípicas e “para turista”.

A experiência do lugar permeada pela música ou pela sonoridade deve ser construída por uma experiência mais holística de significação. Se a música não é uma linguagem universal, as variadas músicas e suas musicalidades têm na sua construção, processos simbólicos localizados na cultura, suas chaves de interpretação e processo comunicacional influem diretamente no processo de recepção e experimentação do lugar.

Hoje, por exemplo, falar em experiência do lugar na cidade de Manaus é falar da paisagem sonora da cidade, paisagem sonora da floresta, do rio, falar das músicas e sonoridades do local ao global que aqui são propagadas e recebidas pela audiência como tal. É experiência altamente complexa, incompleta e sempre parcial que oscila entre as temporalidades efêmeras da curta, média e longa duração. Mesmo que os gradientes dessa experiência sejam plenamente apropriados na experiência sensorial e cognitiva, a experiência final se torna sempre completa ao sujeito, sem a necessidade da completude do fenômeno sonoro local em sua origem.

A experiência do lugar envolve todos os sentidos: cheirar, ouvir, sentir na pele, degustar, ver e mixar toda essa experiência sensorial na significação da afetividade instalando no sujeito a experiência do local quente e úmido.

### **1.2.2. A música oferece um campo de referências para construir identidades individuais e coletivas especializadas;**

A música como produto social emergente dos campos sociais mediados por autores individuais em seus *habitus* é construída na seleção mais ou menos limitada de possibilidades da sonoridade, das palavras, da articulação com os gêneros musicais, como a recepção numa rede complexa que participa da construção de identidades sonoras.

À medida que um *rap* ou um *funk* exibem uma relação entre sujeitos com seus pares, com seus corpos, com as instituições de poder e normatizações que não representam necessariamente o modo “politicamente correto” de representar essas relações, essas manifestações exibem a materialidade de uma construção de identidade coletiva e individual de sujeitos que se aproximam através das referências das histórias de vida, das experiências epocais e encontram validação estética e “se sentem representados” nessas manifestações.

Outro exemplo, é quando a compositora Lindalva Cruz compõe *E o Tuxaua adormeceu* e utiliza um campo de referências trazido de longa tradição musical brasileira de criolização das valsas, passando por um processo de fixação para esse núcleo de compositores amazonenses no ciclo de Valsas Amazônicas compostas por Arnaldo Rebello. Essa homenagem póstuma a Arnaldo Rebello composta por Lindalva Cruz agrega referências como a estrutura morfológica

ABA com parte central em modo contrastante, perfil melódico sinuoso com traços da música vocal, acentos de valsa descaracterizados da valsa para dança de salão, evocação de melancolia elegíaca.

Esse campo de referências estruturais ilustra um processo de transformações da valsa de salão europeia para as valsas brasileiras criolizadas que participam da construção da identidade de uma parcela do repertório pianístico e seresteiro da música urbana que carrega o embate da origem europeia e a necessidade de ser nativo.

### **1.2.3. Ela participa na transformação do espaço em território;**

A partir do conceito clássico de território que nos remete à ação de poder sobre o espaço instalado por agentes políticos, econômicos e sociais, estabelecendo limites e fronteiras num recorte socioespacial. Na concepção tradicional não há dúvidas de que as fronteiras têm um papel importante na conformação e divisão do Estado no sistema mundial de nações, dentro do conceito de território, territorialidade, soberania, poder.

Os estudos tradicionais restringem a natureza geográfica dos limites fronteiriços, em especial, nos processos de delimitação, definição e demarcação, vinculados ao Tratado de Westfália de 1648 no contexto do Estado-Nação. Os avanços do conceito de territorialidade e fronteira são submetidos a discussões constantes: “A territorialidade pertence ao mundo dos sentidos e, portanto, da cultura e das interações cuja referência básica é a pessoa e sua capacidade de se localizar e deslocar”. (SPÓSITO, 2004, p. 113)

A demarcação a partir das fronteiras do estado nacional como áreas limítrofes da execução da soberania é visão parcial. As fronteiras são porosas onde convergem comunidades diferenciadas e interatuantes. São espaços de coexistência e separações, de inclusão e exclusão. (BRADSHAW & GOMEZ, 1999)

A transformação do espaço em território é um processo de criação de múltiplas vinculações com processos de construção do imaginário e da criatividade, o fazer artístico e, por conseguinte, o musical participa desse processo constitutivo do território e das respectivas fronteiras.

### **1.2.4. A música cria a identidade territorial;**

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que a ideia adotada de identidade não se vincula aos conceitos conservadores de cultura como herança herdada e determinante das práticas culturais, tampouco, com a ideia de coerência e unicidade da identidade. Sujeitos são múltiplos e em suas práticas sociais exercem essa multiplicidade que não está sujeita a estereótipos definidores. Pensar que a identidade territorial criada pela música em Parintins é a toada, figura como exemplo que exhibe a limitação estereotipada de uma cidade múltipla e variada.

É importante primeiro distinguir a construção da identidade em si mesma e o que geralmente se entende por trás da ideia de identidade musical. [...] Em abordagens contemporâneas, as identidades são necessariamente múltiplas e isto faz com que nos confrontemos com o primeiro hiato. Na verdade, a música se revela um dos principais vetores dessas fórmulas essencialistas; relacionamos tipos de música aos territórios, nos quais imaginamos impossível que seus habitantes tenham gostos diferentes: no discurso comum, um tenor congolês é inimaginável, bem como um *punk* brasileiro. (CROZAT, 2016, p. 15)

Músicas, paisagens e identidades, produtos e produtores da cultura são expressos em formas e estruturas alcançadas em momento histórico, social e geográfico determinado. Constroem e são construídos em retroalimentação num sistema cultural dinâmico.

Identidade a partir da música e musicalidade transcende a ideia do senso comum de música e de organização da sintaxe musical tradicional. Envolve ampliar os sentidos da música, da recepção da música e das relações entre música, espaço e território. Nenhum desses conceitos é pacífico e isento às disputas das relações de dominação, confrontos, hierarquizações e construções intencionais que privilegiam alguns sujeitos/grupos em detrimento de outros.

Identidade esconde negociações de sentido, choques de interesse, processos de diferenciação e hierarquização das diferenças, configurando-se como estratégia sutil de regulação das relações de poder, quer como resistência à dominação, quer como seu reforço. (SAWAIA, 2001, p. 125)

A complexa relação entre música e identidade territorial tangencia os modos de recepção e significação das variadas “músicas”. Essa música plural oriunda de experiência holística, metafísica entre o verbal e não-verbal que cria a identidade territorial, surge do giro paradigmático onde a música é passivamente construída pela sociedade para a compreensão das “músicas” gerativas na cultura. Processos sórdidos como as políticas de branqueamento que proibiam oficialmente manifestações culturais da música como batuques, forrobodós, fandango, integram ativamente os processos de construção da identidade espacial sonora. A construção do dinâmico processo que vislumbra a integração entre música e identidade espacial

é complexa e opera por processos sociais, políticos, de poder, artísticos num todo altamente plástico e mutável.

A paisagem sonora é compreendida como elemento fundacional dessa música criadora que agrega às outras “músicas” sempre flexíveis e mutáveis.

A “música” é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura da vida humana. O fazer “musical” é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social. A música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto capacidade humana. (BLACKING, 2007)

Para melhor compreensão dessa relação complexa nas obras analisadas se vislumbra a partir de Crozat (CROZAT, 2016, pp. 16-17) que:

- A identidade é necessariamente social; ela envolve representações e pressupõe um mínimo de reflexividade;

- Toda identidade implica escolhas, hierarquização: os lugares não são todos equivalentes uma vez que eu posso dar-lhe uma importância desigual;

- Nem sempre é fácil, e até mesmo possível, usar um aparato teórico como para cada um dos três tipos de objetos relevantes (pessoas, grupos, locais). Porém, ligações fortes entre eles tornam inútil uma abordagem diferenciada: se um lugar possui uma identidade espacial, o indivíduo também a possui;

- Falar de identidade espacial quer dizer necessariamente abordar a questão das ideologias territoriais, discurso coletivo que permite que a comunidade se denomine território, tornando explícito o “nós”;

- A flexibilidade implica um movimento, mudanças, deixamos de lado a ideia de um ser estável: o homem é plural, a noção de identidade no mundo é flutuante.

Amparados nessas primícias amplas, conceituais e direcionadoras das leituras e análises no texto musical dos indícios da música que cria identidades territoriais, vislumbramos as convergências manauaras e amazônicas na construção do discurso musical que retorna do musical reconstruindo continuamente a identidade.

## 2. A EPISTEMOLOGIA DO PENSAMENTO DA TÉCNICA PIANÍSTICA EM DUAS TESES DE ARNALDO REBELLO

Das reminiscências das ágeis escalas ascendentes em Sol Maior que abrem o primeiro período musical da *Dança da Correnteza* de Arnaldo Rebello, da leveza das oitavas da mão esquerda que cantam a melodia do *Choro em Oitavas* e das melodias em terças calmas e expressivas no *Ponteio Amazônico N° 1 “Caboclo Imaginando...”* do compositor amazônico uma questão típica da idiomática pianística emerge. Como resolver indicações tão precisas para passagem de complexidade técnica significativa?

Da *Dança da Correnteza* a opção composicional escolhida que associa a dança de beiradão amazonense na escrita pianística é o uso de escalas ascendentes, tão usadas no repertório pianístico e tão atípico o uso para passagens eminentemente rítmicas ou “dançantes”. Oitavas no registro grave habitualmente são utilizadas na escrita pianística para agregar caráter solene, denso, pesado. Arnaldo Rebello utiliza oitavas no registro majoritariamente grave para escrever uma melodia ritmada e com a malemolência típica do choro, influenciado pelas obras de Ernesto Nazareth.

Há um senso comum que associa características idiomáticas a uma determinada epistemologia pianística e musical que tipificou organizações de materiais musicais a efeitos de caráter. Construído pelo campo musical, a exemplo, nos grupos de choro as melodias principais são executadas por instrumentos agudos. Há uma exploração nessa ordem que está representada também na maneira epistêmica como se pensa o pianismo.

Não é mais possível separar o Arnaldo Rebello pianista do piano, bem tampouco isolar um do outro, ambos são processuais e nada mais, além disso, é possível a existência de um ser que se prolonga no outro.

Os dois trabalhos, o primeiro de 1952 e o segundo de 1955<sup>5</sup>, revelam uma faceta da compreensão de Arnaldo Rebello como um artista-intelectual, no qual ele visibiliza sua genealogia na tradição epistemo-interpretativa.

O artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, eles os dá para nós e nos faz transformar como eles. (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 217)

---

<sup>5</sup> Os anos 50 do século XX foram de intensa busca por uma modernidade própria no Brasil. Década que conduziu via eleição, Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, tempo do desenvolvimentismo, surgimento dos grandes festivais de música popular. Alguns fatos dessa década: Inauguração da TV Tupi, I Bienal de Arte de São Paulo (1951), criação da Petrobras (1953), Bossa Nova faz sucesso. No Brasil, o analfabetismo reduz de 50% para 39% para a década seguinte.

Transforma porque sistematiza, recria, transforma e muda o substrato sensível ao comunicar a compreensão na idiomática pianística as possibilidades de execução do texto musical vivificado em matéria sonora ao sabor da episteme que impacta a todos tomados pelos signos. Esta provavelmente seja a primeira hipótese da importância das teses *Da flexibilidade como fator principal da técnica pianística* (1952) e *O piano e o toque expressivo* (1955), que constroem sistematizações importantes da tradição oral, da prática pianística de ampla repercussão nas instâncias locais e nacionais de produção e disseminação pianística.

Mesmo sob o alerta da ambiguidade do conceito de história das mentalidades, o historiador Le Goff afirma: “A mentalidade de um indivíduo histórico, sendo esse um grande homem, é justamente o que ele tem de comum como outros homens de seu tempo” (LE GOFF, 1995, p. 69). Traçamos um pequeno panorama epistêmico da música localizando os elos que são evidenciados nas teses analisadas. Compreendemos Arnaldo Rebello como indivíduo histórico dotado de grandeza para o espaço do pianismo brasileiro e amazonense.

Sob as bases da história das mentalidades partimos de um cotidiano onde os conceitos técnicos da prática pianista parecem automáticos, o capital cultural dos professores de piano e pianistas traz a ideia de conhecimento comum. As sínteses de Rebello mostram a localização das ideias e os caminhos dessas ideias na construção do pianismo ocidental até a consolidação e a emersão como ‘naturalizadas’, naturais nunca foram. A prática pianística é construção social e histórica, os movimentos que constroem sonoridades são localizados, são históricos.

Da clareza de Le Goff tomamos a liberdade de nos apropriar por homologia ao objeto de pesquisa em tela. O historiador esclarece:

Mas a história das mentalidades não se define somente pelo contato com as outras ciências humanas e pela emergência de um domínio repellido pela história tradicional. É também o lugar de encontro de exigências opostas que a dinâmica própria à pesquisa histórica atual força ao diálogo. Situa-se no ponto de junção do individual e do coletivo, do longo tempo e do cotidiano, do inconsciente e do intencional, do estrutural e do conjuntural, do marginal e do geral. [...] A história das mentalidades é para a história das ideias o que a história da cultura material é para a história econômica. (LE GOFF, 1995, p. 71)

A partir da experiência individual como pianista de Rebello, ele localiza historicamente outros individuais e coletivos validados pelo campo dos instrumentistas das teclas para construir caminhos interpretativos na defesa das hipóteses das teses. A estrutura do repertório motor é a materialidade mais palpável do ideal de sonoridade do pianista.

## 2.1. Trajetória do pianista referencial no cenário Manauara: Arnaldo Rebello<sup>6</sup>

Arnaldo Rebello nasceu em Manaus, no dia 7 de julho de 1905. Nascido numa família em que a música era praticada no ambiente doméstico, ouvia junto a seus nove irmãos e sua mãe Emília Affonso Rebello seu pai Jovita Olympio de Carvalho Rebello executar clarinete e flauta nas horas vagas.

Seu pai gozava de certo prestígio social, o que pode ser observado na coluna Salas e Salões do Jornal (Correio do Norte, 1): “Consoiciou-se hontem, á tarde, civil e religiosamente o Sr. Capitão Carlos Nogueira Fleury com a gentil senhorita Maria Rebello Pereira, sobrinha do nosso distincto amigo major Jovita Olympio de Carvalho Rebello, honrado conferente de nossa Alfândega”. Além do maior destaque ao tio do que à noiva, a posição de Major é também evidenciada, em 1918: “Para o fim de regularizar os seus assentamentos nas cadernetas aprovadas pelo Ministro da Justiça, apresentaram se ontem ao Commando da Guarda Nacional, munidos de suas Cartas Patentes, os seguintes officiaes [...] Major: - Jovita Olympio de Carvalho Rebello [...]”<sup>7</sup>. Antes destas posições Jovita Rebello foi mordomo no Hospital Santa Casa.<sup>8</sup>

Existiram problemas de saúde que fizeram com que o genitor da família se ausentasse do trabalho por períodos expressivos, como em 1908<sup>9</sup> a licença por um ano e em 1910<sup>10</sup> a licença por quatro meses. O retorno às atividades laborais ocorre em 1911: “Sr. Inspetor da Alfândega do Rio de Janeiro: N. 61 - Comunico-vos, para os fins convenientes, ter resolvido que regresse a repartição a que pertence o conferente de Alfândega de Manaós Jovita Olympio Carvalho Rebello, que se acha em exercício a vosso cargo.”<sup>11</sup> Jovita Rebello era funcionário destacado e ocupou temporariamente o cargo de Inspetor da Alfândega em Manaus, em 1917.<sup>12</sup>

Em meio a estes períodos de problemas de saúde de seu pai, Arnaldo Rebello, ainda criança, experimenta uma movimentação cultural no âmbito da música bastante ligada ao

<sup>6</sup> Esta secção teve sua construção apoiada no texto de REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito. S/D. Os pouco textos localizados que tratam da biografia de Arnaldo Rebello embora não cite este manuscrito, repetem a maioria das informações contidas nesta fonte.

<sup>7</sup> A Capital, Terça-feira, 1º de janeiro de 1918.

<sup>8</sup> Diário Oficial, Domingo, 21 de abril de 1895.

<sup>9</sup> O Decreto nº 2.017, de dezembro de 1908, autoriza o Presidente da República a conceder um ano de licença, com respectivo ordenado, para tratar de sua saúde, lotado em Manaus no cargo de conferente de alfândega.” BRASIL. Decreto nº 2.017, de 10 de dezembro de 1908.

<sup>10</sup> “Por portarias da mesma data, foram concedidas as seguintes licenças com o vencimento a que tiverem direito, para tratamento de saúde, onde convier: De quatro mezes, ao conferente da Alfandega de Manaós, Jovita Olympio de Carvalho Rebello”<sup>10</sup> Diário Oficial, Terça-feira, 23 de agosto de 1910.

<sup>11</sup> Diário Oficial, Sexta-feira, 10 de novembro de 1911.

<sup>12</sup> A Capital, Manaus, Terça-feira, 4 de setembro de 1917.

repertório de formação de instrumentistas, concertos solo ou de música de câmara e o prestígio das bandas militares.

A aproximação do pai com o serviço público e sua patente certamente facilitam o acesso de seus familiares às apresentações realizadas em especial em locais públicos, algumas reuniões familiares, concertos nos espaços utilizados para tal fim e exposições com caráter didático, como as promovidas pelo Conservatório Carlos Gomes.

Embora a família não se enquadrasse exatamente na elite, ela gozava de prestígio visto a posição laboral de seu pai. Arnaldo frequentava estes ambientes mais “seletos”, inclusive é registrado o incômodo de seu pai acerca das exposições ao piano do filho em casas de famílias da elite manauara.

Figura 1: Foto Arnaldo Rebello



Fonte: Cópia acervo pessoal

Clady Guimarães de Campo<sup>13</sup> afirma que Arnaldo Rebello compunha ao piano desde menino e que o fazia por “brincadeira” e essas composições eram utilizadas no Jardim da Infância<sup>14</sup>, onde sua irmã Creuza era professora.

<sup>13</sup> CAMPO, Clady Guimarães de. Arnaldo Rebello: Um Nome que honra o Cenário Artístico Musical Brasileiro. Palestra transcrita. Rio de Janeiro. S/D.p.1.

<sup>14</sup> Segundo REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito. S/D. p.1/10 Creuza lecionava no Jardim de Infância Modelo “Barão do Rio Branco” anexo ao Ginásio Oficial de Manaus.

Arnaldo teve iniciada sua educação musical formal com a Profa. Nenem Câmara, professora também de suas irmãs, Djanira e Creusa que prosseguiram a conduzir os estudos pianísticos de jovem Arnaldo. Seu pai, mesmo sendo melômano e instrumentista, não era favorável à opção do filho pela carreira, embora não fosse contrário aos estudos. Campo já relata esta situação:

Arnaldo Rebello, quando adolescente, apresentou-se muito, tocando piano em bailes caseiros de famílias amigas, em Manaus. Diga-se de passagem, contra a vontade de seu pai que, embora não se opusesse ao estudo do instrumento não concordava plenamente com esse tipo de atividade do filho.<sup>15</sup>

A vida social na adolescência também pode ser observada no noticiado *Jornal A Capital*<sup>16</sup>, de 21 de agosto de 1917, onde é anunciada a reforma da diretoria do Grêmio Littero Cívico Ruy Barbosa e Arnaldo cumpriria o papel de bibliotecário.

Concluído o curso secundário no Ginásio Amazonense, transferiu-se com apoio e incentivo da irmã Creusa para o Rio de Janeiro onde, aos 19 anos, passou a frequentar o Curso Superior de Piano. No mesmo período, começou a trabalhar nos Correios, onde trabalhou por 21 anos e tocava piano em cinemas e casas de música para completar o orçamento.<sup>17</sup> “Aqui no Rio chegou a tocar em cinemas como profissional, substituindo Mário de Azevedo, o que para Arnaldo Rebello era uma grande honra, tocou em Casas de Música, mas por pouco tempo, ainda substituindo Mário de Azevedo”<sup>18</sup>.

Foi orientado no Instituto por Godofredo Leão Velloso, professor honorário do Instituto Nacional de Música que, reconhecendo sua aptidão musical, dispôs-se a aceitá-lo gratuitamente. Arnaldo tornou-se seu aluno dileto, vindo, mesmo, a receber dele, um de seus pianos. Sob orientação do Prof. Leão Velloso, permaneceu até 1926. Com o falecimento do mestre, passou a receber as orientações da Profa. Bertha Leão Velloso, esposa de Godofredo Leão Velloso. Também foi discípulo de Alfredo Fertin de Vasconcellos, ex-diretor do Instituto Nacional de Música<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> CAMPO, Clady Guimarães de. Arnaldo Rebello: Um Nome que honra o Cenário Artístico Musical Brasileiro. Palestra transcrita. Rio de Janeiro. S/D.p.2.

<sup>16</sup> *Jornal A Capital*, 21 de agosto de 1917. Manaus. p.2.

<sup>17</sup> VIEIRA, Taís D. L. Um Amazonas Cantado Por Arnaldo Rebello. Dissertação de Mestrado/Unesp. 2005.p. 18.

<sup>18</sup> CAMPO, Clady Guimarães de. Arnaldo Rebello: Um Nome que honra o Cenário Artístico Musical Brasileiro. Palestra transcrita. Rio de Janeiro. S/D.p.2.

<sup>19</sup> *Correio da Manhã. Correio Musical: Os nossos artistas no estrangeiro.* 7 de janeiro de 1931.p. 6.

Diplomado em 1927, no ano seguinte foi laureado por unanimidade, com o 1º prêmio – medalha de ouro do curso de piano. Viajou para a Europa com Bolsa de Estudos concedida pelo Governo Brasileiro, e lá permaneceu de agosto de 1930 a outubro de 1931.

Estudou em Paris com destacado pianista Robert Casadesus que lhe escreveu:

Meu caro Rebelo. Quero mais uma vez desejar-lhe o vivíssimo prazer que senti em tê-lo como aluno durante sua estada em Paris. Fiquei encantado com o seu trabalho e o seu esforço me satisfaz plenamente. Espero que esse esforço seja coroado de êxito logo após a sua chegada ao Rio. Você merece um lugar de destaque como artista e, como professor, desejo que o seus pais o acolham como tal. Traga-me sempre informado da sua atividade artística, o que altamente me interessa e creia, meu caro Rebelo, nos meus mais simpáticos sentimentos.<sup>20</sup>

Voltando ao Brasil, dedicou sua vida à música e teve atuação artística intensa e destacada, percorrendo o país de norte a sul.

### **2.1.1. Professor**

Em setembro de 1937, foi indicado pelo Conselho Técnico do Conservatório Brasileiro de Música (Dir. Oscar Lorenzo Fernandez) para Professor Efetivo. Em 1953, após concurso em que obteve a mais alta classificação, tornou-se Livre-Docente da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro com a tese *Da Flexibilidade como Fator Principal da Técnica Pianística*.

Em 1958/59, catedrático da mesma Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro através de Concurso de provas e títulos para a Cátedra de Piano com a tese *O Piano e o Toque Expressivo*, obteve nota máxima.<sup>21</sup> Foi Livre Docente de piano da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e também professor honorário do Instituto Musical José Maurício de São Paulo, capital.

Recebeu o Diploma de Doutor em Música conferido pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tornou-se Titular da Academia Nacional de Música na cadeira 25 – Patrono: Godofredo Leão Velloso. Professor honorário do Instituto de Música da Universidade Católica de Salvador – BA.

<sup>20</sup> TABU: a Revista de Pernambuco para o Brasil N° III, agosto de 1951. In: *Da Flexibilidade como Fator Principal da Técnica Pianística*. Coleção Documentos da Amazônia, 2002. p. 35.

<sup>21</sup> REBELLO, Álvaro. *Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira*. Cópia de manuscrito. S/D.p.2/10.

Além de professor da Universidade, na Escola de Música, desenvolveu sempre, durante sua vida, grande atuação educativa que se fez sentir não só no Rio de Janeiro como também em todo o país, ao vivo ou pelo rádio, no campo da música em geral e da música brasileira em particular; em seus concertos pelos Estados, seus concertos muitas vezes se transformavam em verdadeiras aulas.<sup>22</sup>

Esta atividade na educação musical, em sentido mais amplo, inclui Conferências pronunciadas no Rio e em diversas cidades do país sobre música e músicas em geral e, em particular do Brasil. Por exemplo: Brahms e a solidão; Händel; Centenário de Manuel de Falla; César Franck; Evocando Gabriel Faurè; Debussy; Eduardo Fabini; Alberto Nepomuceno e o Canto em português; Leopoldo Miguez; Oscar Lorenzo Fernandez; Villa-Lobos e outros compositores de seu tempo; Sílvio Deolindo Fróes; José Siqueira e o Piano; Godofredo Leão Velloso; Ernesto Nazareth; Chiquinha Gonzaga; Técnica Pianística; Pianistas: Antonieta Rudge e Guiomar Novaes.

Entre seus alunos mais notáveis, figuram Eudóxia de Barros e Arthur Moreira Lima.

### 2.1.2. Concertista

#### *IMPRESSÕES* Violeta Branca

*Chorei...chorei de emoção quando te ouvi tocar  
Tu és meu irmão, do Amazonas filho,  
deste Amazonas de lendas maravilhosas  
que os índios nos vivem a contar.  
Já tens -tão moço- o nome cheio de brilho  
E todas te rendem uma admiração sem par.*

*Às vezes tocas tão leve que se tem a impressão,  
Que é o doce rressonar de um igapó tristonho.  
Outras vezes tão forte, tão cheio de expressão  
Que se julga ser o gargalhar do vento em festa  
Beijando a cabeleira verde das copas das árvores da floresta  
no vale imenso do Amazonas...  
Não sei dizer, não sei explicar  
o meu deslumbramento  
quando te ouvi tocar...*

*Julguei que era sonho do meu pensamento.  
Nunca pensei, nem podia mesmo imaginar  
que um pianista de emoção tão rara e singular.*

<sup>22</sup> REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito. S/D.p.2/10.

*És um verdadeiro artista  
Um pianista  
fino, de escola,  
e só podias mesmo sê-lo Arnaldo,  
porque nasceste neste Amazonas de iaras muiraquitans  
sob este céu!  
sob este sol!*

(Amazonas, outubro, 1929)<sup>23</sup>

A atividade de Arnaldo Rebello como concertista foi sempre muito presente, desde 1929. Rebello<sup>24</sup> nos elenca algumas atuações importantes após sua viagem de aperfeiçoamento à Europa (1930-31):

Fig.2 Recital no Clube Ideal



Fonte: Revista da Semana, 11 de janeiro de 1930

- 28/04/32 – 1º Concerto após o retorno de viagem de aperfeiçoamento à Europa, com apresentação de obra especialmente escrita para o concerto por Oscar Lorenzo Fernandez, a “Valsa Suburbana” dedicada a Arnaldo Rebello;
- 27/08/1932 – Concerto em Lá Maior para Piano de Mozart, na Temporada Oficial de 1932 do Teatro Municipal do Rio de Janeiro com Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro;

<sup>23</sup> BRANCA, Violeta. Impressões. Cópia de manuscrito.

<sup>24</sup> REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito. S/D.p.3/10-4/10.

- 20/10/33 – Concerto para 3 pianos de Mozart, na Série Oficial de 1933 do Instituto Nacional de Música, sendo os solistas Arnaldo Rebello, Ayres de Andrade e Radamés Ganatalli (1ª audição no Rio de Janeiro);

Seguiram-se mais de 50 anos de intensa atividade, com concertos no Rio e excursões frequentes, literalmente, de Norte a Sul – do Amazonas ao Rio Grande do Sul – estendendo-se até o Uruguai.

Nos concertos, além da música dos reconhecidos grandes mestres da tradição ocidental, esteve sempre presente a música brasileira, de Nepomuceno, Leopoldo Miguez, Alexandre Levy, Villa-Lobos, Henrique Oswald a Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Como concertista, Arnaldo Rebello sustentou além do repertório desejado pela plêiade dos nacionalistas capitaneados por Mário de Andrade, também repertórios que caíram em desuso por influência destes nacionalistas como as obras de Henrique Oswald e outros compositores menos conhecidos. Por isso fazem sentido os elogios “do maestro Eleazar de Carvalho, ofertando composição sua escreveu certa vez: “...a Arnaldo Rebello, intérprete oficial da Música Brasileira””<sup>25</sup>

Luiz Heitor [...] através da divulgação de obras raras ou esquecidas e as contemporâneas de nossos compatriotas, Arnaldo revela sua “inteligência clara e bem orientada” E esta sua contribuição em prol da nossa música se completa pelos acurados e minuciosos estudos que nos ensinam a compreendê-la e melhor senti-la, proferindo conferências, palestras ilustradas.<sup>26</sup>

Em 1979, comemorou o Jubileu de Ouro de sua atividade como concertista com um concerto na Escola de Música, evocando seu primeiro concerto público, 50 anos atrás, no mesmo local (gravado ao vivo, em disco).

Algumas apreciações sobre Arnaldo Rebello - Concertista apresentadas por Rebello<sup>27</sup>:

Ayres de Andrade<sup>28</sup> referindo-se à execução do concerto para piano de Bortkiewicz: “Fraseado sensível e sonoridade ampla, dominando com esclarecida consciência artística as diferentes situações da obra”.

<sup>25</sup> REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito. S/D.p.4/10.

<sup>26</sup> ANTÔNIO, Paulo. Arnaldo Rebello. Suplemento Dominical de Arte do Correio do Povo. Porto Alegre, 13 de março de 1983.

<sup>27</sup> REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito. S/D.

<sup>28</sup> REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito. S/D.p.4/10.

Luiz Heitor C. Azevedo<sup>29</sup> dizendo que Arnaldo Rebello é um artista, não disse tudo, porém –Ele é – e essa nuance, no intérprete moderno, assume grande importância – um artista que pensa; que sabe pensar. O seu entusiasmo pela música contemporânea, pela música brasileira, sua constante preocupação em ter um repertório original, pouco explorado, revelam em Arnaldo Rebello a atividade da sua inteligência clara e bem explorada.

Enio Freitas e Castro<sup>30</sup>: “... Não foi ele que nos revelou algumas pelas esquecidas de Chopin, sem as banalidades sentimentais de artistas romantiqueiros? Não foi ele que fez reviver páginas esplêndidas de ilustres brasileiros mortos, de outra forma esquecidos, como o “Improviso” de Carlos Gomes, o “Allegro Apassionato” de Leopoldo Miguez, e “Prece” de Nepomuceno? E não foi ele que nos deu brilhantemente primeiras audições de Poulenc, Secerac, Dohnanyi, Szymanowski, Scriabin, Mompou, Chabrier, Tchereprine, Liadow, Granados, Albeniz e Palingren?”

Francisco Braga<sup>31</sup>: “Com todo o coração e muitos aplausos, felicito-o pela exata interpretação que deu às 4 páginas do “Álbum” em 21 do corrente (novembro de 1944) em sua audição na Rádio Cuzeiro do Sul”, referia-se ao programa regular sobre música brasileira na emissora.

José Siqueira<sup>32</sup>: “A Arnaldo que como insigne pianista levou a todos os rincões do Brasil nossa música por intermédio das estações de rádio do país, prestando aos compositores nacionais inigualável serviço”.

Luiz Paulo Horta: “Com perfeita regularidade”<sup>33</sup>.

Luiz Heitor<sup>34</sup> referindo-se aos aplausos do concerto comemorativo dos 50 anos de carreira: “... Você bem os mereceu e raramente um artista terá prosseguido com igual coerência e entusiasmo, a sua rota. Ninguém poderá falar na vida artística do Brasil nesses 50 anos que agora se comemoram, ignorando o seu nome e suas realizações”.

---

<sup>29</sup> REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito. S/D.p.4/10.

<sup>30</sup> REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito. S/D.p.4/10.

<sup>31</sup> REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito. S/D.p.5/10.

<sup>32</sup> REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito. S/D.p.5/10.

<sup>33</sup> HORTA, Luiz Paulo. A Linguagem Sublimada da Amazônia. Jornal do Brasil. 10/04/1984.

<sup>34</sup> REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito. S/D.p.5/10.

Vicente Fittipaldi: “Arnaldo Rebello valorizou tudo. E a gente vai tendo a impressão – raríssima – de achar-se diante de um pianista artista. Não de um pianista apenas”<sup>35</sup>.

### 2.1.3. Compositor

#### *Sonata de evocação em dó...çura e saudade para Arnaldo Rebello*

Farias de Carvalho

Tatuado no tempo o quintal reassume  
seu corpo de memórias, seus varais  
enfundados de brumas e lembranças.

A rua agora é um cais noturno  
onde ancoram saudades. A ligeira  
viração que o rio sopra, risca o nome  
respingando de luar: Doutor Moreira!

De repente, o menino! Em suas mãos,  
as latitudes cósmicas do sonho  
abrigando veleiros, nos roteiros  
dessa misteriosa geografia  
onde a infância navega e onde os mares  
são urdidos de copas e calçadas,  
de pedras nuas, beirais e enlustradas  
esquinas de silêncio e nostalgia.

Está só o menino, e olha a si mesmo  
na roupagem de ocasos que o reveste.

Olha e seu sorriso claro redescobre  
O sabor diluído das auroras

Que dormitavam nos benjaminzeiros,  
nas mangueiras feridas de pedradas  
e evocações.

E Súbito,  
as canções!

As mãos que, infantes, sob o ar pesado  
Dos invernos, se mantiveram, são agora pássaros

Cisnes do azul pousando no teclado  
e arrancando dos íntimos desvãos

do inconsciente, a estrutura e a leveza  
com que, asas de luz, entregam à eternidade  
a voz pura de Deus, em harmonia e beleza  
palpitante de amor, nas notas da saudade!

Manaus (AM), 7.7.77<sup>36</sup>

<sup>35</sup> TABU: a Revista de Pernambuco para o Brasil N° III, agosto de 1951. In: Da Flexibilidade como Fator Principal da Técnica Pianística. Coleção Documentos da Amazônia, 2002. p. 35.

<sup>36</sup> CARVALHO, Farias. Sonata de Evocação em Dó...çura e Saudades para Arnaldo Rebello. Cópia datilografada.

Arnaldo Rebello possui cerca de 90 composições, todas elas retratando de certa forma a alma da nossa gente e, sobretudo, costumes, lendas, personagens e paisagens do Amazonas. Segundo Luiz Paulo Horta no artigo *A Linguagem Sublimada da Amazônia*:

Voltando ao Brasil, Arnaldo Rebello tornou-se um dos principais intérpretes artísticos da sua terra de origem, que consagrou, em linguagem sublimada, nas **Valsas Amazônicas** e nos **Ponteios Amazônicos**, entre outras peças. Ao mesmo tempo finas e despreziosas, suas composições foram entrando para o nosso repertório pianístico.<sup>37</sup>

O reconhecimento em sua terra natal pode ser percebido através do *Curso Intensivo de Cultura Brasileira*, em 1965, promovido pelo Clube da Madrugada, onde o artista foi homenageado com o título “Cavaleiro de todas as madrugadas do universo”<sup>38</sup>. A atuação de Arnaldo foi focalizada no concerto de abertura no Teatro Amazonas, recitais na Academia Amazonense de Letras e nas rádios locais.<sup>39</sup>

O Curso Intensivo de Cultura Brasileira que o Clube da Madrugada, sob o patrocínio do Governo do Estado, vai realizar nesta capital com início amanhã no Teatro Amazonas, com o concerto do pianista Arnaldo Rebello, é um dos acontecimentos que marcam época na vida cultural de uma comunidade como a nossa, tão pacata, pobre em densidade populacional e em valores intelectuais, não possuindo por isso, condições para levar a efeito regularmente, promoções da ordem do que se vai assistir.<sup>40</sup>

Fig. 3 Arnaldo Rebello e membros do Clube da Madrugada, da esquerda para direita: Arnaldo Rebello, Jorge Tufic, Thiago de Melo, Francisco Vasconcelos, Elson Farias e Moacir Andrade (Manaus, 1965).



Fonte: [http://jorge-tufic.blogspot.com.br/2011\\_11\\_01\\_archive.html](http://jorge-tufic.blogspot.com.br/2011_11_01_archive.html) acessado em 31/07/2012.

<sup>37</sup> HORTA, Luiz Paulo. *A Linguagem Sublimada da Amazônia*. Jornal do Brasil. 10/04/1984.

<sup>38</sup> VIEIRA, Taís D. L. *Um Amazonas Cantado Por Arnaldo Rebello*. Dissertação de Mestrado/Unesp. 2005.p. 22.

<sup>39</sup> PÁSCOA, Luciane V. B. *Relações culturais e artísticas entre Porto e Manaus através da obra de Álvaro Páscoa em meados do século XX*. Dissertação de doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.p.226.

<sup>40</sup> *Diário da Tarde*. Manaus. 12 de julho de 1965. S/A.

A figura 3 ilustra Arnaldo Rebello em contato com representativos artistas do Clube da Madrugada em função do Curso Intensivo de Cultura Brasileira e nos aproxima das relações entre a produção de integrantes do grupo com os ideais do modernismo artístico e a composição de Rebello, visto as parcerias que integram parte do elepê *Mosaico Amazônico* (S/D) “pois são o próprio compositor e o autor do belo desenho da capa, o grande pintor brasileiro Solon Botelho, amazonenses são os poetas do primeiro grupo da Face A: Ilcia Cardoso, Jorge Tufic, Luiz Bacellar, Álvaro Maia além de Pedro Rocha que abre o 2º grupo de canções.”<sup>41</sup>

De suas composições<sup>42</sup>, Vieira apresenta a seguinte catalogação: 61 são originais para canto: *Canção do Rio Mar* (1951); *Desafio* (à maneira popular) (1955); *Toada Baré* (1956); *Unidunitê* (1956); *Mamãe Querida* (1957); *Amigo abandonado* (1964); *Jeitinho de Valsa* (1964); “*Tanka*” *da minha terra* (1964); *Não pôde ser!...* (1969); *Seremos dois* (1970); *Yerehê* (Folclore Indígena) (1971); *Canção de Paquetá* (1971); *Nunca mais te quero* (1971 ou 1972); *Ver!...* (S/D)<sup>43</sup>; *A frase que eu queria* (S/D); *A melodia que veio do sul* (S/D); *Ave Maria* (S/D); *Azul e rosa* (S/D); *Bate, bate, coração* (S/D); *Bilhete* (S/D); *Caboclo Imaginando* (S/D); *Canção breve* (S/D); *Canção da flauta* (S/D); *Canção do abandono* (S/D); *Canção do índio* (S/D); *Canção do meu penar* (S/D); *Cantigas* (S/D); *Catinguinha sergipana* (S/D); *Como crescem as águas do rio* (S/D); *Dádiva* (S/D); *Dorme coração* (S/D); *...E o rio não levou* (S/D); *Eu sabia que você vinha...* (S/D); *Inveja e ingratidão* (S/D); *Madrugada* (S/D); *Maní-maní* (rondel da mandioca) (S/D); *Noites sem caminhos* (S/D); *Num canteiro semeei* (S/D); *O Rio* (S/D); *Ode à Música* (à maneira do século XVIII) (S/D); *Passado meu grande amigo* (S/D); *Pelos vales dos teus olhos* (S/D); *Quase Seresta* (S/D); *Queixa em forma de toada* (S/D); *Resposta* (S/D); *Rondó* (S/D); *Saudade ajuda a viver* (S/D); *Seu Joaquim* (S/D); *Ternura* (S/D); *Teus olhos* (S/D); *Trova goiana* (S/D); *Vamos!*; *Vigília* (S/D).

Peças que foram interpretadas por cantores como Alice Ribeiro, Marçal Romero, Ruth Stärkee, Ataíde Beck.

E vale destacar neste conjunto, as canções providas de letras de artistas amazonenses de destaque, ou que nesta terra viveram: *Toada Baré*, *A melodia que veio do sul*, *Dorme coração*, *Marapatá*, com letras do próprio compositor; *Madrugada*, *Nas águas do Igarapé*, com letras

<sup>41</sup> Contracapa do disco *Mosaico Amazônico*. 1970. Exemplar com dedicatória do autor para Alina [Ferreira] e Regina datado de 1972.

<sup>42</sup> VIEIRA, Taís D. L. Um Amazonas Cantado Por Arnaldo Rebello. Dissertação de Mestrado/Unesp. 2005.29-37.

<sup>43</sup> S/D canção sem datação na catalogação apresentado por Vieira em VIEIRA, Taís D. L. Um Amazonas Cantado Por Arnaldo Rebello. Dissertação de Mestrado/Unesp. 2005.29-37.

de Jorge Tufic; *Maní-maní*, com letra de Luiz Bacelar; *Mumurangua*, com letra de Ilcia Cardoso. *Canção do índio*, com letra de Álvaro Maia.

O conjunto da obra para canto o conduziu à “Homenagem dos Artistas Líricos do Brasil (13/09/1982) pelos relevantes serviços à Música Brasileira”. Inclusive, “José Siqueira disse: Costumo chamá-lo, na intimidade, de Schubert brasileiro, e não há nenhum exagero nisso”<sup>44</sup>. Sua Ave Maria recebeu o *Nihil Obstat* da igreja, autorizando seu uso religioso.

Outras 30 originais para piano<sup>45</sup> consistem de 8 *Ponteios Amazônicos* (*Caboclo Imaginando* (anterior a 1964) ; *Tuxaua* (anterior a 1967); *Visão Gudi* (anterior a 1970); *Tapir* (anterior a 1968); *Curupira* (1928); *Ajuricaba* (anterior a 1976); Ponteio Amazônico nº 7 (S/D); *Ponteio Amazônico nº 8* (S/D)<sup>46</sup>), 8 *Valsas Amazônicas* (*Evocação de Manaus* (1921), *Vitória Régia* (1922); *Lúcia* (1921); *Coração de Ouro* (anterior a 1956); *Leonora* (S/D); *Tarde no Igarapé* (S/D); *Igapós ao Luar* (anterior a 1979); *Obrigado, Creusa* (anterior a 1984) , outras *Valsas* (*Valsa de Petrópolis* (anterior a 1976), *Valsa Gaúcha* (S/D), *Valsa de Paquetá* (anterior a 1976)) e outras peças em forma de improviso, estudo, danças (*Velha estampa* (anterior a 1971), *Dança da correnteza* (anterior a 1974); *Desafio (À Maneira do Amazonas)* (anterior a 1956); *Choro em oitavas* (1955); *Chorinho na Canoa* (1956); *Choro na Amaralina* (S/D); *Tarumã* (anterior a 1956); *A menininha da rosa* (anterior a 1972); *Lundú do Titio Joca* (anterior a 1964); *Lundú Amazonense* (anterior a 1956); *Cidade de Campos* (S/D).<sup>47</sup>

Muitas destas músicas, originais para canto e piano têm sido transcritas, adaptadas, para 2 pianos, piano e violino, conjuntos vocais e corais, violão, acordeon e também para Orquestra e Conjunto de Câmara.

A Ricordi Brasileira e as Edições Guanabara editaram várias destas músicas, incluindo duas composições da juventude publicadas na ocasião pela Casa de Músicas Donizetti de Manaus, reeditadas pela Ricordi.

<sup>44</sup> REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito. S/D.p.5/10.

<sup>45</sup> Nas obras onde não se precisa a data de composição ou se indica a falta de datação (S/D) ou a primeira referência localizada, o formato é dedicatória ou *copyright* da editora.

<sup>46</sup> Os dois últimos Ponteios Amazônicos até o momento não integram o acervo desta pesquisa porque não foram ainda localizados.

<sup>47</sup> Nas obras onde a datação não foi possível com exatidão é possível reconhecer referências de corte temporal que indicam a anterioridade da composição como a data do *copyright* da editora, data de dedicatória ou data de cópia.

Fig.4 Contracapa da Partitura *Olhos que fallam* de J. Donizetti.

Fonte: Acervo Museu da Imagem e do Som do Amazonas.

A Amazônia apresentada no conjunto da obra de Arnaldo Rebello é muito parecida com a própria concepção de cidade e sociedade em Manaus, a coexistência dos elementos típicos da cultura local<sup>48</sup> se reúne aos materiais estruturantes da tradição europeia.

A estrutura composicional é construída como melodia acompanhada. Esta maneira de compor é tão cara e associada à relação com o pensamento racionalista e cartesiano que transpôs dois séculos até chegar em Rebello, ao mesmo tempo esse procedimento composicional também está tão presente nas manifestações da cultura popular, sendo observado com expressiva intensidade no Amazonas até os dias atuais, e que transpõe o local no global. E como informou a Vieira<sup>49</sup>, o maestro Nivaldo Santiago afirma sobre Rebelo: “Ele não descreveu o meio: expressou o sentido do meio. Não transpôs para a pauta a aparência das coisas e dos sons, e sim o sentido disso tudo”.

É múltipla a integração das interpretações de Amazônia e as permanências da tradição musical de origem europeia passando pela mestiçagem que colore com urucum e saboriza com

<sup>48</sup> Natureza, imaginário, hábitos, relações de sociabilidade, sonoridades e musicalidades.

<sup>49</sup> VIEIRA, Taís Daniela Leite. *Um Amazonas Cantado por Arnaldo Rebelo*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Instituto de Artes Campus de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Música. Orientadora: Dra. Martha Herr. 2005.p. 43-44.

tucupi essa música. Se tivermos os processos estandardizados de construções melódicas, harmonização e exploração idiomática do instrumental arraigados, temos intenção, temática, ambientação, paisagem e relações expressas na obra.

Ao analisar a obra é complexo chegar a um ponto final, é a experiência amazônica que impacta o compositor, o intérprete e o ouvinte. Quantos caminhos traçaram até nos aproximarmos sonoramente de um impacto efetivo das Amazônias, ou esse conceito inventado de Amazônia por tantos e para tantos outros nos causa uma interpretação ímpar. O imaginário ou o *real imaginário* que ressignifica a Amazônia e suas sintaxes e semânticas culminando na obra musical que asperge tantas Amazônias e constrói pelas experiências colaterais de cada ouvinte um novo significado.

Apenas posso afirmar que nossa experiência sensorial, filosófica, mística e estética de Amazônia corrobora uma leitura onde localizamos reincidências, reminiscências, lembranças e saudades fundidas numa linguagem subliminar da Amazônia, onde a fluidez de suas águas e de suas vidas ditam o fluxo do musical, do sensível e do expressivo que carregam em cada dedicatória, cada título e em tantos sons o que é Amazônia para Arnaldo Rebello que vivemos e interpretamos.

Cada interpretação ao piano, cada escuta das gravações torna-se a nós mais significativa à medida que singro nestas águas, que enxergo no reflexo de um luar efêmero no igarapé o movimento de suas águas, no deslumbre do jambuzeiro florido, no sabor da abacaba e na energia mística que a cidade e a floresta nos provêm. Além da idealização, a experiência colateral de Amazônia transforma a percepção da obra, privilégio dos que deixaram a vergonha em Marapatá.

Composições suas são adotadas nos programas de ensino, não só da Escola de Música da UFRJ, do Conservatório de Música do Rio de Janeiro Lorenzo Fernandez, como também de vários Estados do Brasil que também as utilizam em seus cursos de piano e canto.

Arnaldo Rebello gravou várias de suas composições, incluindo outros compositores brasileiros:

- Arnaldo Rebello: Solista de Piano – Sinter; (S/D)
- Ameno Resedá – O piano brasileiro de Arnaldo Rebello, Corcovado (1964);
- O Piano de Norte a Sul – Sociedade Artística Uirapurú (1960 ou 1970)<sup>50</sup>;
- Mosaico Amazônico – Academia de Santa Cecília Discos (anterior a 1972)<sup>51</sup>;

<sup>50</sup> Fonte: <http://www.ernestonazareth150anos.com.br/recordings/index/general:Rebello> acessado em 07/04/2014.

<sup>51</sup> A partir da dedicatória à Alina e Regina que consta “Manaus, 12 XI-972.

- Jubileu de Ouro: Recital Arnaldo Rebello – Franck Acker (inclui a Valsa Amazônica nº 8) (1979)
- Amazonas – Pará – Bahia Academia Santa Cecília de Discos (S/D)
- Ernesto Nazareth – Doze Valsas e oito peças para Piano – Soarmec (Repertório Rádio MEC nº 15) (1963)
- Grandes Pianistas Brasileiros: Arnaldo Rebello – MCD Gravadora (CD) (2001)

O disco Ameno Resedá é apresentado como exemplo ilustrativo da valorização do repertório brasileiro de Rebello.

Figura: 5 Capa do vinyl Ameno Resedá



Fonte: Capa do disco Ameno Resedá: O Piano Brasileiro de Arnaldo Rebello

Lado A

01. Francisco Donizette Gondim: Uma Festa na Cachoeirinha
02. José Siqueira: Quarta Valsa
03. Aloysio de Alencar Pinto: Seresta
04. Florzinha E. Tavora: Saudosinho ao Violão
05. Babi de Oliveira: Caboclo Amazonense
06. Waldemar Henrique: Valsinha do Marajó
07. Chiquinha Gonzaga: A Noite (Gavota)
08. Simone Tavora Stroff: Valsa Lenta

09. Batista Siqueira: Batuque de Violão
10. Arnaldo Rebello: Lundu do Titio Joca (motivo popular amazonense)

Lado B

11. Ernesto Nazareth: Ameno Resedá
12. Ernesto Nazareth: Pairando
13. Ernesto Nazareth: Topazio Líquido
14. Ernesto Nazareth: Coração que sente
15. Ernesto Nazareth: Quebradinha
16. Ernesto Nazareth: Sutil
17. Ernesto Nazareth: Cavaquinho Por que choras?

No repertório deste disco, o Lado A apresenta as obras de compositores de diversas localidades e o Lado B é integralmente dedicado a Ernesto Nazareth. Exibe assim o compromisso com a música nacional.

De permanência com as sonoridades anteriores e inclusive da década de 20 do Século XX e rupturas, a produção artística e intelectual de Arnaldo Rebello se apoia. O privilégio de viver a infância e a juventude numa cidade de musicalidade eclética favoreceu as opções e os caminhos. Da dura disciplina dos estudos pianísticos à alegria das festas de Lundu, Arnaldo Rebello se construiu entre a Amazônia inventada e a que lhe impactou fornecendo a gênese desta produção marcada pela fluidez das águas e a lembrança do *real imaginário* construído nas reminiscências da saudade.

## 2.1.4. Divulgador da Música Brasileira

Não podemos deixar de anotar que em parte nossas percepções da Amazônia e do povo brasileiro dessa parte do País, há uma impregnação frequente do estereótipo de povo da Amazônia como a expressão mais forte do povo brasileiro como povo estigmatizado pela pobreza. A nossa maneira, os nossos modos de pensar a sociedade regional possuem a tendência a privilegiar, a recortar o povo e ideia de povo e sociedade preferencialmente por meio dos grupos em desvantagem, excluídos, marginalizados, vítimas das desigualdades e das iniquidades econômicas, sociais e políticas. (PINTO, 2008, p. 108)

É a partir de Manaus que Arnaldo Rebello tem o primeiro contato com o compositor brasileiro que ele dedicou boa parte de sua vida a divulgar, Manaus aqui não se encerra naquela máxima equivocada do peixe com farinha. O estigma da pobreza, isolamento, atraso não se confirma. A seguir, uma digressão para contar como um acaso mudou a história da divulgação e recepção da música brasileira.

### 2.1.4.1. Compre XPTO e ganhe uma partitura

O Topázio<sup>52</sup> é uma gema muito apreciada na joalheria. Encontrada em várias cores e tonalidades na natureza, entretanto, os que oscilam dos tons de amarelo dourado a âmbar tem preferência do mercado. Após o sofisticado processo de lapidação, ganham brilho excepcional, enebriam e seduzem seus admiradores como sua versão tão inebriante quanto a cristalina, mas em estado líquido: a cerveja.

Há indícios de que a cerveja começou a ser produzida há aproximadamente 6 mil anos entre os Sumérios com longa história de difusão e variedades nos ingredientes e técnicas de produção utilizadas tão amplas quanto a quantidade de variedades disponíveis atualmente.

Em Manaus, a Cervejaria Amazonense e sua famosa cerveja XPTO marcaram o pianismo brasileiro.

---

<sup>52</sup> (Al<sub>2</sub>(F, OH)<sub>2</sub>SiO<sub>4</sub>)

Figura 6: Rótulo da Cervejaria Amazonense, Cerveja XPTO



Fonte: Blog História da Manaus.

Os brindes eram oferecidos pelas empresas aos seus clientes, a exemplo, os panos de prato oferecidos hoje como brinde para quem compra um botijão de gás. Ao observar essa “gentil” oferta, observamos uma relação de oferta de vantagem ao consumidor, em troca, o comprador fideliza um fornecedor. A nós interessa muito compreender o viés da rede de valores, concepções que permeiam esse processo. Qual a diferença de uma estrutura comercial que oferece objetos pífios e utilitários, como pano de prato ou potes de plástico de baixa qualidade, como essa empresa enxerga seu consumidor? O valor agregado aos brindes listados acima é irrelevante para o comprador por figurar entre 1 a 2% do valor do produto principal.

Para além do valor financeiro, a empresa indica que o consumidor, dessa maneira, terá agregado às suas práticas cotidianas o objeto “presenteado”. Nos parece tão pouco e depreciativo rebaixar os consumidores pela sedução de brindes de pouca valia, assim a desqualificação do consumidor no processo sociocultural é revelada e a empresa não camufla seu único interesse que é o lucro e revela a camada social inferior à qual é direcionada a botija de gás.

Voltando à cerveja e ao piano em Manaus, a Cervejaria Amazonense, cuja cerveja foi criada a partir de uma planta alemã, teve sua construção iniciada em 1910 com inauguração em 10 de outubro de 1912, e ficou localizada à margem direita do Rio Negro onde desagua o igarapé do São Raimundo. O prédio em estilo *art nouveau* produziu a famosa cerveja XPTO entre outros produtos.

Figura 7: Carro alegórico Topázio Líquido em 1920



Fonte: Blog História da Manaus.

Nessa década [1910], em função de pedido que veio de longe, Ernesto compôs *Topázio Líquido* (ou “XPTO”), nome de cerveja produzida em Manaus. Seu fabricante – o empresário, engenheiro civil e “pianista diletante” Maximino Miranda Corrêa – “fez questão absoluta de associar o nome de Ernesto Nazareth ao de seu produto” na encomenda que havia feito à Casa Vieira Machado & Cia. (DIAS & ALMEIDA, 2018, p. 89)

Na edição original consta um poema:

### **Verdade Suprema**

É mais altiva que da Roma antiga  
A história intensa e lembrada da fama  
Cujo carro, de esplendido quadriga,  
Corre veloz e o nome lhe proclama!

Se de Carthagos a lenda austera abriga  
Um prodígio de fé, que é a pátria, inflamma  
Não menos prodigiosa a graça e amiga  
É a que em nós arde, victoriosa chama!

Temos orgulho da Amazonia rica  
A quem a audácia industrial pertence  
Da cerveja melhor que se fabrica

Porque a verdade é que nenhuma a vence.  
E a melhor dela distanciada fica,  
Da esplendida Cerveja Amazonense!

Gambrinas Júnior

A oferta dessa partitura com o poema nos remete a um processo sociocultural que evoca a perspectiva dualista entre civilização x barbárie.

Figura 8: Capa de Topázio Líquido



Fonte: Acervo Pessoal.

A edição realizada pela Biblioteca Nacional apresenta a datação desta obra de 1914.

Figura 9: Partitura Topázio Líquido

*Brinde da Cerveja Amazonense aos seus apreciadores*

## Topázio líquido

tango Ernesto Nazareth  
1914

Piano

Fonte: Nazareth, Ernesto. Topázio Líquido

### ARNALDO REBELLO

Conheci o pianista Arnaldo Affonso Rebello, nascido em Manaus, aos 7 de junho de 1905, por intermédio de uma amiga em comum, a também talentosa musicista Maria Alice Saraiva, de saudosa memória. Compositor e professor, Arnaldo costumava organizar, em seu apartamento, à Praia do Flamengo, sempre no primeiro ou último domingo do mês, não me recordo mais, um sarau artístico.

Maria Alice levou-me a um desses e, a partir daí iniciou-se fraternal amizade entre mim e o emérito pianista. Era o ano de 1983. E em dado momento, àquela noite, perguntei ao anfitrião, depois que tocou Desafio e Lundu do Titio Joca, ambos de sua autoria, e Brejeiro e Confidências, de Nazareth, se ele havia conhecido o compositor carioca.

- Nunca tive a oportunidade de conhecê-lo. Entretanto, me dava com a filha dele, Dona Eulina, e fui colega de um filho, Diniz, quando trabalhávamos nos Correios e Telégrafos. Diniz era doente mental, mas, ainda assim, era o melhor funcionário da nossa seção. Não faltava nunca!... Chegava sempre na hora, ia direto pra mesa dele e começava a trabalhar. Não saía da mesa nem pra tomar um cafezinho, ou mesmo bater um papinho...

Argumentei, então, se esse não seria um comportamento louvável da parte de Diniz...

- Certamente que sim. Mas, o problema estava no exagero. Mesmo uma paixão amorosa, se ela descamba para o obsessivo, aí já entra o maníaco, o psicótico, o compulsivo e por aí vai...

- Eu nasci em Manaus, e foi exatamente lá, por volta de 1914, que fiquei sabendo que existia, no mundo, um certo Ernesto Nazareth. Eu deveria estar com uns oito ou nove anos, e passeando, um dia, com minha mãe, pelo centro da cidade, cruzamos com um homem distribuindo, entre os transeuntes, uma partitura que fazia propaganda de certa cerveja muito apreciada por lá. Uma dessas partituras achei caída na calçada, e guardei-a comigo, até hoje. Por isso, essa música, o “tango” Topázio Líquido, tem um significado muito especial para mim. Dificilmente dou algum recital de música brasileira no qual não a inclua.

- Mais ou menos em 1928, 1929, eu já morava no Rio, há alguns anos, e estudava no Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música. E para ganhar uns trocados tocava, escondido das minhas irmãs, em algumas casas de música. Tinha que ser escondido porque tocar em casas de música, na mentalidade delas, era algo desqualificante.

- Um dia, um senhor ficara me ouvindo, certo tempo, e depois me fez um convite para tocar em uma reunião, à noite, em sua casa. Me ofereceu 200 mil réis. O dinheiro era bem razoável, mas a que horas terminaria a tal reunião?... Que desculpas eu daria às minhas irmãs?... Então, eu disse que sentia muito, mas não podia aceitar. O senhor insistiu, insistiu... Eu recusei, recusei... Até que ele chegou e disse que já havia procurado pelo Ernesto Nazareth e que ele não podia ir porque estava doente!... Para mim, aquilo foi uma consagração. “Substituir”, entre aspas, ao Ernesto Nazareth era uma honra... Mas, ainda assim, não tive como aceitar...

Em outro momento de nossa conversa, Arnaldo desabafou:

- Mesmo tendo sido, de certa forma, contemporâneo dele, jamais cheguei a conhecê-lo pessoalmente, como já disse; mas, fui o primeiro pianista de formação clássica a tocá-lo em público, em recitais. Hoje, todo mundo toca Nazareth. Tem até um aí que se arvorou dono de Nazareth...

Por curiosidade, quis saber se esse “dono” seria o festejado pianista Arthur Moreira Lima...

- Não, é um que se diz “herdeiro” de Nazareth!...

Mas, professor, retruquei, esse sujeito sou eu!... Ele, sem graça, deu-me um sorriso, amarelo, trocou mais algumas palavrinhas e voltou para o piano.

Arnaldo faleceu em 8 de maio de 1984, aos 79 anos. E a última vez que tocou foi em uma audição particular a mim oferecida, pois no dia seguinte sofreu o infarto que resultou, depois de duas semanas de internação, em sua morte. (ALMEIDA, 2018)

Deste diálogo observamos alguns aspectos a saber: o processo inusual no tempo presente de disseminação de partituras, o sistema de valores no qual ele esteve inserido e a admiração por Ernesto Nazareth. Aloysio Alencar Pinto escreveu na contracapa o disco *Recital Arnaldo Rebello* em que Arnaldo Rebello comemorava seu jubileu de ouro como concertista: “Da figura do artista ressaltamos dois pontos essenciais: O desbravador e o divulgador, constituindo suas *tournées* uma espécie de apostolado, apresentando e divulgando a obra de arte por todos os cantos do país. Mário de Andrade reconheceu a relevante função social dos virtuosos brasileiros, nacionais, que como Arnaldo Rebello exercem suas atividades dentro dos limites da pátria, dizendo serem eles intérpretes mais úteis, mais humanos e mais fecundos para o desenvolvimento da vida musical do país”.<sup>53</sup>

Em 1936, Arnaldo Rebello, presidente da Associação Brasileira de Música, promoveu por ocasião do 1º centenário de Carlos Gomes um concurso de canto para premiar seu melhor intérprete. Nesse mesmo ano, realizou viagem pelo Brasil a convite da “Instrução Artística do Brasil”, comemorativa do centenário de Carlos Gomes.

Arnaldo Rebello realizou, em 1963, *tournee* completa pelo Brasil em comemoração ao centenário de Nazareth, levando sua música até Montevidéu. Na mesma ocasião, realizou na Série Oficial da Escola de Música o Recital Nazareth, e antes disso, já se observa a relevância do pianista como intérprete de Nazareth. Em 1939, a Associação dos Artistas Brasileiros organizou o Festival Ernesto Nazareth. Os pianistas convidados foram Mário de Azevedo<sup>54</sup>, Arnaldo Rebello e Carolina de Menezes. Mário de Andrade (ANDRADE, 1976, pp. 319-320) relata este concerto recoberto de êxito com o salão da Escola Nacional de Música, gradualmente os tangos, polcas e valsa passaram a integrar os programas de recitais ao lodo do repertório

<sup>53</sup> PINTO, Aloysio Alencar. Recital. Contracapa de LP.

<sup>54</sup> Pianista que Arnaldo se orgulha em substituir na década de 1920 executando peças de “gosto” popular no cinema mudo e na divulgação de novas obras nas casas de música no Rio de Janeiro. O repertório é bastante recorrente entre os dois pianistas, fato este que nos indica as preferências e predileções para a nascente música popular urbana em Arnaldo Rebello.

tradicional de concerto. Participou ativamente, em 1966, das comemorações do centenário de Francisco Braga. Realizou na Academia Lorenzo Fernandez um ciclo de Palestra-Concerto semanal: *O Piano e a Música Brasileira*, focalizando José Maurício, Leopoldo Miguez, Ernesto Nazareth entre outros.

Na Rádio MEC, dois ciclos de palestras são ilustradas musicalmente por Arnaldo Rebello:

- *Rapsódia Brasileira* – Programa sobre música e músicos do Brasil, produzido pela Profa. Belmira Frazão e coparticipação de Arnaldo Rebello. Este programa esteve no ar por mais de 6 anos. A fim de ilustrar podemos citar o programa dedicado a Ernesto Nazareth do dia 17 de setembro de 1965.

A audição de amanhã, às 20 horas, do programa Rapsódia Brasileira, será dedicada a Ernesto Nazareth. Comentadas por Belmira Frazão e interpretadas pelo pianista Arnaldo Rebello, serão apresentadas as seguintes músicas: Tenebroso, Odeon, Quebradinha e Turbilhão de Beijos.<sup>55</sup>

- *Tema com variações* – Programa organizado e apresentado por Arnaldo Rebello, semanal, sobre temas da música e da vida musical, com ênfase, também, na música e nos músicos brasileiros. Duração de 32 programas.

Na Rádio Roquete Pinto<sup>56</sup>, no *Ciclo de Música Brasileira*, série de programas organizados e apresentados por Arnaldo Rebello para a Academia Lorenzo Fernandez:

1. Lendas e Música:

1. Aproveitamento de motivos folclóricos na música instrumental;
2. Villa-Lobos e as Melodias Populares;
3. A Valsa e os Compositores Brasileiros;
4. Ernesto Nazareth.

Na Rádio Globo<sup>57</sup> participou do programa *Música para Milhões: Série do Movimento de Expansão Cultural*, em combinação com a Ordem dos Músicos do Brasil, redigido e apresentado por Arnaldo Rebello, também sobre música e músicos do Brasil.

---

<sup>55</sup> 2º Caderno. Correio da Manhã, Quinta-Feira, 16 de setembro de 1965.

<sup>56</sup> REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito. S/D.p.9/10

<sup>57</sup> REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito. S/D.p.9/10

A participação do pianista oferecia credibilidade, o que se pode observar na divulgação de um programa:

Despertou imensa curiosidade o novo programa jogado ao éter pela Rádio Cruzeiro do Sul (P.R.D.2) intitulado as “seis quintas-feiras de Comba Marques Porto e Arnaldo Rebello”[...] É mister porém acentuar que a razão do nosso espanto não se encontrou absolutamente nos nomes dos dois artistas que por si só valorizariam qualquer programa.”<sup>58</sup>

Exerceu, também, Arnaldo Rebello, atividade na imprensa com artigos sobre Música, em geral, e no Brasil. Participou sempre da vida artística associativa, no Rio de Janeiro e nos Estados, prestigiando todas as atividades, associações artísticas, musicais, festivas (Petrópolis, Salvador, Paraná, Manaus, Recife, Porto Alegre, etc).

Ele ocupou cargos de importância cultural como Diretor Artístico da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, Presidente da Associação Brasileira de Músicos, Chefe do Serviço de Discoteca do Departamento de Imprensa e Propaganda<sup>59</sup>, Secretário Geral da Associação do Artista Brasileiro, da qual foi diretor da seção de Música.<sup>60</sup>

Participou do Júri de vários concursos de canto e piano, nacionais e internacionais, no Rio, em São Paulo, em Salvador, em Petrópolis.

Na presidência da Associação Brasileira de Música, Arnaldo Rebello promoveu, por ocasião do primeiro centenário do nascimento de Carlos Gomes, um sensacional concurso entre cantores, do qual saiu vitoriosa a jovem artista Alice Ribeiro, que no mesmo ano percorreu com ele o país, a convite da “Instrução Artística do Brasil”, numa *tournee* que também teve o caráter de homenagem a Carlos Gomes.<sup>61</sup>

Segundo Álvaro Rebello, o compositor recebeu as seguintes homenagens<sup>62</sup>:

- 1 Concurso Nacional de Canto Arnaldo Rebello, promovido pelo Conservatório Brasileiro de Música;
2. Governo Estadual do Amazonas;
3. Assembleia Legislativa do Amazonas;

<sup>58</sup> COSTA, José Lucas da. Comba Marques Porto, a voz diferente do nosso “broadcasting”: As suas “seis quintas-feiras” – Arnaldo Rebello, musicista e virtuose do piano. *Cena Muda*. 8.6.43. p. 8.

<sup>59</sup> Órgão regulador do Estado Novo com caráter político, de censura e perseguição. O DIP funciona como parte da inteligência.

<sup>60</sup> TABU: a Revista de Pernambuco para o Brasil N° III, agosto de 1951. In: Da Flexibilidade como Fator Principal da Técnica Pianística. Coleção Documentos da Amazônia, 2002. P. 35.

<sup>61</sup> TABU: a Revista de Pernambuco para o Brasil N° III, agosto de 1951. In: Da Flexibilidade como Fator Principal da Técnica Pianística. Coleção Documentos da Amazônia, 2002. P. 35.

<sup>62</sup> REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito. S/D.p.9/10.

4. Artistas Líricos do Brasil, em setembro de 1982, pelos relevantes serviços prestados à Música Brasileira;
5. Dedicatórias de alguns compositores brasileiros:
  - Divertimento, Francisco Braga (Última composição de Braga em 1945, com publicação pela Escola Nacional de Música em 1955)<sup>63</sup>;
  - Valsa Suburbana, Lorenzo Fernandez (1932);
  - 4ª Valsa de Esquina, Francisco Mignone (1938)<sup>64</sup>;
  - Murucututú, José Siqueira (S/D);
  - Valsinha de Marajó, Waldemar Henrique (1946)<sup>65</sup>;
  - Valsa Chorosa, Souza Lima (S/D);
  - Seresta, Aloysio Alencar Pinto (S/D);
  - 4ª Seresta, Carlos Vianna de Almeida (S/D).

Com a obra ... *E o Tuxaua* adormeceu (anterior a 1998), Lindalva Cruz realizou homenagem póstuma a Arnaldo Rebello, que faleceu em 08 de maio de 1984, recebendo a última homenagem na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

## 2.2. Da flexibilidade como fator principal da técnica pianística;

Arnaldo Rebello apresentou a tese “Da flexibilidade como fator principal da técnica pianística” (REBELLO, 2002) para Docência Livre de Piano da Escola de Música da Universidade do Brasil, lançado em 1952. Utilizamos para essa análise a edição fac-similar publicada pela Secretaria de Estado da Cultura, Turismo e Desporto do Amazonas em 2002, integrando a série Documentos da Amazônia essa obra sob nº 72. A fonte foi a edição publicada pelo Jornal do Commercio do Rio de Janeiro, de 1952.

Há um grande volume de informações que constituem o *corpus* do que denominaremos cultura pianística, ou capital cultural pianístico de transmissão genealógica em referência à

<sup>63</sup> BIBLIOTECA NACIONAL. *Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Francisco Braga (1868-1945)*, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1968.

<sup>64</sup> REIS, Fernando C. C. V. dos. *O idiomático de Francisco Mignone nas 12 Valsa de Esquina e 12 Valsas-Choro. Orientador Amílcar Zani Neto*. Tese de doutoramento. UNESP. São Paulo 2010.p.105.

<sup>65</sup> HENRIQUE, Waldemar. *Waldemar Henrique: Canções*. Ensaio Vicente Salles. Belém: Secretaria de Estado da Educação/ Fundação Carlos, Gomes, 1996.p. 259 (Esta edição não apresenta as dedicatórias que Álvaro Rebello indica).

compreensão bourdieana de capital cultural. Se tem por hábito o reconhecimento da linha de transmissão da herança cultural pianística, entre os pianistas.

Não se trata apenas de repertório, técnica de execução e interpretação, há um processo de construção dos ideais do pianista que é construído no *habitus* e oriundo do campo musical, e com pretensão cogitamos pensar num subcampo.

Costumes, práticas sociais, sistemas de valoração, espaços de validação construídos no imaginário desde a criação e consolidação do piano paralelo à ascensão da burguesia e uma ideia de maior amplitude de possibilidades musicais se comparado a outros instrumentos.

But personality and individuality aren't the piano's game; its gift is for impersonating other musical natures. Although its sound comes from the decaying notes of hammered strings, it impersonates the sustained singing of the human voice. With a single set of strings, it evokes the harmony of a choir, the textural richness of an orchestra, and the rhythmic impetus of a dance band—a range of impressions that a pipe organ can hardly match with a roomful of pipes. Like a movie projector, the piano envelops an audience in its illusion. Played by itself, it puts whole worlds of musical sound at the fingertips of one player. Joining other instruments or voices, it supplies whatever they need to make their illusion complete. (PARAKILAS, 2002, pp. 4-5)

Embora não seja possível traçar com precisão as origens do capital cultural pianístico do autor e a recepção da sistematização apresentada na tese entre os envolvidos no pianismo manauara do período, fica evidente um sistema cultural bem estabelecido e que carece de compreensão. Na perspectiva da história das mentalidades e não das ideias, “A história das mentalidades não pode ser feita sem estar ligada à história dos sistemas culturais, sistema de crenças, de valores, de equipamento intelectual no seio dos quais as mentalidades são elaboradas, viveram e evoluíram” (LE GOFF, 1995, p. 78). Podemos indicar algumas possibilidades vinculadas à tradição oral das práticas pianísticas em suas origens manuais em instrumentos antecessores historicamente que corroboraram para a construção de muito mais do que técnica, mas um sistema de valores, de condições econômicas e estrutura social.

### **2.2.1. Exposição**

Morfologicamente o texto (REBELLO, 2002) é constituído de exposição (p. 3-11), desenvolvimento (p.13-26), conclusões (p. 27-32), bibliografia (33-34).

O texto é aberto com dupla abordagem que justifica a relevância da temática escolhida para o concurso. “Entre os vários assuntos que poderiam ser abordados como decisivos na formação técnica de um pianista, a flexibilidade reveste a nossos olhos tal importância que logo a escolhemos como tema do presente trabalho” (REBELLO, 2002, p. 5). A tradição oral transmitida por várias escolas de formação de pianistas, citamos, a escola alemã, francesa, russa

e podemos falar da hoje brasileira tem em suas bases proprioceptivas esse aspecto do controle muscular.

Rebello na exposição dessa tese estabelece um inventário e nesse momento ele age como um historiador da mentalidade pianística: “A história das mentalidades tem suas fontes privilegiadas, aquelas que, mais e melhores que outras, conduzem à psicologia coletivas das sociedades. Seu inventário é uma das primeiras tarefas do historiador das mentalidades.” (LE GOFF, 1995, p. 76)

A revisão cita Couperin e Rameau que segundo o autor “preconizavam a necessidade de manter os músculos em estado de absoluta passividade a fim de que os braços pendendo livremente das espáduas, facilitassem a ação dos dedos” (REBELLO, 2002, p. 5), porém a origem dessa afirmação não é verificada por fonte confiável. Todavia, antes da construção dos primeiros pianos não havia distinção clara entre necessidades muito diferentes e os instrumentos disponíveis à época, mesmo com mecanismos diferentes como o virginal e o cravo a resistência das teclas e resposta a diferentes estímulos pouco mudava na sonoridade. As flexões interpretativas ocorriam em especial sob o parâmetro articulação que construía as possibilidades dos acentos métricos, diferenças hierárquicas entre as notas, além do uso da linguagem inerente às opções composicionais como uso de densidades e texturas.

Os documentos da exposição são fontes privilegiadas para a história das mentalidades. “História não de fenômenos “objetivos”, porém de *representação* desses fenômenos, a história das mentalidades alimenta-se naturalmente dos documentos do imaginário” (LE GOFF, 1995, p. 76). Todos os documentos citados expõem dados descritivos que pretendem controlar o imaginário da sintaxe da linguagem musical na idiomática dos instrumentos de teclas pelas variações timbrísticas e eficácia performática.

### **2.2.1.1. II Transilvano**

O primeiro trabalho citado é a segunda edição de *Il Transilvano* (DIRUTA, 1597) o que é suficiente para demonstrar acesso e manipulação de fontes acima da média. Dois trabalhos que analisam esse tratado se destacam: (CROZIER, 1960) apresenta um panorama biográfico de Girolamo Diruta e discute em dois capítulos distintos os aspectos da aprendizagem da técnica de execução de instrumentos de teclas antes do *Il Transilvano* e o capítulo seguinte apresenta os princípios da técnica para instrumentos de teclas apresentados neste tratado. Já o estudo de 2013 (REZENDE PORTO, 2013) constrói uma tradução do tratado a partir de uma edição fac-similar publicada em 1960, o que provavelmente pela qualidade da imagem provocou o

equivoco de datação onde a autora situa a publicação original em 1593. Rebello precisa a obra em 1597, como pudemos comprovar no frontispício a seguir.

Figura 10: Capa de Il Transilvano



Fonte: DIRUTA, G. Il Transilvano

Rebello cita entre aspas sem indicação exata da fonte e localização uma afirmação que é geradora da problemática da execução pianística tecnicamente eficiente “Eis um dos seus [se refere a Diruta] ensinamentos: “os dedos devem ser colocados da mesma maneira sobre as teclas, porém algo arqueado; além d’isso a mão deve apoiar-se *leve e suavemente*, porque de outro modo não se poderia mover os dedos com agilidade e rapidez.” (REBELLO, 2002, pp. 5-6). No tratado de Diruta: “*Quarto, che le dita stiano pari sopra li tasti, ma però inarcate alquanto: Oltre di ciò, che la mano stia sopra la tastatura leggiera, e molle, perche altrimenti le dita non si potrebbero mouere com agilità, e prontezza*” (DIRUTA, 1597, p. 10)<sup>66</sup>. A referência reportada é a quarta e última regra para tocar órgão com precisão e elegância proposta por Diruta. A primeira regra é acomodar-se de modo a ficar no meio do teclado; a segunda é

<sup>66</sup> “Quarto, que os dedos fiquem igualmente dispostos sobre as teclas, porém, um pouco curvos. Ademais, que a mão fique por sobre o teclado, leve e relaxada, porque de outro modo os dedos não poderiam se mover com agilidade e prontidão.” (REZENDE PORTO, 2013, p. 104)

sobre não realizar movimentos desnecessários; a terceira que o braço conduza a mão e que a mão sempre fique reta e alinhada ao braço, embora não numerada, ele encerra com a recomendação de não bater com força as teclas.

Esta primeira base apresentada por Rebello é muito relevante porque ele recupera e antecipa ao referencial canônico em 162 anos. Habitualmente os estudiosos partem suas considerações acerca da técnica para instrumentos de tecla da obra de Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* de 1759. A ampla cultura musical permite identificar na literatura organística as bases conceituais de uma revolução sem retorno no uso da técnica digital para o acionamento de teclas que perdura até o tempo presente. É justa a consideração de Crozier (CROZIER, 1960) que tipifica a técnica anterior a *Il Transilvano* e a própria como marco da mudança do pensamento performático e formativo apresentado nessa obra escrita em forma de diálogo.

O manuscrito mais antigo preservado que explana teoricamente sobre a técnica de execução de instrumentos de teclado é *Fundamentbuch* de Hans Buchner von Constanz, de 1551, esse manuscrito está localizado na biblioteca da Universidade da Basileia. Buchner foi aluno de Hofhaimer e em seu trabalho se debruçou sobre notação, ornamentação e dedilhado. Há um cuidado a se observar nas indicações do dedilhado de Buchner, porque ele propõe a codificação a partir do dedo indicador como dedo 1 e segue ao dedo mínimo como 4, o número 5 se refere ao polegar (BUCHNER, 1551), o que difere do moderno dedilhado pianístico que indica polegar como dedo 1 e segue até o dedo mínimo com dedo 5.

Esta técnica de dedilhado anterior utiliza uma complexa passagem entre anelar, dedo médio e anelar, que na notação moderna seria 4, 3, 4 para executar sequências de notas na mão direita como f, e, d, c. Diruta propõe uma renovação muito mais confortável e que impacta diretamente na sensação de flexibilidade e relaxamento preconizada na tese de Rebello, ou seja, a partir do *Il Transilvano* a numeração dedilhado se inicia 1 para polegar até 5 para dedo mínimo. Diruta sugere que se use o dedilhado mais conveniente ao aluno com uso dos dedos 1 e 5 na execução das escalas. Portanto, além das indicações gerais sobre postura, aspectos pontuais como o acima exemplificado mostram a renovação técnica proposta por Diruta.

A ampliação no uso dos dedos 1 e 5 associados à mão arqueada e dedos levemente flexionados consolidam a ideia geral de conforto manual pretendida com a associação à postura neutra do pulso e fundam a ideia defendida por Rebello ao tratar da flexibilidade e leveza na execução pianística, mas vale reforçar que não é instalado nessa obra o dedilhado atualmente utilizado para execução das escalas, ainda há redução do uso do dedo 1.

### 2.2.1.2. L'art de toucher le clavecin

Da obra de François Couperin (1668-1733) publicada em 1716 segue na cronologia dos tratados elencados por Arnaldo Rebello o caminho na história das técnicas dos instrumentos de teclas o caminho da construção social do uso da flexibilidade em detrimento da força na tradição instrumental.

Arnaldo Rebello destaca da obra citada “A bela execução depende muito mais da flexibilidade e da grande liberdade dos dedos, do que da força. A doçura do toque depende ainda de manter os dedos o mais próximo possível das teclas” (REBELLO, 2002, p. 6).

*Il Transilvano* (DIRUTA, 1597) foi escrito na tradição do diálogo entre dois interlocutores, já *L'art de toucher le clavecin* (COUPERIN, 1716) é dotado de escrita com caráter mais professoral e prescritivo com um coleção de obras para execução e nessa perspectiva.

La Doucer du Toucher dépend encore de tenir ses doigts le plus près des touches qu'il est possible. Il est sensé de croire, l'expérience apart/ quine main qui tombe de hault donne um coup plus sec, que sy elle touchoit de prés; et que la plume tire um son plus dur de la corde. (COUPERIN, 1716, p. 7)

A citação de Couperin localiza no tratado facsimilar de Couperin a explicação técnica da importância de um toque doce e próximo das teclas. O compositor recomenda execução sem distanciamento das teclas e justifica que a doçura do toque está relacionada ao modo que se aciona o mecanismo do cravo. Ele estabelece uma relação direta entre toque próximo e gentil com efeito sonoro mais doce e o toque mais agressivo com a obtenção de sonoridade mais embrutecida. O ideal sonoro coevo a este período da música francesa é o de sonoridade mais doce e aveludada.

“La méthode que je donne, est une espèce de restitution que je fais au public: ayant profité autant qu'il má eté possible des bons avis qu'on à bien voulu me donner sur mon art.” (COUPERIN, 1716, p. préface) (fig 11). Nesta citação, Couperin mostra o reconhecimento da genealogia do capital cultural apresentado no método que ele redigiu, há um reconhecimento do valor da tradição oral acumulada pelas gerações na construção das práticas de execução dos instrumentos de teclas que é mantida na tese analisada de Rebello. Couperin manifesta o interesse de restituir ao público a sua arte que foi construída e que ele contribui rumo à construção da sonoridade específica do cravo francês.

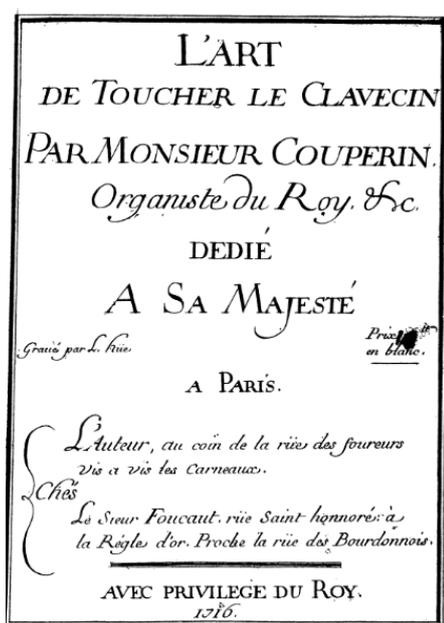
Para Pavan (PAVAN, 2015)

François Couperin, em *L'Art de Toucher Le Clavecin* (1716, p. 61), foi específico nas indicações de dedilhados para conseguir os efeitos por ele almejados. Quando disse é necessário preservar uma perfeita conexão (ligação) em tudo que se toca, procura

também sistematizar a troca muda, ou substituição de dedos. Como exemplos, as indicações que faz para as peças *La Milordine*, *Silvains*, *Idées hereuses* e *Première Courante (5e Ordre)*. Diz ainda: Observe [a perfeita] ligação que as trocas de dedos dão ao toque! A inovação de Couperin, que consiste na substituição de dedos em uma mesma tecla, aliada à típica ressonância do cravo francês, resulta em sonoridade característica da música para cravo deste estilo nacional. (PAVAN, 2015, p. 38)

O uso da referência à obra citada revela a preocupação de Rebello na estreita relação em repertório motor e sonoridade obtida, numa relação direta entre movimentação corporal e resultado sonora na execução instrumental. Para Couperin, a escolha do dedilhado é uma decisão estética, interagindo interpretação e recepção construídas sob influência da tradição vocal como analogias explícitas à respiração fisiológica na respiração do fraseado musical.

Figura 11: Capa de L'art de toucher le clavecin



Fonte: COUPERIN. *L'art de toucher le clavecin*

### 2.2.1.3. La mécanique de doigts sur le clavecin

O título completo *Pieces de clavecin avec une methode pour la mechanique des doigts ou l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite execution fur cet instrument* (RAMEAU, 1724) é composto por texto (*De la mechanique des doigts sur le clavecin*) de quatro páginas que trata da mecânica dos dedos ao cravo, uma tabela de resolução de ornamentos e 19 peças para cravo: *Allemande; Courante; Gigue en Rondeau; 2. Gigue en Rondeau; 1 Rigaudon; 2 Rigaudon; Double du 2 Rigaudon; Musette en Rondeau; Tamourin; la Vilageoise Rondeau; Les Tendres Plaintes Rondeau; Les Niais de Sologne; 1 Double des Niais; 2 Double*

de Niais; Les Soupirs; Le Joyeuse Rondeau; La Follette Rondeau; L'entretien Des Muses; Les Tourbillons Rondeau; Les Cyclopes Rondeau; Le Lardon Menuet; La Boiteuse.

Figura 12: Tabela de resolução de ornamentos

NOMS et figures des agrements.	NOMS et expressions des agrements	Liaison	Expression	Menuet en Rondeau
Cadence	Cadence			
Cadence appuyee	Cadence appuyee	Une liaison qui embrasse deux notes differentes, comme --- marque quil ne faut lever le doigt de doctus la premiere qu'a pres avoir touche la seconde.		
Double Cadence	Double Cadence	La note liee a celle qui porte une Cadence ou un Pince, sert de commencement a chacun de ces agrements		
Double	Double	Exemple	Expression	
Pince	Pince	Une liaison qui embrasse plusieurs notes, marque quil faut les tenir toutes d'un bout de la liaison a l'autre a mesure qu'en las touche.		
Port de voix	Port de voix	Exemple	Expression	
Coulez	Coulez	Le pouce: 1 doit se trouver dans le milieu de cette batterie.		
Pince et port de voix	Pince et port de voix	Premiere Lecon		
Son Coupe	Son Coupe	Main droite		
Suspension	Suspension	Main gauche		
Appuyement simple	Appuyement simple	Ces 12 repete souvent sans discontinuer et avec qualite de mouvement.		
Appuyement figure	Appuyement figure			

Fonte: RAMEAU, *Pieces de clavessin*

Do conjunto há destaque para os argumentos:

A articulação do pulso deve ser sempre flexível; esta flexibilidade que desde logo se espalha sobre os dedos, dá-lhes toda a liberdade e toda a leveza necessárias e a mão que por este meio se encontra por assim dizer *morta*, não tem outra função que a de sustentar os dedos e de conduzi-los aos logares do teclado que eles não podem atingir unicamente com o movimento que lhes é peculiar. (REBELLO, 2002, p. 6)

Nas considerações apresentadas pelo compositor francês, o tratamento às questões inerentes ao uso do pulso e flexibilidade são localizados na quinta página e não localizamos referência do tipo *ipsis litteris* entre o texto de Rebello acima apresentado e o de Rameau, (RAMEAU, 1724, p. 5), todavia reconhecemos a identidade entre o texto original e a compreensão do pianista amazonense.

#### 2.2.1.4. Versich über die wahre Art das Klavier zu spielen

O Carl Phillip Emanuel Bach, filho do grande Johann Sebastian Bach, teve sua formação nas práticas interpretativas e composição com seu pai. Formado em Direito, foi importante compositor da transição entre o período barroco e o período clássico.

Seu estilo composicional influenciou compositores de destaque na história da música como W. A. Mozart, J. Haydn, L. V. Beethoven, foi professor de Karl Czerny<sup>67</sup>. Em linhas gerais, o *Ensaio sobre a Verdadeira Arte de Tocar Instrumentos de Teclado* (BACH, 1753) atende aos tópicos: Dedilhado; ornamentos, execução, acordes e acompanhamento.

Figura 13: Capa de Versuch



Fonte: *Bach. Versuch*

C. P.E. Bach abriu novos horizontes para o emprego do polegar que foi desenvolvido pelos pensadores da técnica pianística como Clementi. Acerca desse relevante avanço da técnica, Rebello evidenciou: “Para passar o polegar sob os outros dedos, deve-se cuidar de mantê-lo arqueado e *sem endurecimento*” (REBELLO, 2002, p. 6). A tese de Rebello limita a importância do trabalho de C. P. E. Bach o apontando como representante da transição do cravo

<sup>67</sup> Czerny construiu um rico e vasto acervo de obras para piano, entre elas volumosos conjuntos de estudos com o objetivo de contribuir para a formação pianística. Em geral, os estudos de Czerny até o tempo presente são amplamente utilizados e trazem a musicalidade e características do período clássico.

para o pianoforte a um único aspecto que é o do uso do polegar e a manutenção da posição arqueada da mão.

O volumoso trabalho *La herencia pedagógica de Carl Phillip Emanuel Bach* (MARÍN, 2015) apresenta o grande legado pedagógico do compositor galante. No século XVIII, há a coexistência dos instrumentos de teclas já discutidos como órgão, cravo, espineta, virginal e o surgimento do fortepiano. Na obra *Versuch* são discutidos aspectos do cravo, fortepiano, clavicórdio, órgão e os inventos de Hohlfeld: *Bogenklavier e Clave con pedales*. A obra de Marín explicita alguns aspectos fundamentais das obras de C. P. E. Bach e evidencia a estreita relação entre as composições e o texto teórico. Ela destaca:

La importancia del Versuch de Carl Philipp Emanuel es enorme, no sólo para los teclistas de todos los tiempos, tanto clavecinistas, organistas, clavicordistas, fortepianistas de aquella época sino también para los pianistas actuales. Anne Bongrainy Monique Rollin, en la introducción a la traducción francesa de la obra, consideran que el Versuch resulta igualmente esencial para otros instrumentos acompañantes, como la tiorba por ejemplo, para los músicos y musicólogos en general y para cantantes y compositores que quieran ahondar en el tema de la improvisación. En realidad, una obra fundamental para todo aquel que esté interesado en la interpretación, la estética y el estilo de la música del siglo XVIII. Además, el Versuch es el primer texto teórico que incluye las características del fortepiano, demostrando que Carl Philipp Emanuel añadía el nuevo instrumento al ambiguo vocablo Clavier. (MARÍN, 2015, p. 183)

Há menção às teclas negras<sup>68</sup> explicitamente na história desse tipo de literatura o que significa uma mudança expressiva na análise da posição da mão e uma nova compreensão do funcionamento fisiológico da mão. Chiantore continua:

se anticipa [C. P. E. Bach] al que será el lenguaje romántico, como en el caso de la división fundamental entre lo que es la tensión momentánea y la rigidez permanente: mientras que la instantánea pone em marcha una parte del cuerpo y puede compensarse con la correspondiente distensión, el constante estado de contracción de los músculos comporta automáticamente graves problemas." (CHIANTORE, 2001, p. 87)

Esta reflexão de Chiantore contribui para expandir para além da compreensão de Rebello sobre a significância da flexibilidade, tensão e repouso muscular contida na obra de Bach. Assim, a fonte alemã foi utilizada com hipossuficiência ao não agregar as reflexões além da inserção da passagem do polegar.

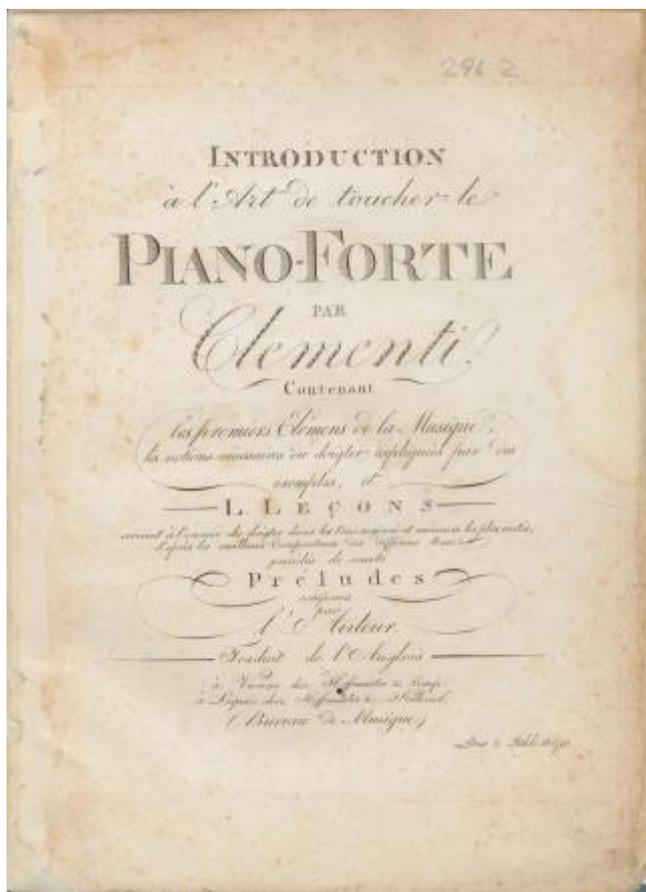
### **2.2.1.5. Introduction à l'art de toucher le piano**

---

<sup>68</sup> As teclas atualmente negras em nem todos os instrumentos eram negras, ocorria inclusive a inversão à época entre as teclas negras e brancas em comparação ao padrão atualmente vigente.

A última obra dessa natureza apresentada na *Da Flexibilidade, Introduction à l'art de toucher le piano-forte* (CLEMENTI, 1801) de Muzio Clemente é tratada em paralelo com o conjunto de estudos *Gradus ad Parnassum* do mesmo compositor.

Figura 14: Capa de *Introduction à l'art de toucher le piano-forte*



Fonte: CLEMENTI. *Introduction à l'art de toucher le piano-forte*

Este livro é composto em duas partes: primeira parte, elementos de teoria musical; segunda parte, uma coletânea de obras para aplicação dos conteúdos apresentados na primeira parte.

Estes dois clássicos da pedagogia pianística são utilizados até o presente, em especial a obra *Gradus ad Parnassum*. A segunda obra figura em muitos programas de formação de pianistas a partir do curso técnico, habitualmente a partir do 7º ano do curso de piano.

A passagem selecionada por Rebello do *Gradus*: “A passagem do polegar das teclas brancas para as teclas pretas deve ser realizada imperceptivelmente. É necessário, para tal, que o polegar seja mantido sempre dócil” (REBELLO, 2002, p. 8).

Lembramos que *Degraus para o Paraíso* tem o mesmo título da obra anterior (FUX, 1725) dedicada ao ensino de composição. Na coleção de estudos de Clemente, diferente das

obras citadas anteriormente, não há um texto preliminar e as principais contribuições para a fundante técnica pianística estão diluídas pelas partituras com precisas indicações de dedilhado.

Concluindo a exposição, Rebello faz um balanço breve dicotômico em obras do repertório romântico a partir de Beethoven, associando a aplicação da técnica antiga de imobilidade que resulta em incapacidade física e sonoridade ruim. Embora elenque nomes como Brethaupt, Blanche Selva, Cortor, Liszt não há citações diretas a partir de obras bibliográfica, apenas cita nesta conclusão a obra de Philipp *La technique du piano* sem citações diretas. Finaliza a seção com um conselho atribuído a Chopin: “Mantenha o corpo flexível até a ponta dos pés” (REBELLO, 2002, p. 11).

A exposição na tese *Da Flexibilidade* apresenta um balanço de obras relevantes na construção do conhecimento acumulado na literatura da pedagogia do piano por vários séculos, revelando as transformações mais significativas registradas nos documentos no refinado recorte que localizou desde o *Il Transilvano* a transformação da técnica de execução de instrumentos de teclas, culminando no piano. Transformações que agregadas às renovações tecnológicas na construção do instrumento, permitiram outras possibilidades sonoras e, por conseguinte estéticas, permitindo ao repertório pianístico a renovação constante das possibilidades sonoras do instrumento. Sem esse olhar do relaxamento, da flexibilidade, jamais se executaria o virtuosístico repertório romântico e posterior.

### **2.2.2. Desenvolvimento**

Há nitidamente uma proposta coerente onde se procura justificar em outras coisas a preocupação em localizar o marco zero de algumas posturas corporais através das fontes referenciadas, a perspectiva de validação científica a partir de fontes históricas.

O compromisso em localizar as fontes históricas e exibir as categorias baseadas na anatomia e repertório motor e ao reapresentá-las no *Desenvolvimento* do *Da Flexibilidade* revela um processo de recategorização. Aquilo que é apresentado outrora como noções, o são porque são anteriores aos fatos e aos fatos científicos.

Empiricamente, Arnaldo Rebello constrói os conceitos a partir de fatos (processos de aquisição motora e sonoridade resultantes da execução pianística) rumo à tentativa de construção de conceitos.

#### **2.2.2.1. Ginástica**

A proposta é prescritiva e sugere a possibilidade tanto para iniciantes quanto para já iniciados e que necessitam de ajustes quanto ao toque flexível.

A ginástica será o elemento empregado inicialmente visando o encontro da “inércia”, ponto de partida para uma completa independência muscular. Essa ginástica, deve ser praticada inicialmente, fora do piano. Consiste em levantar o braço e deixá-lo cair completamente inerte. Pratica-se algum tempo de pé; o braço cai ao longo do corpo como um peso morto. Depois, se sentado; os braços soltos de altura relativa, caem sobre os joelhos de uma só vez. (REBELLO, 2002, pp. 15-16)

Na literatura referenciada anteriormente, a proposta de uma propriocepção “fora do piano” não é citada. Observa-se essa postura de resolução de problemas e preparação para o acesso ao instrumento oriundo da alteração proposta pelos métodos ativos de educação musical como a proposta de Carl Orff construída anterior a esse texto de Rebello.

Nos anos 1990, me lembro nitidamente da disseminação dessa prática apresentada por Rebello entre os professores de piano que tive acesso em especial nas edições do Festival de Música de Londrina. Professores doutores, pianistas como Marco Antônio Almeida, Caio Pagano, Nelson Freire, Arnaldo Cohen, Werner Sobostky utilizavam frequentemente esse tipo de ginástica nas aulas e *master classes*.

Não localizamos a fonte dessa prática, entretanto, é possível afirmar que houve uma disseminação extensiva destes exercícios como objetivos claros de utilização do peso controlado na execução, e rejeitando a “força muscular” na execução ao piano.

A pesquisa de Azevedo (AZEVEDO, 1996) revela a relação direta entre o tipo de toque e o resultado sonoro utilizando análise das ondas sonoras, por outro lado, a referência estética de alteração timbrística é associada ao toque (KAPLAN, 1987). Mesmo com metodologias diferentes é unanime a conclusão de que o toque com “peso controlado” gera sonoridade mais “cheia”, “plena”, “doce”, sendo assim, a mais apropriada à maioria do repertório pianístico, cabendo apenas ao repertório de piano percussivo o toque com “força muscular”.

Rebello prossegue recomendando:

Observações a seguir:

- a) Sentar-se o mais comodamente possível. *Instalar-se* no banco;
- b) Evitar sempre o banco giratório;
- c) Procurar altura do banco que permita inteira independência dos braços e distância do teclado que não prejudique a liberdade do ataque;
- d) Colocar-se justo em frente ao centro do teclado (REBELLO, 2002, p. 16)

Estas observações antecedem o prosseguimento da ginástica realizada fora do instrumento, agora no instrumento com o objetivo de reduzir a amplitude dos movimentos e aumentar o controle do novo repertório motor adquirido.

No prosseguimento da proposta de construção da flexibilidade ele propõe que os métodos variam em acordo com as possibilidades físicas e mentais dos alunos valorizando o processo individualizado de construção do pianista.

Nesta proposta a percepção de inércia, relaxamento e peso parte dos grandes movimentos de coordenação motora grossa (grandes grupos musculares) para coordenação motora fina (pequenos grupos musculares), o estágio de toque de dedo é de alta relevância e exige do professor muito cuidado.

Exercícios chamados de notas presas, só podem ser aconselhados quando o aluno estiver em condições de diferenciar o que é “apoiar uma nota” apenas com o peso e “agarrar a tecla” com a crispação, própria de quem está “preso” pela rigidez.

Aliás, é esse “apoio da nota” que consideramos o objetivo a procurar no primeiro contato com o piano e êle poderá ser sempre conseguido com o auxílio do pulso. Movimentos de flexão no ato de ferir a tecla, permitirão como já tivemos ocasião de dizer, que o “peso” atinja a polpa dos dedos, mantendo a desejada flexibilidade.

[...]

Alcançado completo desembaraço na prática d’esse exercício, será então o momento de trabalhar a articulação individual dos dedos, que se processará sem a exigência da imobilidade dos demais e sempre sem ultrapassar a altura do dorso da mão, a fim de evitar a mínima parcela de rigidez. (REBELLO, 2002, pp. 19-20)

Esta proposta de sequência de aprendizagem de repertório motor coaduna com pesquisas com foco em aprendizagem motora (MAGIL, 2000), aprendizagem e execução motora (SCHIMIDT & WRISBERG, C. C., 2001), encontrando nas pesquisas mais recentes validação científica.

Rebello propõe exercícios de pulso isolados para flexão, rotação e oscilação que são iniciados em notas isoladas e prosseguem nos intervalos até a obtenção da oitava. A preocupação com o pulso nesta tese defendida reside na não rigidez do pulso. Que se aplica até a execução das oitavas.

A seção é nitidamente a manifestação do capital cultural do pianista que exhibe por texto prescritivo a maneira “correta” de execução segundo sua prática empírica e sistema cultural de valores no qual está inserido. Ele assim manifesta aos pares avaliadores o conhecimento rumo à execução das oitavas repetidas e sequencias de oitavas.

Há uma lógica de validação nessa sequência além do aspecto da aprendizagem motora. Até os anos 1920, o que diferenciava um virtuose de um pianista comum, entre outras questões, era a execução de algumas passagens de oitavas como as do segundo movimento do Concerto nº 2 de Brahms ou as oitavas repetidas na Rapsódia Húngara nº 6 de Liszt. Se acreditou que não seria possível ensinar essa competência e nessa tese Arnaldo Rebello mostra como ele propõe o aprendizado e a técnica de execução dessa dificuldade técnica da idiomática pianística.

### 2.2.3. Conclusões

Três argumentos são apresentados nas conclusões e estão interconectados pela lógica da execução pianística que tem por foco a musicalidade. Todos os esforços empenhados no estudo pianístico e mediados pela técnica têm apenas uma finalidade: a vivificação da música. É a transcendência do registro nas partituras em sonoridade viva, expressiva, comunicativa e plena dos humanos que produziram.

#### 2.2.3.1. Supremacia da sonoridade

Rebello afirma: “A velocidade e igualdade não devem constituir os únicos objetivos do ensino do piano. Elas são necessárias, indispensáveis, porém como recursos de expressão.” (REBELLO, 2002, p. 29) A agilidade não se encerra como foco da aprendizagem, não é *mister* tocar rápido, mas é fundamental tocar no andamento apropriado com musicalidade.

Na idiomática pianística, o controle timbrístico é dado pelo modo como as teclas são acionadas, o tipo de energia utilizada nesse acionamento. Fisicamente, há predominância junto à frequência principal, à prevalência de harmônicos pares ou ímpares na constituição da sonoridade. Entre o som mais doce e o mais metálico e agressivo há uma linha enorme de possibilidades e recursos timbrísticos que servem a expressão. “A sonoridade, por exemplo, deve ser uma preocupação permanente, dá a sua importância capital. A boa sonoridade, e sobretudo o seu matizamento.” (REBELLO, 2002, p. 29). O autor prossegue e reafirma que o controle de matizes no piano é diretamente relacionado com a flexibilidade e toque “relaxado”.

#### 2.2.3.2. Sentimentos

O pianista atua como um tradutor das paixões expressas pelo compositor.

É necessário dispender todos os esforços durante a execução a fim de descobrir e exprimir a paixão desejada pelo compositor; e como a tristeza e a alegria se alternam frequentemente, é preciso ter o cuidado de traduzir cada uma à sua maneira. N’ma palavra, deve-se tocar ou exprimir tudo de tal forma que nós mesmo sejamos atingidos por aqueles sentimentos. (REBELLO, 2002, pp. 30-31)

A linguagem musical é caracterizada, na concepção de Rebello, enquanto linguagem mensageira de conteúdo evocativo de tipologias emocionais a partir das indicações do compositor como dinâmica, indicação de caráter, e outras possibilidades pertencentes ao pianismo.

### 2.2.3.3. Tonicidade muscular

Para Rebello:

A tonicidade rege as propriedades do tecido muscular: elasticidade, contratilidade, extensibilidade e sensibilidade. Esta última propriedade desempenha um papel relevante nas diversas ações musculares, dando-nos a consciência da força que devemos empregar para alcançar um determinado objetivo, enquanto a primeira, elasticidade, é a propriedade pela qual o músculo depois de distender-se volta ao seu estado primitivo. (REBELLO, 2002, p. 32)

Na argumentação deste tópico, fica evidente, mesmo que de maneira empírica e um tanto inicial, a compreensão do autor ao considerar aspectos fisiológicos das execuções do movimento, exibindo assim proficiência de maneira geral e logra êxito na temática que se propôs a discutir.

O trabalho é consistente, avanços significativos nessa temática foram apresentados na interdisciplinaridade entre música e neurologia em publicação de original, em 1967, escrito por Kochevitsky (KOCHEVITSKY, 2016). Os avanços dissertam sobre o funcionamento do sistema nervoso central e indicam a importância das sensações proprioceptivas na formação do pianista.

Na atualização proposta (KOCHEVITSKY, 2016), o entendimento histórico das preocupações entre tensão e relaxamento é redimensionado em compreensão e em propositura conceitual.

A ideia de relaxamento é tão absurda quanto a de tocar com peso. Ambas nasceram no ardor da polêmica dos argumentos contra os princípios da antiga escola do dedo. Certamente, nenhuma pianista toca jogando o peso de seu braço relaxado sobre o teclado.

Em nossa atividade motora há um intercâmbio constante de contração e relaxamento dos músculos: a interação complexa (sinergia) de um grande número de músculos e grupos de músculos. Isso nos dá a sensação de resiliência e a possibilidade de regular a nossa atividade motora de uma forma mais definida. (KOCHEVITSKY, 2016, p. 56)

Mesmo que pareça contraditório, a hipótese central da tese de Rebello não é desautorizada pelo avanço científico da área, mesmo que careça de leitura localizada historicamente. Coadunam no essencial “a contração prolongada de determinados grupos musculares distorce o trabalho preciso do córtex, dificultando, assim, a percepção de sensações claras a partir de movimentos eficientes sem excesso de tensão muscular” (KOCHEVITSKY, 2016, p. 57), em outras palavras a flexibilidade entendida como o oposto à tensão muscular excessiva é essencial para uma técnica pianística eficiente.

### 2.3. O piano e o toque expressivo

*O Piano e o Toque Expressivo* (REBELLO A. , 1955) foi a tese de concurso para catedrático de piano da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. O documento utilizado para essa leitura é cópia fotográfica do original doado por Sílvia Cunha e depositado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É possível que este documento tenha integrado acervo do autor visto receber o número 59 e assinatura de Arnaldo Rebello na folha de rosto.

A estrutura do documento é composta por: preâmbulo; do “diletantismo barulhento” aos bons preceitos; os tecladistas e a evolução dos processos técnicos; Conclusões; Bibliografia.

#### 2.3.1. Preâmbulo

A tese é introduzida com a ponderação:

Esparso em obras que vêm desde o Século XVI aos nossos dias, é tão vasto e completo o material didático referente à arte pianística à disposição de mestres e alunos que se torna quase impossível chegar a soluções exclusivas e encontrar novos ensinamentos. Segundo *Casella*<sup>69</sup>, resta somente escolher o melhor. (REBELLO A. , 1955, p. 5)

A tônica tolerante das possibilidades de escolha abre o texto que gradualmente é verticalizado para indicações bastante precisas de execução, evocando uma postura mais dirigida e menos flexível quanto a gama de possibilidades de escolha. Há um direcionamento bastante conservador quanto à melhor prática.

E parte dessa apropriação de credibilidade no campo das letras é a referência à tese anterior *Da Flexibilidade* (REBELLO, 2002), já pormenorizadamente discutida aqui. *Il Transilvano* (DIRUTA, 1597) é novamente citado por seu pioneirismo no tocante à flexibilidade na execução.

Na sequência, argumentos e exemplos para conduzir o leitor a compreender a relevância da individualidade. A credibilidade no meio pianístico é evocada na fala de Bülow<sup>70</sup> que nas palavras de Rebello o citando afirma: “ser individual a “técnica dos grandes artistas”, argumentando ainda “cada um emprega recursos e meios especiais exclusivos seja música ou artista plástico”” (REBELLO A. , 1955, p. 5). A fonte não é indicada no curso do texto,

<sup>69</sup> Alfredo Casella (Turim, 25 de julho de 1883 – Roma, 5 de março de 1947) gozou grande prestígio atuando como pianista solo, camerista, regente e compositor. Como professor e revisor de partitura difundiu amplamente suas concepções sobre a realização pianista do repertório.

<sup>70</sup> Hans Guido Freiherr von Bülow (Dresden, 8 de janeiro de 1830 – Cairo, 12 de fevereiro de 1894) grande pianista que a despeito foi o primeiro a tocar a Sonata de si menor de Liszt e *Totentanz*.

tampouco, na bibliografia. Nomes canônicos como Arthur Rubinstein, Walter Gieseking, W. Horowitz são citados do mesmo modo sem rigor na indicação da fonte, ou como informação através da oralidade entre os pares.

Quanto à frustrante atuação de W. Gieseking frente ao Conservatório de Paris, o autor define claramente a diferença entre competência pedagógica e competência em práticas interpretativas. O Preâmbulo é delimitado em mostrar que há variadas correntes de técnica pianística, que existe o condicionante da individualidade e que nem todo bom intérprete é bom professor.

### **2.3.2. Do “diletantismo barulhento” aos bons preceitos**

Dedicado a uma seleção de três questões técnicas: do dedilhado; do “ataque”; notas repetidas, se fundamentam na perspectiva positivista da relação entre a “boa técnica” e os resultados interpretativos. Ressaltamos que essa perspectiva é delimitada ao repertório pianístico desde o barroco até o romantismo tardio e “impressionista”, toda produção vinculada à tradição da sonoridade consolidada no romantismo e suas vertentes.

#### **2.3.2.1. De dedilhado**

A seção dedicada ao dedilhado apresenta um breve texto carregado de conflitos entre a intenção da individualização e a padronização tão típica desse aspecto da técnica pianística. Epistemologicamente é positivista e prescritivo, embora mostre alguma intenção de não o ser.

Três fragmentos revelam a contradição: “O melhor dedilhado é quase sempre o mais cômodo, capaz de facilitar a mais perfeita realização digital do pensamento do compositor.” (REBELLO A. , 1955, p. 12). Segundo essa afirmação, o dedilhado é subordinado ao pensamento musical do compositor, ou seja, o dedilhado deve ser eficaz para a realização da partitura de modo a manter o compromisso estético com o proposto pelo compositor.

Mas ao evocar Bülow (CRAMER, 1957), Rebello cita:

O melhor dedilhado é o que possibilita a transposição de qualquer trecho a outro tom”, acrescentando que “um forte pianista moderno deveria poder executar a Sonata op. 57 (Appassionata) de Beethoven, com a mesma facilidade em fá sustenido como em fá menor (tom original). E ainda Bülow quem decreta adiante: A dedilhação mais conveniente a essa peça, não se pode basear senão sobre o verdadeiro e correto modo de exteriorizar o conceito musical da obra em apreço. (REBELLO A. , 1955, pp. 12-13)

Pelas condições topográficas do piano, pode se optar por dedilhados alternativos quando há modulações, em função das condições anatômicas do pianista, do repertório. Em dedilhação de passagem escrita em estrutura escalar de Dó Maior, a exemplo, geralmente é mais funcional a utilização de dedilhado alternativo quando transposto a F# Maior. São dois casos extremos de distribuição espacial muito desigual um ao outro na topografia do piano. A manutenção do dedilhado como preconizado não é o mais eficaz em qualquer caso, portanto, essa afirmação que soa como lei não pode ser realizada como tal.

O terceiro fragmento que selecionamos diz: “Cumpre ao professor guiar o aluno, pesquisando e esclarecendo as suas necessidades individuais.” (REBELLO A. , 1955, p. 12) Se o dedilhado deve ser construído a partir das necessidades musicais impostas pela composição, deve manter no trecho musical, sob qualquer modulação, como individualizá-lo às condições anátomo-fisiológicas de cada aluno. O dedilhado, como observamos na história da pedagogia dos instrumentos de teclas, passou por um processo histórico de construção e disseminação com regras e leis próprias de cada tempo, das condições tecnológicas dos instrumentos, das necessidades estéticas e das compreensões do que seria mais eficaz a cada tempo. Ao escrever esse texto, um período mais rígido na história da pedagogia do piano estava se encerrando para uma nova aurora, mais livre e flexível em concomitância com uma expansão do repertório e das possibilidades do piano nunca registrada em sua história.

### 2.3.2.2. Do “ataque”

Duas articulações o *non legato* o e falso *legato* são as articulações centrais apresentadas nesse texto e tratadas como “ataque”. Rebello evoca a natureza percussiva da produção sonora do piano associada “ao caráter nativo do piano”. (REBELLO A. , 1955, p. 15) A escola antiga a partir do cravo e outros instrumentos antigos justificava a execução do *legato* a partir de um transbordamento de uma nota sobre a outra. Se executa uma nota e o som da primeira nota dura um minúsculo fragmento de tempo em concomitância com a segunda.

O desejo por essa articulação é emanado do canto com seu repertório de *bel canto* e das cordas friccionadas, como o violino, Rebello apresenta uma subarticulação do *legato*, o *legatíssimo*, e se refere ao toque *perlè*, esse último uma articulação específica da idiomática pianística e amplamente utilizada no repertório do período clássico, incluindo galante e pré-clássico.

### 2.3.2.3. Das Notas Repetidas

Vista larga utilização das notas repetidas e a longa tradição da substituição dos dedos em padrões 3-2-1 e assemelhados, longamente apresentados no repertório, Rebello retoma a discussão de Casella:

Sará pure utilíssimo imparare a ripetere una medesima nota con um dito solo. Questo particolare dela técnica è poco studiato, perché nelle varie edizione (anche recentissime) si rimane fedeli ala clássica diteggiatura 4 3 2 1 oppure 3 2 1, mentre invece ocorre anche saper ribattere una nota piúe volte col medesimo dito. Dato che cosi avviene nella técnica delle ottave. (CASELLA, 1954, p. 102)

Recuperar esta discussão é útil quando a passagem exige alto nível de uniformidade, executar sequência de notas repetidas com apenas um dedo. Até o presente esta técnica não é muito aplicada e pouco referendada nas edições mais recentes das partituras. A técnica consiste na aproximação do toque de pulso utilizado na execução de passagens de oitavas por graus conjuntos ou oitavas por notas repetidas. Rebello (REBELLO A. , 1955, p. 15) apresenta tradução fiel ao apresentado por Casella (CASELLA, 1954, p. 102) e amplia por seu conhecimento da literatura pianista o exemplo do texto citado.

A riqueza de exemplos musicais das duas possibilidades de execução de notas repetidas é mostrada por Rebello exibindo o conselho aos pianistas “orientar o trabalho das notas repetidas tendo em vista o resultado expressivo, para não insistir apenas na conquista da velocidade” (REBELLO A. , 1955, p. 17). Esta preocupação devia ser muito observada ainda nos dias de hoje, notamos uma profusão de vídeos especialmente de pianistas chineses exibindo grande velocidade e domínio técnico sem a devida expressão e musicalidade, ou seja, o trabalho é inócuo. Tocar rápido não significa nada se não estiver a serviço da arte e da musicalidade do toque expressivo.

A citação a seguir é dos conselhos importantes que um mestre pianista ensina a seu pupilo:

Só os ignorantes se deixarão conquistar por gestos e poses sofisticadas. Para êstes, o “virtuose” já conta com um bom “repertório” de atitudes que emprega quase inconscientemente, ao sabor da emoção que lhe transmite a própria obra interpretada. (REBELLO A. , 1955, p. 18)

Aqui o autor se posiciona e marca explicitamente a que veio, ele categoricamente define quem é o virtuose e o “virtuose”. São categorias distintas de pianistas, a primeira opera em função da musicalidade e arregimenta todas as ferramentas disponíveis para esse feito; o segundo, opera para o aplauso fácil do exibicionismo técnico desprovido de objetivo principal no fazer artístico. A tese dá relevância para o primeiro grupo de pianistas do que ele chama de

toque expressivo e se ocupa de explicar meticulosamente na tese do O Piano e o Toque Expressivo.

### 2.3.1. Os Tecladistas e a Evolução dos Processos Técnicos

O autor retoma a linha genealógica apresentada na tese *Da Flexibilidade* (REBELLO, 2002) com as obras de Rameau (RAMEAU, 1724), Couperin (COUPERIN, 1716), C.P.E. Bach (BACH, 1753) desta vez para tratar da articulação. No texto há uma relação mais clara entre a movimentação das articulações dos dedos: “ Os únicos movimentos que os dedos possuem são os que se produzem nas suas articulações” (REBELLO A. , 1955, p. 21) o resultado sonoro.

O hábil emprego dos “jogos”, auxiliado pelo mecanismo que conjuga os teclados, dá ilusão de crescendo ou de diminuindo. Pelos mesmos processos mecânicos se obtém o forte e o piano súbitos. A técnica do cravo exigia do executante a agilidade e a igualdade. Qualquer contribuição do peso da mão seria não somente supérflua, mas prejudicial à boa execução. (REBELLO A. , 1955, p. 21)

Em referência à articulação enquanto material da música que trata do ataque e duração das notas durante a *performance*, no repertório cravístico o sistema de hierarquia de sons é construído na escolha da articulação, não se pode destacar um som ou outro pelo emprego da variação individual de intensidade, desse modo, a articulação é o recurso disponível para marcar a diferença entre tempos fortes e fracos, planos sonoros, entre outras características das obras executadas.

Rebello estabelece uma descrição da história das transformações do mecanismo do piano e das agruras dos pianistas de outros tempos em seus pianos com particulares problemas técnicos. Ele considera a partir do duplo escape de Erard<sup>71</sup> uma mudança importante na tecnologia construtiva do instrumento e das possibilidades interpretativas. Passeia pelas três fases de Beethoven, que inicia com escrita mais próxima do cravo e culmina com uma orquestração no piano.

Ele cita fala de modernos pianistas como Marguerite Long, Isidor Philip, Anton Rubinstein, reúne aos conselhos ancestrais desde Diruta (DIRUTA, 1597) para chegar a uma constatação importante sobre a articulação.

Consideramos a técnica boa ou má, conforme o caso, jamais aceitando a designação de moderno ou de peso em confronto a chamada antiga ou de articulação. Sem dúvida, de antiga é que ela nada tem, pois apenas atingiu um centenário. Porém, suas raízes se entranham séculos atrás na grande tradição dos organistas do século XVI (REBELLO A. , 1955, p. 38)

---

<sup>71</sup> Fabricante de pianos.

A esta altura do texto há clara diferença entre articulação como movimento e articulação como material da música. E o foco do funcionamento do mecanismo preconiza que a articulação não pode ser considerada prática obsoleta e que pode ser utilizada da “maneira correta”. Assim como os *pianíssimos* de Walter Giesecking produzidos com os dedos “colados” nas teclas. O tamanho do movimento pode variar até quase a impercepção visual, mas ocorrem. Ele evoca Marguerite Long:

afinal se toca piano com os dedos”. E os únicos movimentos que os dedos possuem, são os que se produzem nas conexões dos ossos (articulação). Na técnica pianística esse movimento é chamado de “articulação”. Dizer que se toca apenas “pela pressão dos dedos” é *infantilidade* ou ... ignorância (REBELLO A. , 1955, p. 39)

Constata que há movimentação efetiva dos dedos e alfineta os pares pianistas que defendem o tal toque sem articulação. Com esse tipo de posicionamento no campo, Rebello demarca território e sistema de valores entre os pianistas que defendem ardorosamente suas escolas técnicas. E finaliza:

Sem a pretensão de estabelecer um código do que é bom ou mau, se pesquisarmos tudo o que se tem escrito sobre novos “métodos ou escolas”, chegaremos a crer que as orientações mais significativas são, no fundo, semelhantes. O que lhes dá, por vezes, certa aparência de divergência é a visão pessoal. (REBELLO A. , 1955, p. 42)

A afirmação é complexa, é polissêmica e pode beirar a contradição. Há um elenco de características transformadas ao longo dos séculos na execução de instrumentos de teclas listados pelo autor que difere desta ideia de um núcleo de convergência. Mas por outro lado, há um nítido interesse de natureza social de apaziguamento do campo. O trabalho analisado de Rebello foi submetido à apreciação de banca com possibilidade da presença de arguidores de diferentes correntes técnicas. Desse modo, ele se posicionou e pode evitar possíveis desconfortos perante os avaliadores, se estes fossem muito divergentes.

### **2.3.1. Conclusões**

O professor Arnaldo Rebello se manifesta nas conclusões e retoma as bases apresentada na abertura do texto. “A tarefa maior do professor é guiar os alunos na preparação da base necessária para que eles possam então construir sua própria técnica” (REBELLO A. , 1955). Retoma a binaridade entre aspectos que são mutáveis e imutáveis da construção da técnica pianística e a aplicabilidade destas questões na formação do pianista e para tal, aconselha

(REBELLO A. , 1955, p. 46):

- a) “Que o culto do instrumento não afete o amor à Música, transformando-se em pura conquista de condições materiais...Expressão e técnica são inseparáveis”
- b) “Se a base não for sólida, o estudante só muito dificilmente poderá desenvolver a capacidade de ouvir e criticar a *si próprio*”
- c) “O aluno deve ser conduzido até chegar a um “estado consciente” de auto-didata, de construtor da sua própria moradia.”

Esse elenco de instruções fala daquilo que é dado e daquilo que é construído na disciplina do estudo organizado e sistemático. São conselhos da maior valia aos pianistas para que nunca se encantem com o que não for artístico, que o amor pela música seja o grande objetivo do pianista.

As duas teses de Rebello são construídas com objetivos distintos: a primeira é o acesso dele à docência na cadeira de piano da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil e a segunda tese para professor catedrático para a mesma universidade.

Responder à cátedra é o ápice da carreira do docente àquela época. Observadas na sequência as duas teses têm por objeto questões distintas da prática pianística e interconectadas como uma fuga de Bach.

A construção de um novo paradigma ao trazer Diruta à discussão que avança até os coevos de Arnaldo na segunda tese, produz um importante mapeamento das ideias circulantes nos instrumentos das teclas na primeira tese sobre flexibilidade e na segunda sobre como o toque constrói a expressão.

Podemos assim afirmar que Rebello com estas duas teses construiu sólido paradigma crítico da importância do toque pianísticos em todos os seus gradientes na construção da música musicalmente.

Esses trabalhos no tempo presente carecem de continuidade e abrangência nos repertórios com necessidades diversas selecionados pelo autor e aplicadas nos repertórios contemporâneos. O caráter pontual e enciclopédico escrito por homem de ampla cultura resultou em música, influência e transformação na música brasileira que teve em Arnaldo Rebello esse referencial.

### 3. DUAS MULHERES AO PIANO

#### 3.1. A construção social do pianista.

O piano como ícone de distinção social ascendeu com a burguesia e o patriarcado na construção do imaginário social. Os papéis de virtuoso, ou pianista de concerto, e pianista de salão, ou pianista, foram gradualmente consolidados a partir do Século XIX numa perspectiva processual de emancipação profissional pela construção do campo musical. Este duplo conceito é cunhado na vida musical europeia a partir das trajetórias do pianista Franz Liszt e do violinista Niccolò Paganini.

Nesta perspectiva social Edward Said afirma,

O virtuoso, afinal, é uma criação da burguesia e dos novos espaços musicais – autônomos, seculares e cívicos, como auditórios, salas de concerto, parques e palácios artísticos especialmente construídos para acomodar não o compositor, mas o instrumento em ascensão, espaços que substituíram as igrejas, cortes e propriedades rurais que haviam abrigado Mozart, Haydn, Bach e mesmo o jovem Beethoven. (SAID, 2009, p. 137)

Os espaços de validação do músico no emergente campo musical no Século XIX e início do XX é muito mais vinculado à figura do virtuoso do que do compositor. Tanto que alguns compositores compõem para revelar suas melhores características performáticas e não composicionais. Observa-se, a exemplo, Beethoven compondo para piano com o uso da idiomática instrumental considerada extremamente difícil para a época, ou Chopin e Liszt com a mesma postura.

Liszt vai ao extremo da exploração técnica do piano com uso exaustivo de dificuldades técnicas em suas obras que diferenciam os pianistas de salão dos pianistas de concerto. Podemos exemplificar estas dificuldades que eram tidas até os anos 1920 como diferenciadoras, as sequências de oitavas dos grandes concertos para piano e orquestra.

Acreditava-se não ser possível ensinar a um aluno as sequências de oitavas, como as do Segundo Concerto para Piano e Orquestra de Brahms, que seriam executadas como uma espécie de inatismo. E naquele tempo, o imaginário do virtuoso era cercado de uma mítica de distinção, de diferenciação, de sublime ou demoníaco.

Obviamente, foram estratégias de construção do campo musical e de estruturação de sua topologia interna a construção no imaginário do instrumentista como um semideus com dons que o diferenciavam dos outros mortais.

### 3.2. O masculino e o feminino na construção do pianismo.

Funções sociais de gênero executaram práticas musicais do pianismo. Mantiveram a separação de gênero no repertório, na formação, na profissionalização e na carreira dos pianistas e das pianistas. As ideias de dominação masculina são repetidas na funcionalidade social da prática musical através do piano e do movimento pianístico que emergiu do Século XVIII, cresceu no XIX e explodiu na primeira metade do século XX com o pianismo.

“Piano de salão” e “piano de concerto” parecem ter correspondido, reciprocamente, a duas formas diferenciadas, feminina e masculina, de apropriação desse instrumento musical segundo um imaginário social forte e duradouro que perpassa os séculos XIX e XX. O dedilhar doméstico do piano aparece e reaparece como característica feminina, enquanto a chegada aos palcos como concertista, tanto na condição de compositor como na de intérprete, quase sempre se mostra tarefa exclusiva dos homens. (Prefácio Lia Zanotta Machado, TOFFANO, 2007. P.13)

A diferenciação do repertório exhibe a mulher como animadora de encontros sociais domésticos. Estas ações são interpretadas pela sociedade com menor seriedade e repletas de diletantismo. Algumas dessas mulheres também participam das práticas litúrgicas nas igrejas cantando em coros ou executando órgão. Como se observa até o tempo presente nos terços no Santuário de Nossa Senhora Aparecida, em Manaus.<sup>72</sup> Essa mulher executa repertório de música ligeira, em contrapartida, os homens recebem formação dedicada ao grande repertório de concerto. Os objetivos da formação pianística de cada gênero são bastante claros e condicionantes<sup>73</sup>.

Algumas poucas mulheres por muita luta conseguiram se empoderar e assumiram postos desta estrutura interna do campo musical. No cenário brasileiro não podemos nos furtar de listar, Guiomar Novaes (BINDER, 2017); (TOFFANO, 2007); e Magdalena Tagliaferro (TOFFANO, 2007), verdadeiras heroínas ao piano. Fizeram sucumbir o patriarcado e o público devido excepcionalidade virtuosística de suas *performances*. Entretanto, estas exceções não representam a maioria das mulheres pianistas. A esmagadora maioria das mulheres pianistas tem o momento magno do palco interditado pelo estatuto da educação feminina que lhes dedica o ideal de “civildade” e o tocar piano como um dote a mais para as moças aptas ao casamento.

<sup>72</sup> Nessas práticas no Santuário de Aparecida é possível visualizar um sutil esquema de hierarquização das organistas nas últimas décadas, motivado por proficiência musical e reconhecimento social.

<sup>73</sup> Não afirmamos de maneira alguma que ser homem é garantia de sucesso na carreira pianística. Como também observamos que muitos homens que desistem dela ou a tem como aspecto da formação intelectual/artística mais geral e preferem se dedicar a outra profissão.

A suposta educação da mulher, na qual está inserido o aprendizado do piano, nada mais é que a subserviência a um estatuto cujo objetivo era agradar à sociedade e agradar ao indivíduo homem – seja o pretendente, seja ao marido, ao pai ou aos amigos do pai. Não havia horizonte ou objetivo além destes: agradar, inserir-se no estatuto, obedecer, enquadrar-se. (TOFFANO, 2007, p. 58-59)

Viver condenada a estar sob a sombra de um homem restringiu visibilidade da produção musical feminina. Cohen (COHEN, 1981) cita aproximadamente cinco mil compositoras e provavelmente esse dado seja subestimado, mesmo com essa quantidade expressiva, a maioria dos manuais de história da música ignora a existência das mulheres compositoras ou as cita dando menor relevância.

Maurício Monteiro (MONTEIRO, 2008, p. 325) condensa uma lista de músicos atuantes no Rio de Janeiro, entre 1808 e 1821, na qual constam 155 músicas com nome, função e origem. Figuram 16 nomes de mulheres entre os 139 homens. Esse é um mapeamento importante da presença das mulheres no mercado de trabalho musical no período estudado pelo autor. A ocupação de função dessas mulheres é vinculada a espaços em que a presença masculina não supre as necessidades, como o caso das cantoras/solistas, com elas somam 11 pessoas, seguido por 2 professoras, duas pianistas/compositoras e 1 harpista.

O esquecimento opera mais nas mulheres que nos homens nesta lista. Mesmo que registradas percentualmente o nome completo, não consta mais nas mulheres de origem local que nos homens. As cantoras de origem europeia oriundas da França e Itália têm registrado o nome completo, as instrumentistas, como a harpista Senhorita Joly e a professora Clementina, não recebem a mesma deferência do nome completo. Isso exhibe, além da questão do gênero presente, um processo de hierarquização das funções.

Nesse período, alguns papéis femininos na ópera eram realizados por *castrati* contribuindo para a redução dos postos de trabalho das mulheres nos papéis femininos na área do canto lírico.

A exemplo do cenário que não valoriza a mulher embora sejam a maioria quantitativamente, observamos o Instituto Nacional de Música. Leopoldo Miguez publicou um relatório sobre os conservatórios de música europeus e os comparou com o Instituto do Rio de Janeiro. Para ele (MIGUEZ, 1897) a presença majoritária de mulheres não é favorável e para tal ele escreve:

A desproporção entre o número de alunos e alunas que frequentam o Instituto é lamentável. Enquanto o Governo ou a Intendência, não criar o teatro nacional e subvencionar o teatro lírico, convencido, pelos exemplos de outras grandes capitais,

de que todo o sacrifício que fizer, será largamente compensado com as vantagens indiretas que lhe provirão dos efeitos dessa medida; enquanto não se resolver a garantir, por esta forma, o futuro do artista-músico, a carreira do cantor e de instrumentista de orquestra não será tão animadora que faça afluír à matrícula alunos homens bastantes. (MIGUEZ, 1897, pp. 31-32)

Com esta afirmação é evidente que o aprendizado musical atendia a interesses diferentes para homens e mulheres, o relatório mostra a necessidade da criação de postos de trabalho na área das práticas musicais como solução para ampliar a presença dos homens no Instituto Nacional de Música. “De um total de 401 matrículas (1895), 347 eram mulheres e 54 eram homens. No curso de piano, de um total de 80 alunos, 76 eram mulheres” (VERMES, 2019, p. 6).

Na perspectiva profissional o cenário é bastante distinto, observando o período 1890-1902, o quadro docente do Instituto Nacional de Música (PEREIRA, 2007, pp. 451-453) dispõe apenas de duas professoras em todo o quadro. Gemma Luzianni Nervi e Elvira Belo Lobo ocupam exclusivamente a cadeira de piano. A discrepância pode ser observada entre as 41 cadeiras ao total, o caso de professores como Frederico Nascimento e Leopoldo Miguez, o primeiro ocupa as cadeiras de composição, solfejo, violoncelo e o segundo o cargo de diretor, cadeira de violino e viola e composição.

O único professor com cadeira de piano, Alfredo Bevilacqua, ocupa também o cargo de diretor artístico. O quadro é revelador das 42 cadeiras disponíveis, uma é vaga (história e estética), duas são ocupadas por mulheres e 39 ocupadas por homens que por vezes acumulam cadeira. No período não há acúmulo de cadeira para nenhuma mulher.

A relação entre as duas conjunturas alunas e professoras revela a preferência das mulheres pelo piano no período e a preocupação do diretor quanto ao espaço profissional dos músicos. A presença das mulheres é vinculada a outros usos do pianismo na sociedade da época: música familiar, instrução informal, instrução individual.

Não surpreende encontrar em Sobrados e Mucambos (FREYRE, [1936]2000) o destaque da música e do piano na formação das mulheres, integra as prendas/dotes (capital simbólico) que a mulher leva ao casamento. O domínio do piano participa da “educação feminina” da mulher dos *fin-de-siècle*.

Alguns autores (EULETÉRIO, 2005), (PONTES, 2004) e (SIMIONE, 2004) mostram as mulheres no cenário cultural do final do século XIX e começo do século XX e os esquecimentos das importantes personagens femininas, apagando o percurso individual de “reconhecimento” do trabalho feminino.

Apagamento, esquecimento são condições ainda muito presentes na historiografia da música mundial, brasileira e amazonense. Mulheres brilhantes, protagonistas de trajetórias exemplares para a compreensão da sociedade em todos os aspectos estão sem voz, postura que tolhe a compreensão mais próxima da sociedade do tempo presente e de outrora.

Na obra *36 Compositores Brasileiros obras para piano (1950/1988)* (GANDELMAN, 1997) se percebe, mesmo avançado no tempo cenário homólogo, dos 36 compositores elencados, apenas Marisa Rezende é apresentada com uma obra. “Buscando uma visão panorâmica nacional – abordagem de autores de diversos estados – e em função da possibilidade de obtenção de partituras e conseqüente organização do *corpus*, foram selecionados 36 dentre os 82 listados.” (GANDELMAN, 1997, p. 27).

A lista<sup>74</sup>exibe a pouca presença feminina, mesmo no final do século XX, nas instâncias de validação do campo composicional contemporâneo brasileiro. Não questionamos a igualdade quantitativa. É muito mais do que isso, é a formação, representatividade, constituição das instâncias de validação nas instituições, construção de identidade, valores e ideologias que emergem nos números anteriormente elencados.

O feminismo envolve muito mais do que igualdade de gênero. E envolve muito mais do que gênero. O feminismo deve envolver a consciência em relação ao capitalismo – quer dizer, o feminismo a que me associo [Angela Davis]. E há múltiplos feminismos, certo? Ele deve envolver uma consciência em relação ao capitalismo, ao racismo, ao colonialismo, às pós-colonialidades, às capacidades físicas, a mais gêneros do que jamais imaginamos, a mais sexualidades do que pensamos poder nomear. O feminismo não nos ajudou apenas a reconhecer uma série de conexões entre discursos, instituições, identidade e ideologias que tendemos a examinar separadamente. (DAVIS, 2018, p. 99)

Nitidamente observamos a condição de minoria social amplificada pela opção profissional “pianista”. Observamos que “pianista” entre aspas não é pejorativo, mas excludente às mulheres nesse espaço de trabalho. Mulheres pianistas que contraem “boas” núpcias tem essa aptidão funcional bastante apreciada no contexto da música familiar e dos pequenos concertos nos circuitos íntimos de validação.

Mulher pianista que não tem “bom” casamento encontra na docência a possibilidade de subsistência. Há um contexto social e financeiro que não facilita as demandas exigidas dx na formação e manutenção dx pianista profissional.

---

<sup>74</sup> O primeiro quantitativo é gerado da aparição de no mínimo duas vezes nos programas de concerto das Bienais de Música Contemporânea do Rio de Janeiro ou dos Festivais de Música Nova de Santos, ocorridos de 1975 e 1988.

O preconceito em falas difundidas como “toca arrastado porque é mulher”, “as músicas dela são melosas por ser mulher”, “Martha Argerich toca como homem” devemos desaprender. Esse preconceito não se trata de atitudes individuais que contornamos com sensibilidade e “educação”, o preconceito não é individual é construção social.

Essas mulheres mesmo que brancas, que não acessam meios de subsistência do sistema capitalista se apoiam tantas vezes na nobreza que a música lhe agrega para uma sobrevivência. Que tantas vezes nem se enquadram no daquelas mulheres, que em alguns sentidos, construíram os primeiros feminismos.<sup>75</sup>

Desse modo, nosso entendimento é de que essas mulheres são minorias duplamente. Minoria pela condição que o patriarcado impõe às mulheres e minoria por todo o exposto nas narrativas de vida como “pianistas” que não ascendem ou não se mantêm na carreira profissional.

Em Tatá Level e Lindalva Cruz procuramos “explorar conexões que nem sempre são aparentes. E nos impulsionam a explorar contradições e descobrir o que há de produtivo nelas.” (DAVIS, 2018, p. 99). As estruturas dos campos econômicos, de poder, as estruturas familiares, redes de sociabilidade, as opções de repertório, as escolhas composicionais num todo no olhar do feminismo que “insiste em métodos de pensamento e de ação que nos encorajam a uma reflexão que une coisas que parecem ser separadas e que desagrega coisas que parecem estar naturalmente unidas.” (DAVIS, 2018, p. 99).

### **3.3. As silenciadas pianistas amazonenses**

As famílias tradicionais amazonenses reconheceram no piano o peso de uma tradição burguesa copiada pela classe média. O ideal do virtuose foi perseguido por muitas mulheres que desejavam a redenção dos palcos ao mundo ilustrado. De maneira genérica, duas situações nítidas se configuram com estas personagens esquecidas pela História do Século XX.

Se por um lado a mulher dispunha de tempo e disciplina para o aprofundamento dos estudos pianísticos na infância e juventude, a condenação e a decepção lhe viam por vias duras oriundas do patriarcado. Na feitura do enxoval e após o casamento a atenção da mulher é ao

---

<sup>75</sup> Angela Davis explica: Houve diversas lutas a respeito de quem estava incluída e quem estava excluída dessa categoria [mulher]. E essas lutas, creio, são centrais para compreender por que houve certa resistência por parte das mulheres de minorias étnicas e também por parte das mulheres brancas pobres e da classe trabalhadora para se identificar como o movimento feminista emergente. Muitas de nós consideramos que o movimento daquela época era excessivamente branco, e em especial, excessivamente burguês, de classe média. (DAVIS, 2018, p. 92)

lar, à família e a poucos outros afazeres que lhe era autorizado. Notadamente, isso se tratando de uma mulher com dotes ao casamento. Por outro lado, a mulher que se via obrigada a gerar renda para seu sustento e/ou de sua família, dedicava todas as horas disponíveis ao ensino do piano. Viveram uma dupla condenação, que talvez seja um interdito.

De qualquer modo o repertório virtuosístico da adolescência no período de formação pianista cede lugar à música de salão da pequena forma musical destinada à execução doméstica e aos pequenos sarais entre familiares e amigos.

Podemos citar três pianistas entre tantas dessas guerreiras amazonenses: Tatá Level, Lindalva Cruz e Diva Ponce Leão. As duas últimas também produziram composições e terminaram suas vidas em situação de penúria e completavam a renda de sua subsistência com doações e favores de amigos e ex-alunos. Com trajetórias distintas sofreram a discriminação de ser mulher e pianista. E talvez histórias mais graves e tristes como a da cantora lírica Eva Napole, oriunda da América Central, que sofreu em solo manauara as agruras de ser mulher e negra, a tripla discriminação de ser musicista, de ser mulher e de ser negra.

Mesmo superando imensas dificuldades, essas lindas mulheres devem ser compreendidas como elementos significativos da interpretação do pensamento na Amazônia. Influenciaram a seu modo com as forças que dispunham e contra as forças opressivas que as massacraram. Trataremos de aspectos pontuais apresentados pela imprensa sobre a figura de Tatá Level.

### **3.3.1. Virtuose em destaque, professora esquecida: Tatá Level uma musicista silenciada.**

Ao construir uma interpretação e apontar um espaço da sensibilidade altamente conjugado com o jogo dos campos de poder, artístico e patriarcal, esta personagem absolutamente ignota no tempo presente na história da música do Amazonas, de existência silenciada pelo patriarcado é de imensa influência na genealogia musical amazonense. Com o piano, Tatá Level trouxe a possibilidade da permanência da prática musical enquanto evento social de trocas simbólicas após a ruptura financeira impetrada pós período gomífero.

### 3.3.1.1. **Tatá Level: A pianista que me saltou das letras.**

O estabelecimento do piano como instrumento preferencial da burguesia manauense decadente, a consolidação do repertório *standard*, a carga do simbolismo e do signo de distinção instalou a figura do piano como objeto de *status* financeiro, cultural e social. Essa história culmina com alguns músicos que carregaram em sua imagem pessoal o símbolo do sucesso, da transcendência à crise financeira e a esperança da manutenção da tradição das famílias abastadas.

Apresentar um piano *Pleyel* de cauda foi motivo de orgulho de famílias ilustradas no círculo social manauara, afirmavam com orgulho ser *Pleyel* o fabricante favorito do compositor polonês *Chopin*. De execução complexa, o repertório dos românticos especializados na pequena forma povoou décadas de programas de concerto na cidade Baré e fez de Chopin um dos mais desejados pelos pianistas em formação. Virtuoso e sensibilidade eis o desejo destes ouvintes ávidos por malabaristas sensíveis e altamente especializados sobre as alvinegras teclas.

### 3.3.1.2. **Do olhar ao suspeito à lógica da validação da imprensa como fonte factível**

A pesquisa tem destas coisas, altera os caminhos, muda as rotas e sem pedir licença se revela nua e despudorada. Encontrar Tatá Level, dada pelo olhar da imprensa é revelador, mitigador, eventual, complexo, fragmentado como a própria vida o é. Com a curiosidade aguçada pela próxima matéria, o fascínio no próximo título ou na próxima viagem penetrar nesta fonte é mais que o fascínio pelos comentários da clareza na execução dos *estudos* de Chopin, ou os olhos marejados na nota de falecimento.

As correntes historiográficas oriundas dos esforços da Escola dos *Annales*, da História Cultural, Nova História Cultural, Micro-história, Narrativas da Pós-Modernidade compreendem além do texto literal todo o conjunto que compreende a materialidade dos jornais e da imprensa. Reflexões (BURKE, 2003); (CRUZ & PEIXOTO, 2007); (CERTEAU, 1994); (ARENDETT, 2003); (CHARTIER R. , 1990); (CHARTIER R. , 1998) (DARNTON & ROCHE, 1996); (PALLARES-BURKE, 1995); (SCHWARTZ, 1987) no âmbito da historiografia ou na perspectiva multidisciplinar revelam a importância da fonte jornalística e a utilizam tendo esta pequena lista validade científica pelos pares, sendo alguns cânones como o empenho de Robert Darnton de compreender a situação da imprensa revolucionária na França.

Na perspectiva de Darnton (1996), a Imprensa é uma força social ativa, recheada de conflitos e batalhas. Aderindo a esta perspectiva da história social, Cruz e Peixoto propõem campos de atuação dos jornais e revistas e sistematizam uma possibilidade metodológica de análise dos periódicos.

Na configuração histórica assumida pela imprensa desde o século XIX os jornais e revistas atuam segundo Cruz e Peixoto: (1) no fomento a adesão ou ao dissenso, mobilizando para a ação; (2) na articulação, divulgação e disseminação de projetos, ideias, valores e comportamentos; (3) na produção de referências homogêneas e cristalizadas para a memória social; (4) pela repetição e naturalização do inusitado no cotidiano, produzindo o esquecimento; (5) no alinhamento da experiência vivida globalmente num mesmo tempo histórico na sua atividade de produção e informação de atualidade; (6) na formação de nossa visão imediata de realidade e de mundo; (7) na formação do consumidor, funcionando como vitrine do mundo das mercadorias e produção e marcas. (CRUZ & PEIXOTO, 2007, p. 259 apud Vieira, 2013, p. 3)

A adesão a esta perspectiva significa compreender que “A Imprensa é linguagem característica do social, detém uma historicidade e especificidades próprias, e requer ser trabalhada e compreendida como tal” (VIEIRA L. , 2013, p. 3)

### 3.3.1.3. Fontes

Os periódicos usados na geração de dados são oriundos do acervo da Biblioteca Nacional do Brasil: hemeroteca digital e disponíveis *online*. As ferramentas de pesquisa filtram local, período, periódico, local utilizando palavra-chave. Utilizando estas ferramentas de busca no acervo disponível localizamos o termo de busca Tatá Level nos periódicos amazonenses desde a década de 10 a 40 do século vinte. A varredura seguiu para os periódicos brasileiros do mesmo período considerando que a ferramenta de busca disponibiliza em intervalos decenais.

Na pesquisa por local retornaram 58 ocorrências considerando os filtros Amazonas, todos os jornais, todos os períodos. Em 3 jornais:

Tabela 1: Ocorrências em pesquisa AM

Jornal	Período disponível na base de dados	Ocorrências
Jornal do Commercio	1905 a 1980	43
Imparcial	1918	6
Jornal do Commercio	1980 a 2007	5
A Capital	1917 a 1918	4

Fonte: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>

A busca nos periódicos do acervo revelou uma distribuição geográfica das ocorrências com vinculação às *tournées* da pianista pelas capitais de alguns Estados brasileiros.

Tabela 2: Ocorrências no acervo com delimitação por década

Periódico	Ocorrências 1910-1919	Ocorrências 1910-1929	Ocorrências 1930-1939	Ocorrências 1940-1949
Jornal do Commercio	22	16		1
Pacotilha	9			
Imparcial	6			
Pequeno Jornal – Jornal Pequeno	6			
Jornal do Recife	4	1		
A Capital	4			
Diário de Pernambuco	3			
Gazeta de Notícias	3		1	
O Paiz	2	2		
Jornal do Brasil	1		3	
Correio da Manhã	1		1	
O Jornal	1			
A Província	1			
Fon Fon	1	1		
A Noite	1			1
A Época	1			
Estado do Pará	1	6		
El Hispano Amazonense	1	1		
Diário de S. Luiz		1		
Folha do Povo		1		
O Sitiá		1		
Diário Carioca			2	
Revista da Semana			1	
Diário de Notícias			1	
A Nação			1	
Subtotal	65	30	10	2
			Total	107

Fonte: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>

### 3.3.1.4. Traços biográficos de Tatá Level

A partir da perspectiva do sociólogo francês Pierre Bourdieu, a narrativa biográfica (BOURDIEU, 1986) ou autobiográfica propõe eventos que, mesmo não se desenvolvendo

todos, tendem ou pretendem organizar-se em sequências cronologicamente ordenadas e conforme certos acontecimentos, que são selecionados e que lhes são dados conexão. Para Bourdieu, a vida não pode ser concebida como um todo coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma intenção subjetiva e objetiva de um projeto. Essa concepção leva à construção da noção de trajetória como uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente ou grupo, em um espaço ele próprio em devir e submetido às transformações incessantes.

Se a vida não pode ser concebida como um todo coerente e orientado, a tentativa fragmentária de aproximação através das notícias na imprensa nos revelam uma pessoa ainda mais fragmentada em suas práticas e relações. Entretanto, a escassez de informações é melhor que a ausência. Dar sons a uma musicista de outrora oriunda das palavras é um grande desafio, menor que o compromisso de evidenciar o papel dessa mulher na construção de um imaginário e de uma genealogia musical.

Tarcila Level Chompré, filha<sup>76</sup> do despachante de Alfândega Major Mario Level Chompré e Helena de Matos Chompré<sup>77</sup>, irmã de Lourdita Level Chompré, Tullia Level Chompré, Marilda Level Chompré, Mário Chompré e Renato Chompré<sup>78</sup>, em julho de 1913 após estudar dois anos de piano com o maestro Paulino Chaves<sup>79</sup>, deixou Manaus rumo à Alemanha. Após rigoroso exame perante a congregação conseguiu matricular-se no Real Conservatório de Leipzig. Foi orientada pelo renomado professor Teichmüller.<sup>80</sup>

Em maio de 1915, foi designada para tocar em público no salão de concertos, distinção que raramente alcançam as alunas daquela instituição. Várias apresentações se sucederam naquela importante sala.

Em 1916, em consequência da guerra e pela falta de recursos que não podiam mais ser recebidos, visto que a correspondência para Alemanha fora interdita como uma das providências do governo inglês, as remessas para pagamentos de bolsas de estudos foram suspensas, assim como a transferências de recursos dos familiares para estudantes em território

---

<sup>76</sup> Adaptado da matéria veiculada em 25 de junho de 1918 no Jornal do Commercio.

<sup>77</sup> O nome da mãe é localizado na nota de falecimento de Tatá Level na edição do Jornal do Commercio de 12 de março de 1946.

<sup>78</sup> Genealogia segundo Edição de Domingo, 10 de novembro de 1996 na coluna Fazendo História, a qual reproduzia páginas da edição de 1937 do mesmo jornal. No qual a matriarca da família não é citada e na outra edição utilizada se referem com a mãe.

<sup>79</sup> Paulino Chaves, pianista e compositor estudou durante os anos 1899 a 1902 no Real Conservatório de Leipzig estudou neste conservatório piano com Robert Teichmüller.

<sup>80</sup> Robert Teichmüller (4 de maio de 1863, Braunschweig – 6 de maio de 1939, Leipzig) Pianista e educador musical alemão. Um dos mais influentes professores de piano do seu tempo, orientou Günther Ramin, Sigfrid Karg-Elert, Siegfried Rapp, Harry Dean, Kurt Hessenberg, Eileen Joyce, Rudolf Wagner-Régeny, Herbert Albert, Rudolf Mauersberger, Elinor Kalando, Ernst Oster. Editor de Mozart e Max Reger.

alemão. Diante da notícia, a Congregação do Real Conservatório de Leipzig deliberou que a jovem prosseguisse nos seus estudos, sendo sua matrícula levada a título de crédito.

Um ano depois, falece sua mãe. Em 1917, com aprovação unânime dos professores, foi laureada concertista, sendo então convite a exhibir-se na grande festa da imprensa que em Leipzig se realiza anualmente, no mês de maio.

No mesmo ano, embarcou a Lausanne na Suíça, onde, após magnífico concerto no Conservatório daquela cidade, recebeu o diploma de professora, tal o sucesso de sua exibição. Depois transportou-se para Paris e Lisboa, acompanhada de sua tia D. Elvira, deixando nas duas grandes capitais as mais profundas impressões nos concertos que realizara. Em 1918, retorna ao Brasil realizando concerto em Belém e em seguida em sua terra natal Manaus.

Figura 15: Foto de Tatá Level



Fonte: A Capital, 26 de junho de 1918

Após estada em Manaus a pianista realiza *tournée* por algumas capitais do nordeste e sudeste do Brasil. Fixa residência no Rio de Janeiro, após os primeiros e exitosos concertos comentados por figuras como Oscar Guanabara, Tatá Level gradualmente tem sua visibilidade reduzida na imprensa. Morre em 24 de fevereiro de 1946.

### **3.3.1.5. A presença de Tatá Level na Imprensa**

Anterior ao retorno de Tarcila Level Chompré da Europa não localizamos notícias que as citasse nas fontes consultadas. É curioso notar que para a opinião pública Tatá Level só passa a existir a partir da chegada como grande pianista. Esse período anterior é apagado a ponto de não localizarmos a idade nem tampouco a data de nascimento.

A maior densidade de ocorrência na década 1910-1919 ocorreu devido ao retorno de Tatá Level ao Brasil após conclusão dos estudos superiores na cidade alemã de Liepzig. A chegada em Manaus em 1918 é cercada de pompas e exibições em recitais particulares, Teatro Amazonas, no Palácio do Governo. Críticas arrolam na imprensa como a publicada no *Jornal o Imparcial*.

Devemos, pois, tributar-lhe com alegria, enlevados, felizes, todo carinho de nossa adoração, que ella engrandece a nossa Pátria e glorifica o nosso nome. O Amazonas, grandioso em suas águas e em suas florestas, em suas terras e em suas riquezas, é pequeno ainda para conte-la porque ella sendo nossa Gloria nol-a arrebatou nas suas grandez azas de oiro. Mas, agora, ela temo-la aqui guardada, e digamos em brados ao mundo, que aqui está escondida uma grande artista: anunciemos aos céos, que temos aqui cercada por nosso amor e por nosso carinho, a alma dos grandes Mestra que Deus levara para o seu seio. (IMPARCIAL, 1 julho 1918)

Esta efusiva matéria do *Jornal Imparcial* de 1918 se refere a um Recital oferecido pela pianista na casa de seu pai Mário Revel Chompré para a imprensa amazonense. No programa constaram peças de Chopin, Schumann e Liszt. Para esta primeira parte da apresentação a imprensa noticia a execução de quatro estudos de Chopin, entretanto, destaca os estudos op. 10 nº 12 e op. 25 nº 9 com o qual encerrou a primeira parte. É interessante observar a cultura musical do jornalista ao comentar o estudo op. 25 nº 9 “um dos belos e prediletos estudos de Soner, discípulo de Liszt. Quando a nobre pianista executou a phrase final, todos emocionaram-se ante a clareza do leggierissimo, que foi executado sem falha de uma nota, com sumptuoso esmero”. (IMPARCIAL, 1 julho de 1918).

Na segunda parte foram apresentados *Das Abend, Warum? E Guillen* das *Fantasiestücke* de Schumann; *Tarantela, Veneza e Napoli* de Liszt. Cabe ressaltar a complexidade técnica e musical do repertório apresentado e não é de se estranhar que o público habituado ao repertório pianístico romântico valorize grandemente a execução da jovem amazonense que esteve acompanhada por seu pai até 1918 em Leipzig, onde se diplomou.

Manaus passava pelas últimas esperanças faustosas do período gomífero, o ideal dual entre civilização e barbárie perpassava o imaginário coletivo. A pianista trazia consigo o ideal

de civilidade do velho mundo. Sua virtuosidade precoce impressionava os ouvintes mais atentos. Efusivos elogios foram registrados na imprensa nos anos próximos a sua chegada.

Gradualmente, os concertos rarefazem e as notas da imprensa sobre esta personagem acompanham essa dinâmica. A notícia que interessava divulgar sobre Tatá Level eram seus concertos, aparições sociais da pianista. Esta mudança gradual se estende a pequenas notas a referenciando como professora Tatá Level.

Se observa como a pianista e os eventos que carregam consigo a ideia de civilidade no moldes de Norbert Elias (ELIAS N. , 1994); (ELIAS N. , 2001) incitam a imprensa. Estas ocorrências são prevalentes nas modalidades: propaganda de concerto, crítica ou comentários musicais, eventos sociais.

A matéria de 24 de julho de 1918 revela a estratégia cordial dos artistas para com a imprensa a cooptando na divulgação de suas ações artísticas.

Esteve pela manhã de hoje na redacção desta folha, acompanhada do exmo. Sr. Seu pae, a nossa genial conterrânea Tatá Level, que nos veio trazer duas entradas para o seu concerto a realizar-se no dia 27 do corrente. Gratos pela sua extrema gentileza, reiteramos quanto merecidamente havemos dito a seu respeito. Para esse festival de inigualavel brilho, tem sido feitas varias encommendas de frisas e, com é natural, deram-se trocas na remessa de encommendas pelo que a commissão incumbida da distribuição, pede mil desculpas, por nosso intermédio. Apesar das muitas encommendas, ainda há cadeiras. (Imparcial, 24 de julho de 1918)

Verídica ou não as informações propagadas por esse tipo de matéria apresentada na primeira página do Jornal revelam uma conjuntura de múltiplas intenções. Impacta na construção da estrutura de *Campo* (BOURDIEU, 1996); (BOURDIEU, 2008) e na hierarquização da estrutura interna do campo. Revela sucesso, distinção e acesso restrito, sendo intencionalmente uma estratégia de ocupação de todas as vagas do Teatro. Além do aspecto econômico, essa ação influi diretamente no signo da distinção da artista perante os músicos e outros campos locais. Teatro lotado é sinal de sucesso!

O número 268 do mesmo jornal confirma essa hipótese dos Concertos como estratégia de validação no *Campo* que se confirmam em outras instâncias do social.

Está definitivamente marcado para o próximo domingo o chá com que o Nacional pretende homenagear a distinta pianista patricia Tatá Level. Hoje, às cinco e meia da tarde, irá uma commissão composta dos Srs. Dr. Maximino Corrêa, Julio Verne e Coriolano Durand, convida a grande artista amazonense a receber, na sede da elegante sociedade, as homenagens devidas ao seu talento, que constitue um dos títulos de glória do Amazonas. (IMPARCIAL, 24 de setembro de 1918).

De família distinta e num cenário historicamente pitoresco devido a sua recente formação a notícia que corre do Jornal do Commercio (6 de janeiro de 1919) informa com pormenores a Festa da Paz ocorrida em Manaus. Um grande evento que durou todo o dia com muitas apresentações de bandas musicais e um exuberante desfile de carros alegóricos e outros carros representando alguns países envolvidos na Primeira Guerra Mundial. Tatá Level desfila no carro da França com familiares Level Chompré.

É interessante observar que enquanto Tatá estudava na Alemanha a Primeira Grande Guerra ocorria e as relações diplomáticas do Brasil com a Alemanha foram rompidas, em 1917. Os corpos diplomáticos brasileiros foram afastados da Alemanha assim como os brasileiros deveriam retornar. Outros artistas amazonenses tendo suas subvenções suspensas retornam a Manaus neste período bélico. Tatá Level permanece pela sensibilidade dos professores de Leipzig que reconhecem as altas habilidades da jovem moça. Deste modo, ela apenas retorna após concluída sua formação com Recital Público na Alemanha e com passagem por Portugal também realizando ovacionado concerto público.

Ao passo que estas notícias pululavam em Manaus, a *influenza* espanhola tem sua chegada prevista na terra Baré. Fato que ocorre e as notícias da famosa gripe dividem páginas com as elogiosas palavras às interpretações da pianista. Enfim, as atividades artísticas, esportivas foram evitadas ou suspensas de modo a tentar reduzir o avanço da gripe espanhola. Aqueles como o médico Adriano Jorge que escrevia interessantes críticas musicais e fora orador na homenagem do Nacional se dedicam a organizar uma campanha de prevenção e profilaxia da temida doença. De fato, houve muitos falecimentos em razão desta moléstia que os jornais não se furtaram a noticiar.

Mesmo com tamanhas preocupações, o nome de Tatá Level povoa o imaginário. Essa propaganda é exemplo disso:

Figura 16: Propaganda de sapatos



Fonte: *Jornal do Commercio*, 25 de março de 1919.<sup>81</sup>

O Fabricante Robalinho desenvolveu um sapato para senhoras executado em camurça branca e verniz. Note-se o adjetivo fino acrescentado a descrição do produto e pode ser adquirido na Bicho Sapataria. Digamos bastante engraçado os nomes do fabricante e da loja. Mas o signo da distinção (BOURDIEU, 2008) se apresenta na ideia de o sapato fino ser batizado com o nome da pianista. Se apenas fosse restrito ao meio musical, qual a importância de uma propaganda? Este pequeno excerto mostra um imaginário de sucesso, *finesse*, construído sobre o nome da pianista e amplamente reforçado e divulgado pela imprensa.

Em 15 de abril de 1919, é noticiada a primeira *tournee*:

Distingui-nos hontem, com uma visita pessoal, acompanhada de seu genitor Sr. Mario Level Chompré, a senhorita Tatá Level. A eximia concertista, que representa verdadeiro orgulho para o Amazonas, sua terra natal, veio trazer-nos as suas despedidas, por ter que seguir, hoje, no Ceará, para a capital do país onde vae pôr em relevo o seu gênio artístico com a realização de várias audições musicais. Tenciona ainda a jovem patrícia dar alguns concertos em São Paulo e, no seu regresso, visitar algumas capitães dos Estados nortistas, onde os cultores da arte musical terão o ensejo de apreciar a sua aprimorada educação artística. (JORNAL DO COMMERCIO, 15 de abril de 1919)

Tatá Level circula pelo país com concertos memoráveis que lhes rendeu críticas elogiosas até se instalar na Capital do país. O objetivo deste texto não é de explorar toda a trajetória desta pianista através da imprensa, mas compreender a maneira como a imprensa a representou e como os resultados desta aparição apoteótica que influenciou a gênese do pianismo em Manaus.

<sup>81</sup> Transcrição: Tatá Level O mais recente modelo de calçado fino para senhora, em camurça branca e de verniz, recebeu o BICHO SAPATARIA, - P.S.E. do fabricante Robalinho.

### 3.3.1.6. Implicações

A pianista Tatá Level (Tarsila Level Chompré) se apresentou no dia 27 de julho de 1918 no Teatro Amazonas. Se a sua primeira serata foi reveladora o concerto do Teatro Amazonas não nos decepcionou. A Comissão Promotora foi composta pelo Dr. Maximino Corrêa, Comendador Joaquim Gonçalves Araújo e José Ribeiro do Amaral que lhe ofertaram um anel de brilhante ao final. (IMPARCIAL, 28 DE JULHO DE 1918)

O programa foi composto por obras de Beethoven, Schumann, Chopin, Oswald, Debussy e Liszt. Outra relação em prol da música do Amazonas que se consolidará com a ida de Lindalva Cruz ao Rio de Janeiro para completar seus estudos pianísticos com Henrique Oswald, é trazer, em 1931, a ideia de Henrique Oswald e Luciano Gallet de fundar um Departamento do Instituto Nacional de Música no Amazonas que apresentado ao governador da época, foi arquivado.

Em 19 de março de 1923, aos quinze anos de idade, Lindalva Cruz apresentou seu primeiro concerto como aluna do Externato Musical Joaquim Franco e apresentou um programa no qual constava programa (COELHO, 1999, p. 20) similar ao apresentado por Tatá Level incluindo Oswald, Chopin e a tão elogiada Tarantella, Venezia e Napoli na performance de Tatá Level. Lindalva Cruz apresenta recital similar em Belém, em 1925.

Figura 17: Foto de Lindalva Cruz



Fonte: <http://velhosamigos.com.br/publicacao/gente-em-foco/lindalva-cruz>

Lindalva era orientada por Maria Sylvia Jardim de Oliveira (Nini Jardim). Lindalva Cruz e Arnaldo Rebello teriam respectivamente 10 e 13 anos de idade à época do concerto Level,

que certamente impactou-os a ponto de observar a coincidência de, nos dois concertos a peça de encerramento ser a mesma.

O formador de opinião, entre outros títulos, Adriano Jorge com um folhetim publicado no Jornal Imparcial de 28 de julho de 1918, relata sua experiência ao ouvir Level e nos revela a relação deste repertório Europeu e a Amazônia.

Tive hontem a esquisita volúpia de ouvir Tatá Level ao piano, volúpia em que se mesclaram, no mesmo augustoso excesso, o vício enervante, de que fala Benjamin Lima – que é dor acerba infecundidade e delícia dolorida na admiração – ao sagrado, ao sagrado, ao excelso orgulho regional, em que a minúscula e insuficiente possibilidade de sentir a Arte Eterna foi quase abafada em mim pelo sentimento que, ante os meus olhos extático, trazia a misericordiosa ilusão de que dentro da alma daquela grande artista, canto eu também, cantamos todos nós, porque o Amazonas nella canta. (IMPARCIAL, 28 DE JULHO DE 1918)

Desde Tatá Level, uma genealogia de pianistas se formou no Amazonas ansiando pelo repertório que ela defendeu. O deslumbramento impactou e influenciou os jovens pianistas de sua época. Se o cenário financeiro deixou de ser abundante o piano assumiu o lugar das óperas na programação cultural manauara e Tatá Level, uma referência, foi substituída por alguns conhecidos como Arnaldo Rebello, Lindalva Cruz e Ivete Ibiapina.

Gradualmente, as notícias na imprensa sobre Tata Level minguaram, das noventa e cinco matérias em vários estados brasileiros nas duas primeiras décadas. Ser virtuose era pauta atrativa para a imprensa que lhe rendeu elogiosos textos, nas duas últimas décadas seu nome aparece em matérias de pouca expressividade no Rio de Janeiro, a palavra professora antecede seu nome e se refere a apresentações estudantis de repertório de salão ou de obras da pequena forma musical. E por fim, o anúncio de sua morte chega atrasado e sem destaque na imprensa local.

Observamos que a redução do interesse da imprensa por nossa pianista possa ter vinculação à questão de gênero por duas questões principais: o pai, Mário Chompré, como figura masculina constante e o grande promotor e protetor de Tatá Level. As relações do pai com a imprensa favoreceram a publicidade da pianista. Nestas matérias, é nítida a relação do pai com a imprensa através de visitas às redações, pré-recitais para imprensa, trocas de cordialidade com objetivo nítido de tornar a filha noticiável. Com a provável ausência do pai, esta função “masculina” deixou de ser cumprida.

Outra questão é que a novidade, a curiosidade, a carga simbólica dos primeiros anos de Leipzig sob orientação do grande professor, não foram suficientes para sustentar Tatá Level numa posição de destaque no campo musical. Podemos fazer uma analogia a tantos outros

casos, mas um bastante conhecido, Nannerl violinista irmã de Mozart não sobreviveu na vida musical das cortes europeias após sua infância. Envelhecer no campo é um risco!

A ideia do talento, do dom, daquilo que é dado ao invés de construído, o que sabemos ser grande mentira na área musical, não foi mais forte que a potência da dominação masculina que condicionou nossa pianista às classes de piano. E isso pode ser verificado com as ínfimas duas referências feitas a Tatá Level, na década de 1990, por Mario Ypiranga Monteiro na coluna A Margem do JC de ontem quando ele se referiu às edições anteriores do Jornal do Commercio. Nos cabe fazer sair do apagamento e retornar à memória a saga das mulheres pianistas amazonenses que em grande medida contribuíram para a construção do pensamento musical no Amazonas e no Brasil.

### **3.3.2. Lindalva Cruz**

Por 96 anos a Amazônia e Lindalva Cruz foram dois organismos em profunda simbiose. Essa mulher da hiléia amazônica emergiu em 29 de novembro de 1908 e se reuniu novamente com as águas bicolores, em 2005. A delicadeza da alma, a doçura, a resiliência e a resignação povoaram essa brilhante mulher. Lindalva Cruz construiu em sua obra um híbrido entre as práticas culturais oriundas de uma sociedade manauense fortemente ditada pela dicotomia civilização x barbárie e o impacto da Amazônia profunda.

As sonoridades do imaginário amazônico particulares à sua cosmogonia, fruto das estéticas do imaginário amazônico integradas às práticas pianísticas e efetivadas a partir desse intenso trânsito entre culturalidades múltiplas, resultam na densa rede de significações do amazônico na idiomática pianística.

#### **3.3.2.1. Cenário Cultural**

Lindalva Cruz nasceu em Manaus, aos 29 de novembro de 1908. O cenário cultural de Manaus na primeira metade do século é construído a partir de um imaginário colonialista na perspectiva dualista entre civilização e barbárie. Neste cenário, a aproximação à “alta cultura europeia” é um traço de distinção rumo à ideia de civilidade burguesa que é construída.

As diferenças nas maneiras em que se exprimem diferenças no modo de aquisição - ou seja, na antiguidade do acesso à classe dominante - associadas, frequentemente, há diferenças na estrutura do capital possuído, estão predispostas a marcar as *diferenças*

no âmago da classe dominante, assim como as diferenças de capital cultural marcam as diferenças entre as classes. Eis a razão pela qual as maneiras - e, em particular, a modalidade da relação com a cultura legítimas - são o pretexto de uma luta permanente, de modo que nestas matérias, não existe enunciado neutro já que os termos designam as disposições opostas, podendo ser considerados encomiásticos ou pejorativos, conforme se adota a seu respeito o ponto de vista de um dos grupos opostos. (BOURDIEU, 2008, p. 67)

As relações circundantes ao pianismo e suas práticas sociais operam como um marcador simbólico das diferenças entre as classes civilizadas e as classes populares nessa Manaus da *Belle Époque*, assim como em boa parte do Ocidente. As práticas públicas e domésticas de apreciação musical de um repertório validado como distinto fez sentido no *hall* dos conhecimentos da classe emergente ou ilusoriamente emergente, mesmo que na perspectiva da semiformação<sup>82</sup> a partir da infância.

O piano até o século XIX era fabricado sob encomenda. A migração do processo construtivo artesanal para a lógica da produção em série típica da industrialização, a criação de estoques para venda posterior e a criação de um modelo mais compacto e menos oneroso: o piano de armário, possibilitaram uma maior disponibilidade no mercado e contribuição com aumento expressivo no número de pianos disponíveis e a facilitação a aquisição.

Além da funcionalidade musical o piano foi bastante apreciado como elemento de destaque do mobiliário das casas de além da classe alta, para também as residências da classe média. Ou seja, a posse de um bom piano também indicava o sucesso financeiro da família proprietária.

Símbolo de *status* social, sucesso financeiro e distinção cultural, o piano nas casas cumpria papéis múltiplos utilizado para prática musical. O uso desse instrumento no ambiente familiar fomentou uma familiaridade, expansão e circulação de práticas e repertórios na construção do imaginário musical coletivo.

### **3.3.2.1. Pequena na estatura e gigante na resiliência**

Lindalva Cruz presenciou na rotina da casa a prática pianística realizada por sua mãe que lhe introduziu as primeiras lições desde 6 anos de idade (COELHO, 1999, p. 17). A mãe,

---

<sup>82</sup> *Halbbildung* conceito adorniano traduzido como semicultura ou semiformação, a depender do contexto, o *Bildung* como experiência de formação do humano para emancipação e autonomia e o *Halbbildung* na conversão do valor em si, valor de uso pelo valor de troca que valoriza o aspecto adaptativo na lógica mercadológica do capitalismo. Um exemplo eficaz são as publicações em banca de revista com coleções, por exemplo, de óperas vendidas nas bancas de revista que promovem nos colecionadores melômanos a sensação de conhecimento da ópera. No entanto, o que se conhece é parte do repertório mais difundido.

por sua vez, teve suas lições ao piano vinculada à inauguração do Teatro Amazonas. Entretanto, os jornais da época apresentam Rosa Fontenelle da Silva Cruz mãe como professora do ensino público sem referência à atuação pianística. (Jornal do Commercio, 1921, p. 1)

O Teatro Amazonas foi inaugurado, com a apresentação de uma companhia de ópera italiana. E o tenor faleceu. A senhora dele era pianista da companhia e radicou-se em Manaus. Mamãe foi uma das alunas dela, durante uns 4 ou 5 anos. De modo que mamãe era uma das moças que tocava melhor em Manaus. (MICALDAS, 2002, p. 3)

“Três anos depois, a pianista mirim conseguia seu primeiro emprego, tocando nas sessões de cinema mudo.” (ARAÚJO, 2000, p. 1) O primeiro trabalho em tenra idade foi junto ao maestro João Donizete Gondim durante as sessões de cinema mudo.

O emprego surgiu quase por acaso. O pianista que tocava no antigo Cinema Alcazar, no centro de Manaus, tinha conseguido uma bolsa de estudos em Salvador. “Pedi para ficar no lugar dele e ele caiu na gargalhada”, lembra. “Mas o dono do cinema, para nossa surpresa, me aceitou na hora (ARAÚJO, 2000, p. 1)

A ocupação desse posto de trabalho perdurou por 10 anos, tocando também no cinema Odeon e no Polytheama, até que, em 1925, a função ocupada no trio com flauta e violino perdeu a funcionalidade com a chegada do cinema com a banda sonora gravada. Lindalva justifica a procura por essa vaga de trabalho devido ao falecimento do pai Raimundo Rodrigues Cruz e a necessidade do pagamento das aulas de piano com Nini Jardim.

Com a extinção do trabalho no cinema, a necessidade de geração de renda e avançada nos estudos pianísticos, Lindalva Cruz assumiu no Externato Musical Joaquim Franco turma de iniciantes, ao mesmo tempo prosseguia na formação pianística. Segundo entrevista a Maria de Lourdes Micaldas:

Lou: Qual era o nome dela?

Lindalva: Maria Silvia Jardim de Oliveira. O apelido dela de solteira era Nini Jardim. E ela foi depois minha madrinha. Mas ela morreu muito cedo, faleceu aos 32 anos de idade. E quando ela faleceu, eu estava, mais ou menos, entre o sexto e sétimo ano e não havia mais professores na cidade.

Lou: Como você continuou seu estudo, você ainda era criança?

Lindalva: Era adolescente. Fiquei estudando sozinha. (MICALDAS, 2002, p. 2)

No livro *Lindalva Cruz: vida e obra* “Substituiu-a na direção do Externato a pianista Maria Hilza de Andrade, sua ex-aluna, sob cuja orientação completei meu curso de piano.” (COELHO, 1999, p. 26). De fato, foi expedido diploma, em 1927, assinado por Maria Hylza de Andrade de professora de música-piano pelo Externato Joaquim Franco, comprovando assim a conclusão do curso técnico sob orientação de Maria Hylza.

Para subsidiar o prosseguimento dos estudos de Lindalva no Rio de Janeiro, o vereador Júlio Verne propôs à prefeitura bolsa de estudos. Não dispondo de recurso para viagem, foi organizado um recital pago no Ideal Clube com plateia completa. Os recursos frutos desse recital foram guardados no cofre da prefeitura, por sugestão do prefeito.

Marcado o dia para comprar a passagem, fui até a Prefeitura a fim de receber o dinheiro do concerto. Havia uma agitação na Praça D. Pedro II. As pessoas falavam alto e se acotovelavam tentando aproximar-se do prédio. Finalmente o esperado esclarecimento: o tal funcionário havia desaparecido com eleva quantia, incluindo o envelope que continha os dinheiros dos meus ingressos (COELHO, 1999)

Sensibilizado com a história que circulou pela cidade, os irmãos Manoel, Joaquim e Antônio Marques Ribeiro proveram a passagem de navio para o Rio de Janeiro.

### *A Partida*

*Aos 18 anos  
indiferente aos preconceitos  
daquela época  
Lindalva corajosamente  
enfrentou as incertezas  
do novo mundo  
e ainda  
a luta interna  
do querer ir  
e do querer ficar.  
Para não perder o  
navio  
Lindalva teve que correr  
Naquele tempo  
carro era raridade  
e só para milionários  
ou governantes. (COELHO, 1999, p. 35)*

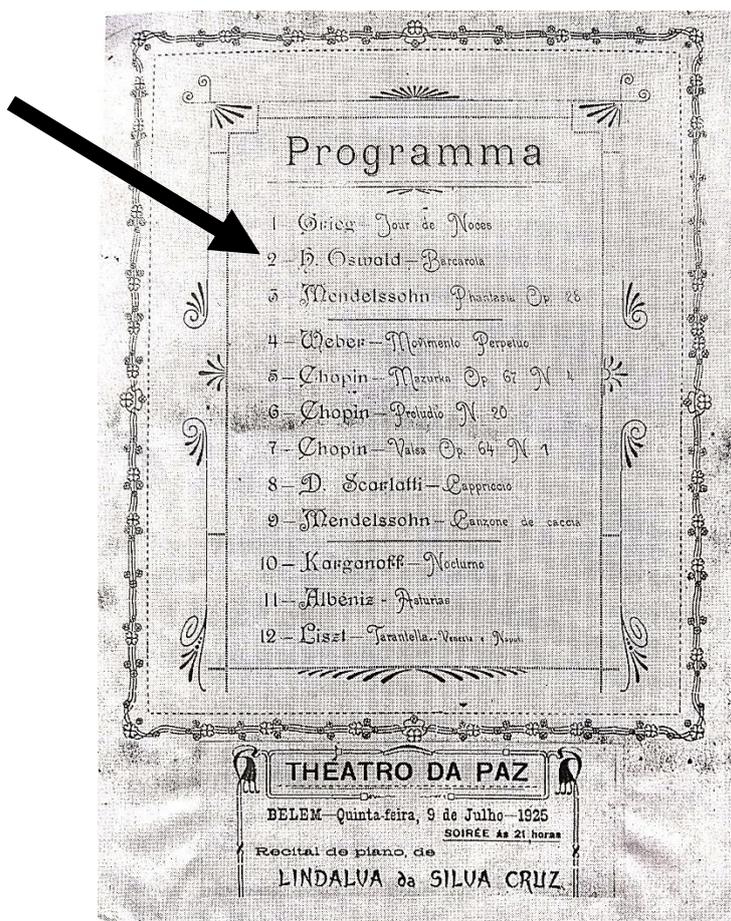
Após 22 dias, Lindalva Cruz aportou na baía de Guanabara, em busca do sonho de estudar no Instituto Nacional de Música.

### 3.3.2.2. Trânsito Manaus-Rio

O primeiro professor que Lindalva teve contato no Rio de Janeiro foi Henrique Oswald e de fato esse foi um grande incentivador. Dele originou o estímulo a permanecer estudando, mesmo após cessar a subvenção dada a ela pela prefeitura. Ela indicou alunas, emprestou o material didático e se manifestou em carta ao prefeito de Manaus: “... seria lamentável que Lindalva Cruz interrompesse os estudos de piano, que segue tão brilhantemente no Instituto Nacional e Música do Rio de Janeiro” (COELHO, 1999, p. 39).

Na entrevista dada a Maria de Lourdes ao relatar o episódio do primeiro contato com Henrique Oswald. “Lou: Esse professor era o papa da música? /Lindalva: Era e eu não sabia.” (MICALDAS, 2002, p. 6)

Figura 18: Programma de Concerto



Fonte: COELHO, Irinéia. Lindalva Cruz: Vida e obra, p. 21.

Este programa de concerto é anterior ao episódio relatado do primeiro contato entre Lindalva Cruz e Henrique Oswald. De fato, nesse momento, Oswald já era bastante conhecido e com repertório difundido pelo Brasil, em especial *Barcarola* e *Il Neige*. O prêmio de composição obtido no concurso do jornal *Le Figaro* lhe deu bastante visibilidade. Como Lindalva poderia alegar anos após apresentar essa obra, que não sabia da relevância do compositor no cenário nacional?

As fontes consultadas são oriundas de entrevistas da pianista, exibindo diferenças sutis na construção da narrativa. Consideramos que estas pequenas variações são próprias do processo de reconstituição da memória para elaboração das narrativas e não nos propõe juízo de valor sobre o conteúdo já que há uma rede de significações, validações, autoafirmação, lembranças e esquecimentos na reconstituição das memórias de fatos vivenciados para a oralidade.

As memórias com base nas lembranças podem ser recuperadas também por integrantes de um grupo, agregando sutilezas do campo.

Diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. (HALBWACHS, 2006, p. 69)

Desta maneira as variações da narrativa são plenamente possíveis e compreensíveis dada a conjuntura das entrevistas, da intenção da narrativa construída, do desejo de empoderamento e validação do campo que se integra.

Bastante épica a recepção do diploma de conclusão do curso superior de piano em 10 de janeiro de 1931, retornou a Manaus no dia seguinte com a intenção de instalar um departamento do Instituto Nacional de Música em Manaus.

O governador a época Álvaro Botelho Maia não implantou o projeto trazido por Lindalva a pedido de Henrique Oswald e Luciano Gallet, diante do desinteresse do Estado.

Lindalva: Mas eu fiquei tão machucada com uma coisa dessas, porque eu tinha me esforçado tanto por tudo ... E os amigos encheram a casa. “Mas Lindalva, o que é isso?” “O que foi que aconteceu? Você não quis ir?” [inauguração do Conservatório de Música do Estado do Amazonas]

E eu respondia: - Não. Eu não sabia. Acabei de saber agora, pelo jornal.

- Mas como pode ser uma coisa dessas? Você é a nossa melhor pianista!

O tempo passou e o conservatório não apareceu, porque não tinha orientação nenhuma, Eu, então resolvi abrir o meu pequeno Instituto com este nome: “Instituto Amazonense de Música” (MICALDAS, 2002, p. 15)

Após a morte de Henrique Oswald, seu principal mestre, Lindalva decidiu homenageá-lo e instalou sua própria escola de música: Instituto Amazonense de Música. “O governo sem tomar o menor conhecimento. Em 1 mês, eu estava com 30 alunos.” (MICALDAS, 2002, p. 15)

Em 2 de novembro de 1932, o *Jornal do Commercio* noticiou: “A professora Lindalva da Silva Cruz veio agradecer-nos a notícia que publicamos sobre o recital das alumnas do Instituto Amazonense de Música, do qual é diretora.” (*Jornal do Commercio*, 1932). Ocorre também, em 29 de maio de 1937, a divulgação no mesmo jornal: “Recebemos um convite para o exercício público a realizar-se às dez horas de domingo, no Instituto Amazonense de Música, pelos respectivos alunos e alumnas que se farão ouvir num programma de dezenove números. diretora.” (*Jornal do Commercio*, 1932).

Após dez anos de atuação, a direção do Instituto foi repassada “aos cuidados de Francisca das Chagas Serejo” (COELHO, 1999, p. 52). Outra fonte mostra dados distintos acerca da permanência de Lindalva frente à instituição e complementa sobre a breve permanência após sua transferência ao Rio de Janeiro.

Aí voltei pro Rio de Janeiro, já estava com 32 anos.

Lou: E o Instituto Amazonense de Música acabou quando você veio embora?

Lindalva: Depois que eu vim embora, durou mais ou menos uns 2 anos. Comigo foram 12 anos. Depois, as duas ex-alunas, que tomavam conta, casaram-se e acabaram deixando. Terminou tudo. (MICALDAS, 2002, p. 16)

No Rio de Janeiro, Lindalva Cruz atuou como professora no Conservatório Brasileiro de Música e posteriormente no Conservatório do Distrito Federal no qual se aposentou como “professora de artes”. (COELHO, 1999, p. 53)

Um câncer de mama diagnosticado em 1965 exigiu intervenção cirúrgica radical e a afastou da execução pianística, por 10 anos. “Desapareceu a pianista e restou a professora” (COELHO, 1999, p. 54).

Tão dramático quando o impacto emocional para uma mulher que a maior parte da sua vida dedicou ao sonho do pianismo é ter o sonho cerceado por uma doença. É a condição financeira relatada por ela, aos 93 anos.

Lou: E você sobrevive como?

Lindalva: Eu tenho uma aposentadoria. O estado [RJ] paga R\$ 600,00. Eu tenho uma ex-aluna, lá de Manaus que tem um certo recurso, e, de vez em quando, ela manda R\$ 200,00, R\$ 300,00 reais pra gente. Aqui, minha família também ajuda um pouquinho. Uma coisinha daqui outra dali, num aniversário, uma Páscoa..., Mas eu tenho um modo de vida que eu acho que tudo está bem. Se eu tiver um pouco mais e puder fazer uma determinada coisa, eu faço. Mas, se eu não puder, eu não faço e não sofro por eu não fiz. A única coisa que eu sinto pena, não sofro, mas, eu gostaria de ter ido à uma cidade estrangeira. Eu nunca saí do Brasil. (MICALDAS, 2002, p. 21)

O retrato das fontes de renda em avançada idade revela a precariedade que não é exclusiva desta mulher compositora. Quantas outras mulheres viveram a mesma dificuldade? Essa pergunta é fácil responder quando percebemos as relações de gênero influenciando decisivamente na colocação da mulher pianista no “mercado” de trabalho.

Mesmo espalhando doçura por onde passou<sup>83</sup>, Lindalva viveu para a música com grande amor pelo Amazonas. Seu último pedido foi atendido em 2005, quando um grupo de amigos e admiradores de sua arte se comungaram ao som de suas gravações e singraram até o encontro das águas. Lá suas cinzas se reuniram às águas no nascedouro do rio mar e ela voltou no sonho da vitória régia a acompanhar o canto das Iaras que alegremente dançavam para recepcionar a guerreira amazônica.

Que a saga e a obra de Lindalva Cruz não sejam em vão, por mais mulheres pianistas na lembrança, na sonoridade, na plenitude. A história da música, das práticas musicais no Amazonas em todos os espaços têm uma dívida com as mulheres silenciadas, ocultadas, esquecidas que construíram e constroem a musicalidade desta terra. Por mais trabalhos comprometidos academicamente com as que tem suas sonoridades e a vida abandonadas na vala comum do esquecimento.

---

<sup>83</sup> Comentários de pessoas que conviveram com Lindalva e observado nas fontes.

#### 4. CONVERGÊNCIAS SONORAS MANAUARAS

De um todo que parece desconexo numa temática expandida acerca de elementos “pontuais” dos pianismos que é ao mesmo tempo manauara e de grande parcela do Ocidente, compreender a construção da pedagogia do piano é próximo das transformações tecnológicas no instrumento e o avanço técnico e estético no uso do instrumento. A construção de uma epistemologia da pedagogia e da técnica pianística fornece bases para um uso das possibilidades idiomáticas do instrumento nas obras de Lindalva Cruz e Arnaldo Rebello.

Se Tatá Level foi figura admirada por Lindalva Cruz e Arnaldo Rebello, os dois últimos mantiveram intenso contato durante a vida, uma intensa convergência musical se observa na musicalidade de ambos, a partir de suas vidas e composições. Entre si consolidam bases no uso de materiais musicais e características composicionais, comungam temáticas, técnicas, estruturas formais, harmônicas, melódicas.

Os dois compositores afloram em suas obras a experiência amazônica que vivenciaram esteticamente, o impacto da Amazônia. As obras são empregnadas dessa vivência estética amazônica que se ressignifica e se reencontra a cada pianista e a cada ouvinte numa unidade experiencial. Cada obra de arte cria uma totalidade que transcende à experiência estética inicial que provocou as obras, suspende o cotidiano e conecta ao todo uma plenitude de sentido. Gadamer (1997) mostra que há diferenças entre a experiência estética e a experiência de vivência, conectando com um sentido de vivência que nos permite estabelecer uma homologia nesta perspectiva para a vivência amazônica aparente nas obras analisadas.

A experiência estética não é apenas uma espécie de vivência ao lado de outras, mas representa a forma de ser da própria vivência. Com a obra de arte, como tal, é um mundo para si, assim o vivenciado esteticamente, como vivência, distancia-se de todas as correlações com a realidade. Parece, por assim dizer, que a determinação da obra de arte é a de se tornar uma vivência estética; ou seja, que arranque a um golpe aquele que a vive, do conjunto de sua vida, por força da obra de arte e que, não obstante, volte a referi-lo ao todo de sua existência. Na vivência da arte há presente uma plethora de significados que não somente pertence a este conteúdo específico ou a esse objeto, mas que, antes, representa o todo do sentido da vida. Uma vivência estética contém sempre a experiência de um todo infinito. E seu significado é infinito justamente porque não se conecta com outras coisas para a unidade de um processo aberto de experiência, já que representa o todo imediatamente. (GADAMER, 1997, p. 131)

Cada obra entendida como um todo imediato que é radicalmente conectado em vias múltiplas com as outras obras lançam bases para a análise das convergências e recorrências que consolidam o ecletismo entre o local e o global pianístico na produção dos compositores

escolhidos. De um volumoso conjunto, a seleção para análise é a partir das características textuais e musicais com maior evidência amazônica.

#### **4.1. Ciclos Amazônicos de Arnaldo Rebello e o território da voz que canta a Amazônia.**

Arnaldo Rebello compôs para piano e piano e voz.

Peças avulsas para canto (61 obras listadas por Vieira (VIEIRA T. , 2005) localizamos 45):

... E o rio não levou; A frase que eu queria; A melodia que veio do Sul; Amigo abandonado; Ave Maria; Bate, Bate, Coração; Bilhete; Canção Breve; Canção da flauta; Canção do Abandono; Canção do Índio; Canção do meu penar; Canção do Rio Mar; Canção em Paquetá; Cantigas; Dádiva; Unidunitê; Desafio; Dorme, coração; E o Rio não levou; Inveja e Ingratidão; Jeitinho de Valsa; Madrugada; Mamãe querida; Mumurangaua; Na espera sem fim...; Na partida; Na ronda do amor; Não pode ser!; Nas águas do igarapé; Ninguém faz falta a ninguém; Noite sem Caminhos; Nunca mais te quero ver!...; Ode à música; Quase seresta; Queixa em forma de toada; Resposta; Rondó; Saudade ajuda a viver; Seremos dois...; Teus olhos; Toada Baré; Trova Goiana; Vamos!; Yrehê;

Ciclos para pianos (2 ciclos):

Valsas Amazônicas:

*Evocação de Manaus; Vitória régia; Lúcia; Coração de Ouro; Leonora; Tarde no Igarapé; Igarapós ao Luar; Obrigado, Creusa.*

Ponteios Amazônicos:

*Caboclo Imaginando; Tuxaua; Visão Gudi; Tapir; Curupira; Ajuricaba; Encontro das águas; [ilegível] nho de Manauara (partitura incompleta)*

Do conjunto da obra de Arnaldo Rebello se percebe a centralidade do “olhar” sobre a Amazônia

É importante a ontológica valorização cultural do olhar, na Amazônia, visto que revela a estreita relação entre o interior e o exterior. O olhar, como janela da alma que também introverte, na alma, a paisagem recobrando-a de uma capa de afetividade. O olhar fascina, seduz, mata, encanta, aterra, confunde, fulmina, penetra, torna o invisível visível. (LOUREIRO, 2015, p. 150)

Paes Loureiro fala do olhar mais amplo, da abertura dos sentidos, não diretamente no olhar dos olhos, mas na expansão da percepção, na recepção que o impacto transformador da

Amazônia produz sobre as pessoas e que Arnaldo Rebello converteu em registro musical. Falamos, assim, da construção do repertório numa zona fronteira entre o imaginário, o homem e a natureza onde os contornos não são claramente definidos.

O ecletismo milita nessa seara de contornos não plenamente perceptíveis transitando na rede do impreciso e dinâmico imaginário da musicalidade híbrida das origens da tradição europeia e amazônica.

#### **4.1.1. Ciclos Amazônicos**

Dois importantes ciclos<sup>84</sup> do conjunto das obras de Arnaldo Rebello, a saber: Valsas Amazônicas e Ponteios Amazônicos, desvelam paisagens sonoras, redes de sociabilidade e personalismos, elementos da flora e fauna amazônicas. Das obras avulsas para piano destacamos *Desafio*, *Tarumã* e os dois lundus, importantes para detalhar a compreensão da Amazônia na música de Rebello.

##### **4.1.1.1. Valsas Amazônicas**

Não sabemos precisamente como esse encantamento pela marcação ternária (ou unária) surgiu. Na Antiguidade Clássica, os ritmos perfeitos já eram aclamados e um longo caminho os trouxe até Manaus.

Há fortes indícios de execução, produção e de valsas no gênero música de salão<sup>85</sup>, em Manaus. Por exemplo, no acervo da coleção do Centro de Artes da Universidade Federal do Amazonas, há encadernado quatro volumes distintos de valsas editadas comercialmente, fac-similares e transcrição de melodia principal para violino ou flauta. Esses volumes de obras avulsas agregadas intencionalmente oriundas de coleção familiar não identificados exibem riqueza ímpar.

Primeiro, a preferência pelo gênero Valsa, onde a origem é de europeias, passando pelas brasileiras e amazônicas com balizas temporais da *belle époque* aos anos 1940. Segundo lugar, o mapeamento da origem das publicações comerciais que passa desde exemplares preciosos da

---

<sup>84</sup> A recuperação dos dois ciclos exigiu a compreensão do processo criativo do compositor e pianista Arnaldo Rebello. As obras publicadas por editoras comerciais são de mais fácil acesso, as outras existem por cópias xerográficas de manuscritos assinados “Cópia F. Paes de Oliveira”. Arnaldo Rebello compôs e executou suas obras, além de realizar registro fonográfico, as cópias assinadas, são transcrições das execuções ou gravações do compositor. Assim o processo composicional de Arnaldo Rebello ao menos nestas obras é registrado na memória dele e os registros em partitura são posteriores e realizados por terceiros.

<sup>85</sup> Música de salão como um gênero de música, em geral produzida com finalidade de execução em ambientes familiares e sociais, o que não é indicativo de mérito ou demérito artístico. Habitualmente são obras curtas, de acessível recepção, escritas para piano ou pequenas formações instrumentais.

Casa Donizzeti, Manaus Chic revelando o processo de comercialização e distribuição. Em terceiro lugar, as práticas domésticas do piano acompanhador, visto a presença de cópias manuscritas da linha melódica para violino, flauta e edições com essa formação. Ou seja, é possível detectar nessa coleção o processo de produção, difusão, execução e recepção. Tudo isso corrobora com a percepção da importância identitária e afetiva da valsa para a construção do imaginário musical manauara da primeira metade do século XX como repertório de música familiar para piano.

Arnaldo Rebello vive e produz nesse cenário de imensa circulação das valsas sistematicamente um ciclo composto por oito valsas amazônicas. Diante dos indícios dados nas dedicatórias, títulos e dados musicais, podemos afirmar a forte intenção afetiva no uso das valsas com intento afetivo e introspectivo, como é o caso de *Evocação de Manaus*, e as valsas *Coração de ouro* e *Obrigado, Creuza* dedicadas respectivamente ao pai e a irmã.

De certa maneira, pelo conjunto das valsas, há uma conexão simbólica desse gênero para emoldurar parte da interpretação amazônica de Rebello no que tange às redes de sociabilidade amazônicas ou dessa fase da vida do compositor. Exceção nas dedicatórias fica em *Vitória Régia*, dedicada a Mário Azevedo, entretanto, antes de fixar residência no Rio este pianista já era admirado por Arnaldo.

#### 4.1.1.1.1. *Vitória Régia*

Fig. 19.: *Vitória Régia*

VALSA AMAZÔNICA N.º 2  
(VITÓRIA RÉGIA)

ARNALDO REBELLO  
(em 1922)

Ao Mário de Azevedo

♩ TRANQUILLO

PIANO

Fonte: REBELLO, Arnaldo. *Valsa Amazônica N.º 2 (Vitória Régia)*, São Paulo: Ricordi, 1956. CC. 1-7.

Na *Valsa Amazônica n.º 2*, observamos a presença da representação das ondulações regulares das águas dos lagos e várzeas. Por exemplo, na primeira frase do compasso 1 ao 7 já observamos a melodia sinuosa que se expande como os círculos concêntricos das águas ao redor da Vitória Régia.



#### 4.1.1.1.3. Tarde no Igarapé

Fig. 21: Tarde no Igarapé



Fonte: REBELLO, Arnaldo. Tarde no Igarapé. CC. 1-8

Com menor densidade, a placidez do uso da oitavas e as mínimas pontuadas da mão esquerda depõem a favor de uma movimentação aquática típica dos pequenos igarapés amazônicos e exibem o aspecto da sociabilidade típica da sensualidade da população no uso dos igarapés. Além do frescor das águas, os igarapés foram e são espaços de sensualidade e sedução, a languidez da escrita da parte A dessa valsa traz esse elemento à tona. A segunda parte é contrastante em andamento rápido num momento de agitação das águas onde as notas mais agudas agem como a água colidindo com as pedras numa pequena cachoeira.

Fig. 22: Valsa Amazônica nº 6 (Tarde no Igarapé)



Fonte: REBELLO, Arnaldo. Valsa Amazônica nº 6. C. 33-36

#### 4.1.1.2. Ponteios Amazônicos

A anta é tema para o *Ponteio Amazônico Nº 4* em andamento *Allegretto*. A obra intercala duas ideias musicais, a primeira me parece muito engraçada porque visualizo o andar pausado e desigual da anta em situação relaxada no acompanhamento da mão esquerda

completado pelas colcheias da mão direita e as semicolcheias sugerem o alongado focinho do animal a se movimentar de um lado para o outro, por esse motivo há pequenos movimentos contrários nestas figurações. (KIENEN J. , 2014)

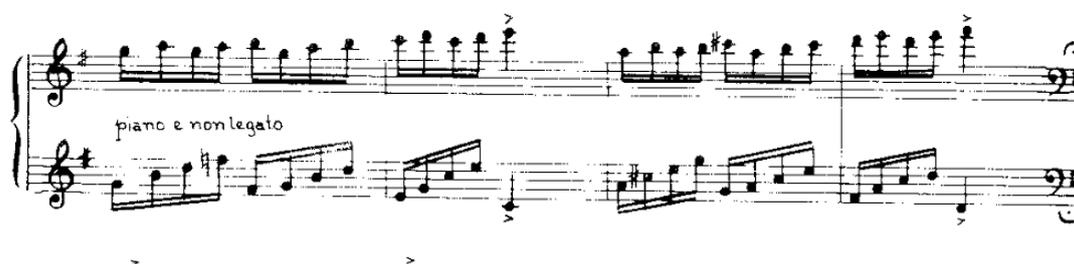
Fig. 23: Ponteio Amazônico N° 4 (Tapir) C. 1-4



Fonte: REBELLO, Arnaldo. Tapir: Ponteio Amazônico N° 4, São Paulo: Ricordi, 1968.

A secção a seguir lembra a anta brincando na água para livrar dos mosquitos e se refrescar.

Fig. 24: Ponteio Amazônico N° 4 (Tapir) C. 9-12



Fonte: REBELLO, Arnaldo. Tapir: Ponteio Amazônico N° 4, São Paulo: Ricordi, 1968.

Seu corpo grande e que nos parece desengonçado após um refrescante banho é apresentado nos compassos de treze a vinte.

Fig 25: Ponteio Amazônico Nº 4 (Tapir) C. 13-20



Fonte: REBELLO, Arnaldo. *Tapir: Ponteio Amazônico Nº 4*, São Paulo: Ricordi, 1968.

### 4.1.1.3. Obras avulsas

#### 4.1.1.3.1. *Lundú do titio Jóca e Lundu Amazonense*

Dos dois lundus assinados por Arnaldo Rebello, apenas o *Lundú Amazonense* o compositor assume como original, já o *Lundú do Titio Jóca* a partitura indica que é motivo do folclore amazonense e o dedica à família do Titio Jóca.

A indicação é de caráter e andamento dengoso, comum aos dois lundus. O *Lundú do Titio Jóca* é todo construído sob um *ostinato* ritmado na mão esquerda que oscila entre o acorde de tônica e de dominante numa construção harmônica elementar.

Fig. 26: *Lundú do Titio Jóca* C.1-4

Fonte: REBELLO, Arnaldo. *Lundú do Titio Jóca*, São Paulo: Ricordi, 1957.

Esse padrão rítmico se repete modificado no Lundú Amazonense, formalmente estruturado em |A:|B:|A| na parte B.

Fig.27: *Lundú Amazonense*



Fonte: REBELLO, Arnaldo. *Lundú Amazonense*, São Paulo: Ricordi, 1957.cc.33-36

E com pequena variação rítmica, é base do *ostinato* da parte A do mesmo Lundú.

Fig. 28: *Lundú Amazonense*

Fonte: REBELLO, Arnaldo. *Lundú Amazonense*, São Paulo: Ricordi, 1957.cc. 1-7

Atualmente, o Lundú de longa história da música brasileira é preservado na Amazônia na região do Médio (baixo) Amazonas com destaque à Comunidade de Pedras pertencente ao

município de Barreirinha, entretanto, o lundú dessa comunidade mantém a mesma música ano após anos e integra uma festa do ciclo profano com dança e festa.

A comunidade chama de london e é possível uma relação direta com a cabanagem, a chegada e permanência desse repertório naquela região. Há que se observar que não tão longe no estado do Pará existem algumas manifestações de lundu com composições autorais seguindo o percurso dinâmico do gênero.

#### 4.1.1.4. Canto e piano

##### 4.1.1.4.1. *Maní-maní*

O poema utilizado para esta canção está no livro Sol de Feira (BACELLAR, 2005) e é apresentado na canção:

*Maní, Maní  
Teu corpo branco  
Esfarelado  
No caititu  
Chora espremido  
No tipiti  
Lágrima vivas  
De tucupi  
Depois no tacho  
Dança Lundus,  
Cateretês  
Todo doirado  
Dança emboladas  
Feitas de luz  
Maní, Maní. (REBELLO A. )*

O texto cria a partir da mandioca metáfora antropomórfica descrevendo práticas culinárias regionais como o processo de preparo da farinha e do tucupi e outras práticas culturais como o lundu e cateretê.

Maní-Maní é escrita para dueto misto, a indicação de caráter é *com alegria*. A estrutura rítmica global da obra faz referência ao lundú, com proximidade rítmica ao *Lundú Amazonense* e *Lundú do Titio Jóca*. Na introdução, o ritmo é apresentado a partir do compasso 10, com a entrada das vozes o ritmo característico é transferido para as vozes.

Figura 29: Maní-Maní

Com alegria

Introdução do piano

Entradas contiguas

Vozes issoritmicas

teu cor-ço  
Teu cor-ço

branco es-fa-re-la-do no cai-ti-tú choraes-pre-mi-do no ti-pi

Semi frase acéfala

Fonte: REBELLO, Arnaldo. Maní-Maní, CC. 1-13

A proposta issoritmica entre as vozes valoriza a clareza da compreensão do texto da canção como também valoriza o caráter rítmico da obra que evoca o lundú amazonense.

#### 4.1.1.4.2. Marapatá

Com letra e música de Rebello, a canção *Marapatá* tem por tema a lenda de domínio público bastante conhecida na cidade de Manaus.

*Porque será que não para de fala  
que a vergonha do vizinho ficou em Marapatá?  
Marapatá do Rio Negro é a ilha do meu bem  
Todo o gaiola quando chega a capitá  
Chega, chega bem mais leve depois de Marapatá  
Si for embora vá embora devagá  
Não deixe de recolhê o que ficou em Marapatá  
Marapatá do Rio Negro é a ilha do meu bem (REBELLO A.)*



Figura 31: “Tanka” da minha terra.

4 5. vez 1. vez braços longos, melodia extensa na altura  
Eu qui-ze-ra ter os braços muito lon-gos, mais  
2. vez 3. vez  
7 lon-gos que as palmeiras es-gui-as destas zonas, mai-o res que as cobras grandes mai-  
10 o-res até que os ri-os, que re-talham o A-ma-ápice  
cresc. mf.

Fonte: REBELLO, “Tanka” da minha terra, cc. 4-12.

#### 4.1.1.4.4. Nas águas do igarapé

*Nas águas do igarapé*  
Letra: Jorge Tufic

*Quero banhar o meu corpo  
Nas águas do igarapé  
Durante a noite fez lua  
Nestes seus brilhos de linda  
Um beijo antigo flutua  
Nas águas do igarapé  
Pelas encostas verdosas  
Por onde sonha amanhã  
Desce a cabocla louça*

*Agora são lavadeiras  
Que chegam cantando baixo  
Cantigas feitas de sol,  
Nas cabeças trazem roupa  
Roupas do rico e do pobre  
Metidas no mesmo rol  
Quero banhar o meu corpo*

*Ao som de velhas cantigas*  
*Nas águas do igarapé* (REBELLO A. )

No blog Jorge Tufic, que publicou a agenda do poeta de 1965, consta em 08 de julho de 1965: “compus a letra “Nas águas do igarapé” para Arnaldo Rebelo” (TUFIC, s.d.). A introdução de caráter dolente introduz a primeira cena construída pela letra e ambientada pela música.

O ambiente de sensualidade onde “o beijo antigo flutua” dá espaço para a atividade laboral das lavadeiras “ao som de velhas cantigas”. O igarapé enquanto espaço de múltiplas interações sociais.

Há quem diga que a ocupação da margem direita ou esquerda, o horário do uso dizia sobre a intenção dos usuários dos igarapés como o do Parque 10. Arnaldo Rebelo com Jorge Tufic registram essa riqueza das práticas socioculturais no igarapé.

Na perspectiva musical, a sutileza das práticas interpretativas como área de conhecimento é exibida com força. A escrita musical ao primeiro olhar é bastante parecida com a parte sensual e com a parte laboral, entretanto, a indicação de dinâmica que é *mf* para a parte sensual, migra para *p* e *pp* na parte laboral.

Figura 32: Nas águas do igarapé.

Fonte: REBELLO, *Nas águas do igarapé*, cc. 5-11.

O ritmo carregado de sensualidade da primeira parte em acordes no acompanhamento é alternado com arpejos ritmados na condução do ritmo do trabalho.

Figura 33: Nas águas do igarapé



Fonte: REBELLO, Nas águas do igarapé, cc. 25-30

A dicotomia perde parte dos contornos com a manutenção de parcela de sensualidade na seção laboral manifestada pelo ritmo da melodia, mantendo unidade composicional com contraste interpretativo a ser construído pelos intérpretes conduzidos pela letra.

#### 4.2. Oração da Selva e outras histórias amazônicas na obra de Lindalva Cruz

Do catálogo geral de Lindalva Cruz apresentado no livro da jornalista Irinéia Coelho (COELHO, 1999), são 60 composições para piano agrupadas em três grandes grupos pela própria compositora.

Coleção “Infantil” (27 peças):

*As notinhas dançam; Bom dia!; Dó, ré, mi, fá, sol; Vamos tocar piano!; Era uma vez...; Esconde, esconde; A Teimosia; O Sapinho triste; O Sapinho alegre; Um dia de sol; Chegou a primavera; Valsinha baré; Festa no arraial; Junto ao berço; Dança da cunhantã; Faceirice; Ternura; A bailarina; E os soldadinhos marcham; Vamos brincar de música?; Sorriso de criança; Lili valsando; Perfume de uma rosa; A saracura; O vaga-lume; O palhacinho.*

Desta coleção, não foram localizadas: *Vamos tocar piano! Um dia alegre.*

Coleção “A Natureza Amazônica” (21 peças)

*Rio Negro ao luar; Toada do canoeiro; Entardecer no rio Solimões; Lenda Baré; Baile das Iaras; Passarada na selva (caixinha de música); Sussurros do rio-mar; E os rios se encontram...; Murmúrios da cachoeira; Mágoa de caboclo; Devaneio da cunhatã; Destino do riacho; Oração da selva; Madrugada no igarapé; E o Uirapuru canta...; O sonho da vitória-régia; Rouxinóis em festa; Nas asas da garça; Manaus, cabocla bonita; Amanhecer na floresta amazônica; Ode ao Teatro Amazonas.*

Desta coleção, não foram localizadas: *Rio Negro ao luar; Ode ao Teatro Amazonas.*

Coleção “Ternas Lembranças” (12 peças)

*Rosa; minha doce canção; Gratidão; Primeiro baile; Três virtudes; A partida; Reminiscências; Páginas esquecidas; Desencontros; Folhas secas; Mazurca elegante; E o Tuxaua adormeceu.*

Desta coleção, não foi localizada: *Mazurca elegante.*

Dos três agrupamentos propostos pela autora por natureza temática ou funcional, o segundo conjunto *A Natureza Amazônica* apresenta a maior quantidade de obras de configurações musicográficas agregadas com elementos do ecletismo musical com traços amazônicos.

A identificação das configurações da linguagem musical na idiomática pianística utilizada por Lindalva Cruz é oriunda da intersecção entre as informações apresentadas pela compositora (COELHO, 1999, pp. 143-147), das vivências na execução do repertório e da leitura epistêmica dos registros na partitura. É uma possibilidade de compreensão que não pretende a completude, tampouco, a construção de leis ou axiomas sobre a representação de Amazônia na materialidade do código musical. As interpretações são construídas sob forte influência das experiências colaterais antes e durante a pesquisa.

Para essa interpretação, a imersão em Manaus e na Amazônia, e assumir o impacto da Amazônia na transformação pessoal da compositora e do pesquisador são fundamentais.

O uso de um determinado padrão de estruturação melódica ou rítmica que é tão recorrente em grande parcela da produção musical de tradição europeia pode, nesse contexto, adquirir outro significado, assim como residir em significado.

#### **4.2.1. Traços da paisagem sonora amazônica**

Ao evocarmos a emersão de elementos da paisagem amazônica nas partituras, duas questões são observadas sem inocência. As partituras *a priori* não são música, e sim o registro

do possível vir a ser música. Nos debruçamos nesse código, que nas mãos do pianista se torna música e apenas a partir desse momento é efetivamente música, porque soa temporal e efêmero.

O que a compositora registra em forma de arte e indicamos sob nossa interpretação como elementos passíveis de leitura extramusical, não é bela representação do belo na natureza amazônica, ou do feio convertido em belo.

A definição que Kant deu à arte, como a “bela representação de uma coisa” faz jus à fama, na medida em que até mesmo o feio, na representação através da arte, é belo. Não obstante, a genuína natureza da arte ao se realçar em contraste com o belo natural, saiu-se mal. Se o conceito de uma coisa só se fosse considerado como belo, passaria a ser de novo apenas a questão de uma representação “de cunho acadêmico” e preencheria apenas a condição imprescindível de toda beleza. A arte é justamente, também segundo Kant, mais do que uma “bela representação de uma coisa”: Ela é representação de *ideias estéticas*, isto é, de algo que vai além de todo conceito. (GADAMER, Verdade e Método, 1997, p. 106)

O que temos é a escrita musical para piano na qual o conteúdo epistêmico em fase experimental amazônico na música é carregado de enigmas musicológicos. Nos propomos a compreender como ideias estéticas que não são tentativas de representação verossímil da natureza, mas o local de fala de uma mulher amazônida que se construiu como intérprete e voz desta terra.

#### 4.2.1.1. Águas Amazônicas

O poder, o comando, o simbolismo das águas amazônicas, seu entorno e seus sujeitos, figuram como elemento mais presente no repertório selecionado. Pela constante e profunda relação com a água, este elemento universal e tão local é apresentado no repertório escolhido. As obras são analisadas numa perspectiva de música programática numa ação retrógrada, ou seja, consideramos os comentários da compositora como fonte geradora e condutora de parte da estruturação das obras.

##### 4.2.1.1.1. *Toada do Canoeiro*

Desce a tarde sobre o rio Solimões e o caboclo retorna da labuta diária. Os reflexos dourados do sol-poente sobre o imenso lençol de águas barrentas, completam a beleza de mais um dia que termina... Canoeiro rema, rema, e entoa o seu hino de amor, sonhando com a sua linda e faceira caboclinha. (COELHO, 1999, p. 146)

A coerência no conjunto dessa fonte musicográfica entre os elementos textuais e musicais começa entre o título e a indicação de caráter e andamento “Oscilando (ou balançando)” coadunados com a escrita musical.

A binária *Toada do Canoeiro* em fá menor é composta por 75 compassos, apresenta acompanhamento em *ostinato* que evoca através da variação do baixo *d'Alberti* que excede ao âmbito de uma oitava movimentos ondulatórios quase constantes como os padrões de propagação das ondas na água (destaque 1, fig. 190).

Figura 34: Toada do Canoeiro

Fonte: CRUZ, Lindalva. *Toada do Canoeiro* cc. 1-6

O padrão constante no acompanhamento é interrompido por dois eventos distintos:

1) Dos compassos 3 ao 6 (apresentado na figura 19) e do 66 aos 75 arpejos ascendentes com a finalidade de concluir no primeiro caso a introdução e no segundo caso concluir a *codetta*.

2) O segundo evento que rompe e introduz variedade na unidade constitutiva da obra ocorre do compasso 44 ao 53. A variedade é instalada com a mudança de registro da melodia e a inversão com o acompanhamento que muda dos arpejos abertos para os bicordes. “Canoeiro rema, rema, e entoa o seu hino de amor, sonhando com a sua linda e faceira caboclinha.” (COELHO, 1999, p. 146), com a melodia dos compassos 44 ao 53 se observa a utilização de registro vocal masculino possivelmente de barítono, onde o canoeiro vocaliza seu hino de amor, ele sussurra e sonha com sua linda e faceira caboclinha. A condição rítmica do acompanhamento em bicordes agrega característica mais rítmica e viril compatível com a ação física do canoeiro.

Figura 35: Toada do Canoeiro

Linha melódica no registro de barítono

susurrando

1ª

2ª

amurran

Fonte: CRUZ, Lindalva. Toada do Canoeiro cc. 43-54

A evocação às mudanças no banzeiro das águas barrentas no entardecer do rio Solimões se observa na variação da melodia inicial apresentada pela primeira vez no compasso 15 e progride até o compasso 25 (Fig. 21). A obra exhibe maior agitação ao utilizar o recurso da seqüência, compressão e acréscimo como recurso de transformação melódica.

Figura 36: Toada do Canoeiro

Melodia inicial

cantando

1ª

2ª

em doçura



Fonte: CRUZ, Lindalva. Toada do Canoeiro cc. 7-30.

As anotações de dinâmica, variação de andamento, indicações e variações de caráter são flexíveis e sutis. A indicação global de andamento e caráter é *oscilando (ou balançando)*, no compasso 7 indica *cantando*, compasso 7 *com doçura, tranquilo* no compasso 26, *sussurrando* no compasso 44, *animan* [ilegível] no compasso 54 e *oscilando a tempo* a partir do 66. Há cuidado para indicações de caráter cotejadas com as indicações de *crescendo e decrescendo* em ondas intimamente ligadas ao perfil melódico sugestionando conexão às águas.

O plano geral da obra conecta andamento, melodias, indicações de caráter, mesmo no trecho central do compasso 44 ao 53 onde uma nova estrutura rítmica acompanha o canto do canoeiro. A compositora soluciona esse contraste indicando *sussurrando* a este fragmento da obra.

Águas e o homem das águas são apresentados na *Toada do Canoeiro*, é certo que em outros contextos certamente outras interpretações. Assim, a percepção é localizada social e paisagisticamente.

Na tradição do ensino de piano e da *performance*, é bastante comum a analogia do registro musical aos sentidos, às imagens, às histórias como recurso didático e de construção das práticas interpretativas, essa metodologia figura capital cultural nas genealogias de pianistas e assumimos a liberdade de escrever incluindo essa perspectiva.

#### 4.2.1.1.2. ... *E os Rios se Encontram*

“No abraço espetacular dos dois grandes rios – o Negro e o Solimões – um verdadeiro enlace de amor: o inigualável encontro das águas” (COELHO, 1999, p. 145)

O rio Solimões (cc. 1 ao cc. 18) com suas águas rápidas e agitadas é representado em desenhos melódicos rápidos, ondulados e encrespados com os banzeiros do barrento rio. Dos compassos 10 ao 18 a amplitude das ondulações é ampliada e complementada com extensos arpejos.

Figura 37: Rio Solimões

Fonte: CRUZ, Lindalva. ...E os Rios se Encontram cc. 1-6.

Na parte B dos compassos 19 ao 34 há contraste com a parte A. A parte B é dotada de caráter mais melódico se comparado à A. A mudança de andamento *Allegro* da parte A é modificada para *Moderato* na parte B. Salta aos ouvidos um contexto geral mais sereno e contemplativo.

Figura 38: Rio Solimões

Fonte: CRUZ, Lindalva. ...E os Rios se Encontram cc. 19-26.

A parte B é dividida em duas partes, sendo a segunda variada da primeira parte como acompanhamento em colcheias evocando nova configuração que mescla a alta agitação da parte A com a longuidez da parte B. Essa fusão entre o Negro representado na mão direita e o Solimões na mão esquerda. “O amor inigualável encontro das águas” (COELHO, 1999, p. 145)

Figura 39: Rio Amazonas



Fonte: CRUZ, Lindalva. *...E os Rios se Encontram* cc. 35-42.

Formalmente *...E os Rios se Encontram* retorna *Da capo*, configurando a forma ária da *capo*.

#### 4.2.1.1. Pássaros

##### 4.2.1.1.1. *Passarada na Selva*

“Amanhece! O canto alegre da passarada enfeitiça as flores, as folhas, os rios e as cachoeiras.” (COELHO, 1999, p. 144)

A música escrita integralmente no registro agudo em sol menor, composta por 82 compassos escrita no diatonismo tradicional. A compositora apresenta algumas ideias musicais na partitura *Passarada na Selva* que não mimeticamente evocam cantos de pequenas e lépidas aves.

O primeiro pássaro (A) apresentado serve de base temática para a estruturação melódica da obra sucedida da primeira variação por *acréscimo*.

Figura 40: Pássaro A e primeira variação

LINDALVA CRUZ

Fonte: CRUZ, Lindalva. Passarada na Selva cc. 1-16

O primeiro pássaro utiliza da repetição de notas agudas e articulação *staccato* atribuindo leveza aos cantos pouco ornamentados. *Passarada na Selva* como na floresta apresenta cronologicamente os cantos sucessivos. O segundo pássaro (B) *glissando* e ornamentado é exibido da anacruse do compasso 18 até o compasso 27.

Figura 41: Pássaro B

Fonte: CRUZ, Lindalva. Passarada na Selva cc. 17-27

O terceiro pássaro (C) é composto de duas partes contrastantes quanto a melodia e ao aspecto rítmico. Na primeira parte o perfil melódico é predominantemente ascendente, o contrário da segunda parte descendente. Há indicação *cantando* na primeira parte do canto desse pássaro e na segunda parte *saltitante e gracioso*.

Figura 42: Pássaro C

The image shows a musical score for 'Pássaro C' in three systems. The first system (measures 28-33) is labeled 'cantando' and 'Pássaro C'. The second system (measures 34-39) is labeled 'saltitante e gracioso' and 'Pássaro C (segunda parte)'. The third system (measures 40-45) includes markings 'rall...', '1ª', and '2ª'.

Fonte: CRUZ, Lindalva. Passarada na Selva cc. 28-45

A última novidade é a apresentação do primeiro pássaro em nova elaboração melódica com variação do compasso 46 ao 53.

Figura 43: Segunda variação do pássaro A

The image shows a musical score for the 'Segunda variação do pássaro A' in two systems. The first system (measures 46-50) is labeled 'a tempo com alegria' and 'Segunda variação do pássaro A'. The second system (measures 51-53) includes markings 'molto meno' and 'p'.

Fonte: CRUZ, Lindalva. Passarada na Selva cc. 46-53

Na última seção da peça são reexpostos com modificação o pássaro B e finaliza com o retorno do pássaro A que oferece material temático para a cadência final.

A inteligibilidade musical parece ser algo impossível de se obter sem o recurso da repetição. Enquanto a repetição sem variação pode facilmente engendrar monotonia, a justaposição de elementos com pouca afinidade pode, com facilidade, resultar em absurdo, especialmente se os elementos unificadores forem omitidos. (SCHOENBERG, 1991, p. 47)

A compositora nessa obra, mesmo que na estrutura da pequena obra romântica, utiliza os recursos da repetição como preconizados por Schoenberg na obra *Fundamentos da Composição Musical* (SCHOENBERG, 1991). Repetição, variação intercaladas por outros temas, assim Lindalva Cruz evita o tédio da repetição excessiva do monotematismo.

#### 4.2.1.2. Floresta

##### 4.2.1.2.1. Oração da selva

E aquelas árvores frondosas, ante o Todo-Poderoso, curvam-se em fervorosa oração. Deslumbrada com a selva, imaginei que aquelas árvores gigantes, aquilo verde em várias tonalidades, aqueles galhos enormes que se abraçavam ao sabor dos ventos, estivessem além de tudo e de todos, dominando a terra e o espaço.

Mas, em seguida observei que acima da floresta, surge a abóboda celeste e, como num passe de mágica, aquelas árvores ante o Todo-Poderoso, pareciam curvar-se em fervorosa oração.

Minha mãe carinhosamente procurou orientar-me. Da ‘rosa dos tempos’ caíram muitas pétalas e, certa madrugada, transportei-me ao passado, transformando a lembrança em singela melodia.

Assim nasceu a Oração da selva. Tema nostálgico, melodia terna e cantante, andamento vivo e gracioso, como se os galhos, entrelaçados pelo vento forte, bailasse, festejando a natureza.

Para terminar, harpejos rápidos e levíssimos, que nos fazem imaginar, aquelas árvores frondosas curvando-se em ORAÇÕES. (COELHO, 1999, pp. 143-144)

Inspirada na primeira viagem de navio ao passar pelo estreito de Breves, Lindalva fica encantada com a floresta. “Aqueles árvores enormes, com aquelas tonalidades, tudo aquilo me encantou” (COELHO, 1999, p. 124)

Figura 44: Árvores frondosas



Fonte: CRUZ, Lindalva. Oração da selva cc. 1-10

A apreciação das árvores em melodia calma, nostálgica e expressiva é seguida pela agitação dada pelos graus conjuntos, adensamento do acompanhamento em arpejos, evocando o início da ventania com os galhos entrelaçados.

Figura 45: Início da ventania

The musical score for Figure 45 consists of two systems of piano and bass staves. The first system starts at measure 11 and includes the instruction 'CANTADO E TRANQUILO' above the treble staff and 'COM DOUÇURA' above the bass staff. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The second system starts at measure 16 and features first and second endings, with 'rall. ....' (rallentando) markings above the treble staff.

Fonte: CRUZ, Lindalva. Oração da selva cc. 11-20

Após esses bailados das árvores entrelaçadas embaladas pelos ventos fortes. Arpejos rápidos e ascendentes que sugerem “árvores frondosas curvando-se em orações” (COELHO, 1999, p. 144)

Figura 46: Início da ventania

The musical score for Figure 46 consists of two systems of piano and bass staves. The first system starts at measure 32 and includes the instruction 'CANTADO E EXPRESSIVO' above the treble staff. Dynamic markings include *p* and *pp*. The second system starts at measure 35 and includes the instruction 'COM TERNURA' above the treble staff. Both systems feature 'afretta i subito' (accelerando) markings above the treble staff, indicating a change in tempo.

Fonte: CRUZ, Lindalva. Oração da selva cc. 32-37

Nessa terceira parte, a melodia inicial é rerepresentada e intercalada com os arpejos. A representação simbólica das árvores da primeira parte da obra com a inclusão do novo elemento agrega movimentação “organizada” das “árvores”, apresentadas inicialmente fazendo emergir a representação da oração enquanto elevação espiritual, visto que a direção da representação de

oração é ascendente.

#### 4.2.1.2.2. Amanhecer na Floresta Amazônica

O sol começa a despontar. Os pequenos animais saem apressadamente das tocas em busca de alimentos e os grandes e bravios senhores da selva caminham vagarosos e sonolentos. Despertam assustadas as saracuras e o uirapuru volta ao seu ninho na fronde do mututi. Os répteis preguiçosos, arrastam-se protegidos pela folhagem úmida que cobre o solo e os micos em suas divertidas acrobacias, também saúdam o novo dia. Levantam vôo as garças majestosas em sua brancura inigualável e surgem os guarás, exibindo a beleza de suas penas vermelhas. Chilram alegremente os passarinhos e as borboletas coloridas giram elegantes e orgulhosas. As gotas de orvalho que enfeitam as folhas parecem diamantes perdidos na selva e o sol, agora mais forte, dourando a floresta inteira, vence o emaranhado das árvores gigantes e penetra milagrosamente nas veredas sombrias. E, numa apoteose de fraternidade a natureza exclama: Eu vos agradeço, Senhor, tanta beleza e tanto amor! (COELHO, 1999, p. 147)

A primeira semifrase suspensiva, carregada de leveza, anuncia o nascer do sol. Harmonicamente a tensão gerada no terceiro compasso é reforçada com a mobilidade trazida pelo ornamental arpejo ascendente *leggero*<sup>86</sup>. A sobreposição dos dois elementos (melodia e arpejos) sugerem um cenário de elementos como diversas mobilidades: o sereno nascer do sol e os céleres pequenos animais à procura de alimento.

Figura 47: O sol desponta

Fonte: CRUZ, Lindalva. Amanhecer na floresta amazônica cc. 1-8

<sup>86</sup> O uso ascendente de arpejos leves e rápidos é um elemento recorrente na obra de Lindalva Cruz. Esse é um recurso ornamental da idiomática pianística de largo uso no repertório pianístico de tradição romântica como Franz Liszt e seus sucessores.

Na segunda sessão, em tonalidade diferente da parte A, a melodia é apresentada em oitavas num valseado introduzindo um novo personagem à narrativa: o homem. Ele é maior, mais potente e vagarosos. Embora conste a indicação *animando*, a escrita da melodia da parte A é em colcheias e na parte B predominantemente de semínimas, o que promove uma percepção da dobra do tempo por nota da melodia.

Figura 48: Senhores da selva

os grandes e bravios senhores da selvã caminham vagarosos e sonolentos

*Animando*

mf

1ª vez

Fonte: CRUZ, Lindalva. Amanhecer na floresta amazônica cc. 26-36

Desde o compasso 51 até o 100 a escrita explora uma extensão de três oitavas agregando ornamentos em tercinas em sequência descendente, como os cantos dos pássaros e o bailado das borboletas vacilantes em voo num constante sobe e desce.

Figura 49: borboletas e passarinhos

**Chilram alegremente os passarinhos e s borboletas coloridas giram elegantes e orgulhosas.**

The musical score for 'borboletas e passarinhos' is presented in three systems. The first system features a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef is marked 'animado' and includes a triplet of eighth notes. The bass clef provides a simple harmonic accompaniment. The second system continues the melody, marked 'um pouco menos' and 'brincando', with a '15. vez.' (15th time) instruction above the treble clef. The third system is marked 'expressivo e cantante' and 'um pouco menos', showing a more lyrical and expressive melodic line in the treble clef.

Fonte: CRUZ, Lindalva. Amanhecer na floresta amazônica cc. 76-91

A parte D tem a melodia principal utilizada no registro médio do piano acompanhado de sucessivos e rápidos arpejos ascendentes na mão direita. A cada nota longa, o brilho do sol é irradiado na figuração dos arpejos.

Figura 50: a luz do sol sobre o orvalho

**As gotas de orvalho que enfeitam as folhas parecem diamantes perdidos na selva e o sol, agora mais forte, dourando a floresta inteira, vence o emaranhado [...] e penetra milagrosamente nas veredas sombrias.**

The musical score for 'a luz do sol sobre o orvalho' is presented in three systems. The first system features a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef is marked 'rápido e leve' and includes a triplet of eighth notes. The bass clef provides a simple harmonic accompaniment. The second system continues the melody, marked 'cantando', with a '15. vez.' (15th time) instruction above the treble clef. The third system is marked 'rápido e leve' and 'um pouco menos', showing a more lyrical and expressive melodic line in the treble clef.

Fonte: CRUZ, Lindalva. Amanhecer na floresta amazônica cc. 101-112.

A obra é finalizada em ‘B’ com a presença do homem na floresta, nas palavras de Paes Loureiro:

A identificação com a paisagem propicia uma natural aderência física e moral à terra. Consequentemente, a paisagem complementa a personalidade atendendo às íntimas necessidades do indivíduo. É como uma janela para o ser. Olhando por ela, o homem sente-se harmonizado não só com o mundo, mas consigo mesmo. (LOUREIRO, 2015, p. 151)

O homem amazônico dessa narrativa é integrado à natureza e não à figura daquele homem do sistema capitalista que visa lucrar com a destruição da floresta.

#### 4.2.1.3. *O Sonho da Vitória Régia*

Dedicada a Violeta Branca, *O Sonho da Vitória Régia*, segundo Marcos Leite<sup>87</sup>, conecta a lenda presente na poesia de Violeta Branca e a abordagem criativa, nesta obra de Lindalva Cruz.

Violeta Branca publicou dois livros e a inspiração de Lindalva Cruz é advinda do *debut* com a publicação de *Ritmos de inquieta alegria* (BRANCA, 1998). Desta obra, dois poemas chamam a atenção, em primeiro lugar:

##### *Vitórias-Régias*

*As minhas mãos são vitórias-régias diminutas,  
onde o sol vem dormir  
quando o céu se enche de estrelas.  
E é por isso que sou branca,  
mais branca do que as praias e que a lua...  
E tenho esse desejo insaciável de luz,  
sempre luz  
De tanta luz, que me obrigue a cerrar  
os olhos curiosos  
que têm os mesmos fulgores das manhãs claras  
sobre as águas espelhantes dos igapós  
na pátria verde das iaras.. (BRANCA, 1998, p. 58)*

Aos 19 anos, em 1935, foi publicado *Ritmos de inquieta alegria*<sup>88</sup>. No poema *Vitórias-*

<sup>87</sup> Pianista entrevistado em 09/01/2015, no Rio de Janeiro.

<sup>88</sup> Tenório Teles ao apresentar a obra analisa:

régias há a conexão entre o eu lírico da autora com os traços do regionalismo na figura da planta aquática e intensa sensibilidade. Entretanto, nos parece mais provável que a potência geradora da composição de Lindalva Cruz ora analisada e com indicação de Marcos Leite seja do poema:

*Minha Lenda*

*À sombra de um igapó escuro e parado,  
branca como as areias e as espumas,  
e mais triste que um gesto de adeus,  
com a forma de uma vitória-régia imensa,  
desmaiada de indiferença  
eu florescia...*

*Tupã, uma noite,  
olhou-me como os olhos de luar  
e se enamorou de mim.  
E, numa fala que lembrava a suavidade  
do riso das águas,  
correndo sobre pedra, disse:*

*“És triste e bela. E por isso  
terás a glória suprema,  
que é maior que o triunfal poema  
que canta o uirapuru em voz tão clara.  
Toma a pedra muiiraquitã,  
Desce ao fundo dos rios:  
vais ser Iara”.*

*Depois...  
Numa hora de encantamento e beleza,  
com os cabelos enfeitados de aguapés  
e no corpo o fascínio dos mistérios,  
prendi a alma ingênua de um marujo incauto.  
E o deus lendário da Amazônia,  
sentindo o amor palpitar no meu canto,  
voltou a me falar.  
Nesse dia os seus olhos  
tinham lampejos de sol  
e a voz o ressoar da pororoca:*

---

*Ritmos de inquieta alegria* é um esboço vívido do desabrochar da sensibilidade poética de Violeta Branca, o despertar de sua sensibilidade e consciência para os mistérios do mundo e as exigências da vida. Tudo plasmado por uma atmosfera intimista, um incontido anseio de liberdade e sua busca do novo. Sua poesia é rítmica, visual, rica de ocorrências sinestésicas. Desprende-se de seus versos uma harmonia de sons e cores que acentuam a plasticidade dos poemas. Possuem ambientação regional, tendo como pano de fundo a natureza, a floresta, o rio, o igapó. O eu lírico se projeta nesse cenário, na terra, estabelecendo com a mesma uma relação de profunda identificação, evidenciando-lhe o panteísmo que lhe perpassa a obra. (BRANCA, 1998, p. 21)

*“-Não mereces mais a glória de ser Iara,  
Não ficarás aqui nem um dia sequer.  
Vais receber o teu castigo...”*

*...e transformou-me em mulher.  
(BRANCA, 1998, pp. 27-28)*

Em Coelho (1999) Lindalva esclarece:

Vitória Régia é a flor de pétalas de seda. Nascida em uma enorme folha, seu reinado é fugaz, apenas 48 horas, quando se despede para retornar à água. Enlevada pelo ‘sonho’, desaparece na certeza de que, ao entardecer, novas vitórias-régias emergirão em beleza única e suavíssimo perfume. (COELHO, 1999, p. 144)

Não se esclarece qual o sonho no texto apresentado por Lindalva, tampouco, está explícito nos poemas apresentados. No primeiro poema: “As minhas mãos são vitórias-régias diminutas, onde o sol vem dormir.” justifica poeticamente a alvez da primeira fase da flor da Vitória-régia, exatamente a fase feminina, associada à luz, brilho. O cenário para este é “sobre as águas espelhantes dos igapós na pátria verde das iaras.”. O segundo poema contrasta o cenário, “À sombra de um igapó escuro e parado”, neste verso a vitória-régia é “imensa, desmaiada de indiferença”.

Quando afirma “eu florescia” no segundo poema oriundo da forma de uma vitória-régia o onírico do cenário amazônico é evocado. Ela “nasce” no florescimento em meio a tristeza. A ferramenta de análise para essa obra por sua temática oriunda de um sonho, de poesia, resultou em obra que sugere outra abordagem analítica para sua compreensão.

A introdução da narrativa do sonho como no poema nos leva a observar três partes bem definidas e nos conduzem gradualmente rumo à região aguda, ou seja, há a deliberada intenção de mostrar no florescimento um ápice sublime e redentor. O registro agudo e a indicação *calando* reforçam essa ideia. O tema apresentado é repetido uma quinta e depois uma oitava acima do original. O acompanhamento em acordes arpejados um por compasso complementa o estado de indiferença, quase letárgico.

Figura 51: Eu florescia

Recitativo A sombra de um igapó escuro e parado [...] mais triste que um gesto de adeus[...]

com a forma de uma vitória-régia imensa, desmaiada eu florescia

calendo  
8a acima ----

Fonte: CRUZ, Lindalva. O sonho da Vitória-régia. CC. 1-8

A partir do compasso 9 até o compasso 28 visualizamos a ambientação das passagens em que Tupã enamorado enxerga a beleza e a tristeza e entrega o muiraquitã e ela se torna Iara no fundo do rio. Essa seção construída em duas partes (1ª parte cc.9 ao cc.16; 2ª parte cc. 17 ao cc. 28) onde a compositora utiliza o mesmo material temático, todavia, o acompanhamento e a adição de novo elemento melódico na segunda parte conduzem a outra compreensão dessa seção.

Figura 52: Eu florescia

9 És triste e bela.  
cantando

11 Toma a pedra muiraquitã  
vais ser Iara

14 p diminuindo e ritardando  
8a acima

○ melodia repetida    ▭ novo acompanhamento

Fonte: CRUZ, Lindalva. O sonho da Vitória-régia. CC. 1-8

A partir do compasso 9 até o compasso 12, a melódica e a transposição são repetidas evocando a tristeza do eu lírico da introdução, mas desta vez o acompanhamento em acordes

invertidos ascendentes carrega esperança. Até o compasso 12, o acorde da tônica sempre é menor, no compasso 13 tudo se ilumina com o acorde de mi bemol maior que muda o colorido e introduz a transformação em Iara.

Figura 53: Cabelos enfeitados de aguapés.

Fonte: CRUZ, Lindalva. O sonho da Vitória-régia. CC. 17-21

As figurações em semicolcheia dos cabelos enfeitados de aguapés, molhados e pingando (pelos acentos) em alturas diferentes, trazendo a sensualidade da Iara que captura a alma dos marujos<sup>89</sup>.

Na figura 54, a variação da melodia preenchida com acordes cheios atribui solenidade e a potência do “deus lendário” que se aproxima e fala à Iara: “Não mereces mais a glória de ser Iara,/ Não ficarás aqui nem um dia sequer,/ Vais receber o teu castigo.” (BRANCA, 1998, p. 28)

<sup>89</sup> Nesse livro (BRANCA, 1998) o marujo funciona na narrativa poética como um operador simbólico de libertação. Ele opera o meio de movimento para além da rotina de moça de família.

Figura 54: deus lendário

prendi a alma ingênua de um marujo incauto, [...] o deus lendário da amazônia.

30

33

*p diminuindo*  
*8ª acima*

*pp*

*ppp*

8ª acima

3.

Handwritten musical score for 'deus lendário'. It features two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with dynamic markings and performance instructions.

Fonte: CRUZ, Lindalva. O sonho da Vitória-régia. CC. 29-36

A conclusão (cc. 49 a 58) é bastante próxima à introdução, o que praticamente equivale à condição de mulher (castigo) com a triste, indiferente, em ambiente escuro e parado da personagem inicial do poema.

Figura 55: transformou-se em mulher

49 *expressivo e tranquilo*

53

*p*

*diminuindo*

*pp* perdendo-se

*ppp*

8ª acima

m.e m.d. m.a

8ª acima

Handwritten musical score for 'transformou-se em mulher'. It features two systems of staves. The first system includes a vocal line with the instruction 'expressivo e tranquilo' and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with dynamic markings and performance instructions.

Fonte: CRUZ, Lindalva. O sonho da Vitória-régia. CC. 49-57

Os procedimentos harmônicos, padrões de construção melódica e estruturação formal são convergentes e oriundos da tradição do sistema diatônico em ambos os compositores. Em

Lindalva Cruz os arpejos ascendentes são elementos da idiomática pianística utilizados em abundância, ela os utiliza como recurso ornamental e simbólico.

A topografia do instrumento é explorada, entretanto, a maior taxa de ocupação é o registro central, seguido pelo registro agudo. A textura melodia acompanhada é a preferencial em ambos os compositores, em geral, se observa a escrita com três planos sonoros bem definidos: melodia, baixo, acompanhamento harmônico.

Águas, pássaros, floresta são evocados a partir de estruturas musicais ao piano por contiguidade, notas repetidas para pássaros, melodias sinuosas, melodias ásperas representando águas em diferentes estados de agitação.

Cada obra exige uma leitura particular a ela, as possibilidades de comparações dentro do conjunto são válidas, entretanto, não se nota intenção de fixar pela reincidência padrões fixos para cada categoria amazônica representada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cenário é a Amazônia, a música é do trânsito originário da tradição europeia transformada constantemente nos tempos históricos pelas redes de sociabilidade, campos e processos criativos. As relações sociais construídas em campos e processos hegemônicos e hierarquizados que selecionam quem ocupa cada função em cada tempo, como também, quem é esquecido e quem é lembrado na memória coletiva e inclusive pela história.

A música *a priori* não é matéria elementar para as ciências dominantes, mas sem sua compreensão o entendimento do social/histórico/geográfico fica desfalcado de um processo sociocultural presente em todas as sociedades, que revela a maneira e o modo como esses grupos localizados social, geográfica e historicamente produzem seu musical e o extramusical dessa musicalidade.

O musical é encerrado diretamente nos sistemas e códigos próprios da linguagem musical e extramusical numa rede macro de gradientes que interagem continuamente nos processos criativos musicais, e nas inter-relações que configuram desde as redes de sociabilidade aos processos tecnológicos, passando pelas redes de poder e processos de seleção e validação nos processos de construção das múltiplas identidades.

Ao primeiro olhar, parece tarefa simples compreender o ecletismo presente nos compositores manauaras Lindalva Cruz, Arnaldo Rebello e na pianista Tatá Level. Porque padrões e repertórios da tradição hegemônica europeia, hibridizados com experiências colaterais da hiléia amazônica, subtraem toda a riqueza de relações e gradientes de influência de via dupla.

Após ouvir, sentir, ver, vivenciar e nos permitir uma relação de respeito e atenção às fontes, apropriados de compreensão sensível, flexível, sutil, elas nos falaram de uma complexidade que só podemos nos aproximar pelo olhar multidisciplinar. É o desvelar do técnico em função do sensível na construção de uma musicalidade informada e difundida em círculos ilustrados.

Os círculos ilustrados além de estruturarem campos e suas estruturas internas, retroalimentam os sistemas de validação do sujeito e de suas escolhas composicionais influenciando diretamente no *habitus* e nos resultados sonoros dessas relações intensas entre campos conexos.

O imaginário, o sistema de valores que destaca o piano e os pianismos em Manaus na primeira metade do século XX, são intimamente ligados a duas questões fundamentais: processos econômicos decadentes financeiramente; e sistema de valores e o ideal de nobreza, tão ligado à ideia da civilização em contraposição à barbárie.

Mesmo com ocorrências nos concertos em Manaus do *fin-de siècle*, a valorização das práticas culturais ao redor do piano, mas com o piano em destaque, ascendem com a decadência financeira do ciclo da borracha. Os recitais de piano ganham espaço no cenário manauara ocupando os vazios deixados pela onerosa ópera e teatro musical.

Do ponto de vista da recepção, notamos na imprensa a valorização das vendas de piano, pianolas, bem como a produção de pianos específicos para o clima tropical, como se pode observar na inscrição do piano de marca Brasil pertencente ao Colégio Estadual Pedro II. Aquele piano é um testemunho desse mercado pela inscrição em sua régua que assinala a adequação ao clima tropical.

O mercado de edição de partituras a partir das editoras locais do início do século sucumbe nas primeiras décadas do século XX, mas perduram a venda e percebemos nas coleções consultadas exemplares posteriores aos anos 50 do século XX vendidos por lojas especializadas e posteriormente livrarias localizadas no centro da cidade. O piano presente no ambiente familiar alimenta esse mercado de instrumentos, técnicos, partituras e escolas de música até a gradual substituição de sua função social parcialmente pelos toca-discos. Não podemos afirmar que essa substituição é total, há até o tempo presente pessoas que valorizam e praticam a música nesse ambiente íntimo com encontros musicais, saraus e a valorização desse fazer sensível e acolhedor.

A decadência financeira foi decisória para que o piano movimentasse a vida cultural manauara com recitais no Teatro Amazonas e no Clube Rio Negro. A valorização dos pianistas e a visão da aproximação dos pianismos com a desejada civilidade observamos nos recitais nas casas das famílias abastadas, em alguns casos inclusive antecedendo os recitais do Teatro Amazonas e das participações no rádio. A precedência é indicativa de *status* e trânsito nos círculos ilustrados.

Nesse ponto há conexão entre o anseio da “nobreza” da civilidade do instrumento símbolo da pequena burguesia e o desejo de manutenção do cenário das tradicionais e ricas famílias locais na construção de uma sensibilidade eclética e sofisticada que fale francês e toque piano.

Em parte da população manauara da primeira metade do século XX, o piano age como um fio que conduz no seu entorno as proposituras de civilidade ao mesmo tempo que ao assumir uma parcela do protagonismo cultural se coaduna com as discussões nascentes da identidade Amazônica.

Os agentes desse pianismo articulam o local e o global, considerando que ambas são sempre parciais. Não há um global tão totalizante, tampouco, um local tão claro e preciso. E a

construção dessa sonoridade como tradução de um território, de uma espacialidade, de uma paisagem sonora.

A tarefa complexa da conexão entre as bases da música de tradição europeia escrita para piano e os elementos da experiência amazônica traduzidas no piano passam por uma compreensão histórica da corporeidade na construção do pianista como controle do corpo e das emoções, questão tão cara do processo civilizatório.

O conhecimento exibido nas teses de Rebello coteja a extensa bibliografia consultada a fim de demonstrar e validar as práticas corporais documentadas com precisão em acordo com o modo de pensar de cada tempo consultado. É historicizado e compreende o avanço no controle do corpo e no avanço da técnica em função da musicalidade. Rebello compreende o desenvolvimento além da técnica em suas teses, ele constrói uma espécie adaptada de história da mentalidade da pedagogia e da prática pianista em temas que lhes são caros: flexibilidade e toque expressivo.

A genealogia da transferência desses conhecimentos pianísticos que pareciam de transmissão oral é construída como capital cultural entre mestre e aluno. Com Rebello, notamos a construção desde outrora da epistemologia deste pensamento vinculada ao piano que sofreu transformações organicamente ligadas às transformações na construção dos instrumentos, nas necessidades estéticas e na recepção da sonoridade.

O recorte dado por Rebello é *práxis* para além de sua atuação como pianista e formador de novos pianistas, ele aplica na construção de suas composições a necessidade do toque expressivo, em especial, nas *Valsas Amazônicas*; e da flexibilidade, em especial, nos ponteiros e *Choro em oitavas*.

A ideia de civilidade e intelectualidade exibida nas teses dialoga com questões fundamentais para execução pianística que o habilitaram para o exercício da docência universitária e para livre docência. Com esse trabalho, podemos observar a fluência na literatura de acesso restrito e de fundamental importância para a construção fundamentada de uma *intelligentsia* da pedagogia pianística e *performance*.

Lindalva Cruz que conviveu grande parte da vida com Arnaldo Rebello comunga das bases pianísticas e da concepção musical com ele. Infelizmente, ela não deixou um texto com tamanha riqueza de detalhes como Arnaldo.

Os cargos que ela ocupou como professora de piano, a presença de Henrique Oswald em sua formação, o programa de concerto, as homenagens recebidas nos revelam a pertença dela à escola de formação pianística de alta qualidade que emergem nas músicas compostas por ela.

Lindalva Cruz e Tatá Level foram escolhidas num mar de mulheres apagadas da memória musical brasileira, as trajetórias e a formação alijadas em grande parte pela estrutura do patriarcado em nossa sociedade. Não é o objetivo questionar a excelência ou não do produto da pianista, o concerto, e sim evidenciar a presença maciça das mulheres na formação pianística e a ausência delas no cenário profissional.

A nobreza da docência nunca pode ser confundida com a condenação pelo gênero. Tatá Level teve seu trabalho evidenciado pela imprensa quando havia um homem que a levasse pela mão, não se trata de competência artística, mas de um regime cruel de dependência, no caso dela, seu genitor.

A redução das aparições na imprensa e nas salas de concerto coincidiu com o avanço de sua atuação como professora. Para a imensa massa de mulheres estudantes de piano dois foram os caminhos mais comuns: “alegrar” os encontros sociais e *soirées* para as “bem casadas”; a docência para as que não lograram tamanho êxito no casamento. Triste o aviltamento sofrido pelas mulheres fundamentais na construção da música de Manaus e do Brasil. Oxalá que algum dia denúncias como esta ecoem e permitam ao menos que existam na memória e na sonoridade nossas mulheres pianistas.

A produção de Lindalva Cruz e Arnaldo Rebello como intérpretes musicais da Amazônia em suas composições convergem para a experiência do eclético que hibrida a tradição composicional para piano de origem europeia, com o processo de abasileiramento e a adição de gradientes representantes da experiência amazônica.

As temáticas são desdobradas na idiomática pianística, essa é uma experiência localizada social, geográfica e historicamente. Hoje, um compositor provavelmente poderia representar as águas diferente de Lindalva e Arnaldo e diferente de Debussy e Ravel. O significado não se encerra nas estruturas musicais *per si*, elas são construídas no transbordamento da rede de significados que a experiência do impacto da Amazônia provoca nos compositores e interpretantes.

Em favor da contribuição para a construção da memória musical de Manaus e do Brasil, já que os sujeitos transitaram com suas experiências e práticas.

O trabalho de identificação e geração de fontes perdurou por oito anos, passou por dissertação de mestrado e culmina em tese doutoral. Tantos anos a fim de subsidiar a vivência e a compreensão da complexa rede do piano, em Manaus. A maior dificuldade em pesquisar foi a localização das fontes que estavam dispersas majoritariamente em acervos privados.

Quantas partituras foram compostas e estão perdidas? Infelizmente, o cuidado com a memória musical em todos os suportes é preocupação recente no Brasil e ainda contamos com

a preocupação dos colecionadores particulares para a guarda e disponibilização das partituras. Certamente muito foi extraviado, descartado ou degradado e não podemos precisar os catálogos, tampouco compreender a completude do conjunto das obras.

Outra dificuldade foi estabelecer categorias de análise e tipologias para uma proposta interdisciplinar que por excelência não se filia disciplinarmente a métodos pré-estabelecidos. Foi necessário ouvir as fontes, tocá-las, cantá-las e associar a experiência holística do pesquisador na Amazônia. Por exemplo, em um passeio de barco sobre as águas do Rio Amazonas encontrar a partitura de Lindalva Cruz ... *E os rios se encontram* flutuando nas águas durante uma chuva forte e as águas encrespadas e pensar numa possibilidade musical e hermenêutica de interpretação que evidencie dados da experiência amazônica no texto musical.

A primeira contribuição é certamente a criação de uma coleção expressiva de composições de Lindalva Cruz e Arnaldo Rebello que tratadas e organizadas podem ser disponibilizadas a outros pesquisadores que ali encontram um acervo rico e raro da musicalidade manauara.

Tatá Level, a pianista que emergiu das letras, mostra ao campo musical a importância da expansão do uso das fontes e permite que sujeitos apagados tornem à memória e metodicamente à possibilidade de gerar a rede de relações e permeabilidades do repertório.

Por fim, as categorias de tipologias de análise são emergidas do próprio repertório numa postura não colonialista. Não é um método importado imposto ao repertório, mas as possibilidades exaradas do repertório e das redes de relações extramusicais na construção analítica.

Essa tese não encerra a discussão acerca da problemática do ecletismo musical nas composições de Lindalva Cruz e Arnaldo Rebello e das representações da paisagem sonora amazônica no repertório destes compositores. Ela inaugura uma linha interpretativa sobre esse repertório vasto e complexo, avança e possibilita desdobramentos vindouros acerca das práticas sociais e musicais, processos de recepção, redes de influências e significação, associados à extensa prática pianística em Manaus.

O mais importante além da contribuição científica é que se volte a viver a música com intensidade, com potência, com pertencimento e valorização, a música das mulheres, das minorias, de todo igualmente e que nossa ação seja sempre de resistência e amor pela e para a arte.

## REFERÊNCIAS

- (22 de abril de 1). *Correio do Norte*.
- (1 de julho de 1918). *Imparcial*.
- (2 de Novembro de 1932). *Jornal do Commercio*, p. 1.
- ALMEIDA, L. A. (15 de junho de 2018). *Arnaldo Rebello*. Fonte: Ernesto Nazareth 150 anos: <https://ernestonazareth150anos.com.br/chapters/index/367>
- ANDRADE, Mário. *Música, doce música*. São Paulo: Martins,1976.
- ARAÚJO, L.. *Lindalva Cruz, 92 anos: Uma vida no teclado*. Acesso em 24 de 01 de 2019, disponível em Isto é Gente Online Testemunhas do Século (2000): [www.terra.com.br/istoegente/68/testemunha/index.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/68/testemunha/index.htm)
- ARENDT, H. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva,2003.
- AZEVEDO, C. R.. *A Técnica Pianística: uma Abordagem Científica*. São João da Boa Vista: Air Musical, 1996.
- BACH, Carl. P. *Versich über die wahre Art das Klavier zu spielen*. Berlin: Berlegung des Auctoris, 1753.
- BÉHAGUE, Gerard. Recursos para o estudo da música popular latino-americana. *Revista Brasileira de Música*, 1992, p. 1-24.
- BHABHA, H. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG,1998.
- BLACKING, John. *Cadernos de campo* (16), 2007, p. 201-218.
- BOURDIEU, P. A Ilusão Biográfica. Em M. A. FERREIRA, *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1986.
- BOURDIEU, P. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras,1996.
- BOURDIEU, P. A Distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp,2008
- BRADSHAW, R., & GOMEZ, R. Fronteras: uma vision teórica en el período contemporáneo. *Aldea Mundo*, May-Oct de 1999 p.14-19.
- BUCHNER, H. *Das Fundamentbuch*,1551.
- BURKE, P. *Uma História Social do Conhecimento: de Gutemberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,2003.
- BURKE, P. *Testemunha Ocular*. Bauru: Edusp,2004.
- CASELLA, Alfredo. *Il Pianoforte*. Milano: Ricordi,1954.
- CERTEAU, M. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes,1994.

- CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CHARTIER, R. *As Utilizações do Objecto Impresso*. Lisboa: Difel, 1998.
- CHIANTORE, L. *Historia de la Técnica Pianística: Un estudio sobre los grande compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Madrid: Alianz, 2001.
- CHRISTENSEN, T. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- CLEMENTI, Muzio. *Introducion à l'art de toucher le piano*. Bureau de Musique, 1801.
- COCK, Nicholas. Epistemologies of music theory. Em T. CHRISTENSES, *The Cambridge History of Western Music* (pp. 78-108). Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- COELHO, Irinéa. *Lindalva Cruz: vida e obra*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, 1999.
- COHEN, A. *International Encyclopedia of Women Composers*. New York/London: R.R. Brawer. 1981.
- COUPERIN, François. *L'art de Toucher le clavecin*. Paris: Ed. Fac-similar, 1716.
- CRAMER. *50 Estudos para Piano* (BÜLOW ed.). São Paulo: Irmãos Vitale, 1957
- CROZAT, D. (2016). Jogos e Ambiguidades da Construção Musical das Identidades Espaciais. Em A. DOZENA, *Geografia e Música: Diálogos*. Natal: EDUFRN. 2016 p.13-48.
- CROZIER, C. *The principles of Keyboard Technique in Il Transilvano by Girolamo Diruta*. . Rochester: University o Rochester, 1960.
- CRUZ, H., & PEIXOTO, M. Na Oficina do Historiador: conversas sobre história com a imprensa. Em *Projeto História*. São Paulo, 2007.
- DARNTON, Robert. *O Grande Massacre dos Gatos e Outros Episódios da História Cultural Francesa*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- DARNTON, R., & ROCHE, D. *A Revolução da Imprensa: a imprensa na França, 1775-1800*. São Paulo: Edusp, 1996.
- DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1997). *O que é Filosofia?* São Paulo: 34, 1997.
- DIAS, A., & ALMEIDA, L.. *Ernesto Nazareth 150 anos*. Fonte: Ernesto Nazareth: o músico e as marcas: [https://ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/texts/text\\_302.pdf](https://ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/texts/text_302.pdf). Acessado em 13 de 07 de 2018.
- DIRUTA, G. *Il Transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi, & istromenti da penna*. Veneza: Giacomo Vincenti, 1597.

- ELIAS, N. *O Processo Civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- ELIAS, N. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999
- ELIAS, N. *A Sociedade de Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- EULETÉRIO, M. *Vidas e romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculo 1890-1930*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2005.
- FREYRE, G. *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FUX, J. J. *Gradus ad Parnassum*. Vienna: Johann Peter van Ghelen, 1725.
- GADAMER, H. *Verdade e Método*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GADAMER, H. (2010). *Hermenêutica da Obra de Arte*. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2010.
- GANDELMAN, Salomea. *36 Compositores Brasileiros: obras para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Funarte/Relume Dumará, 1997.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HOBSBAWN, E. *A História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- Jornal do Commercio. (10 de novembro de 1921). *Os exames: mesas, resultados e chamadas*. Manaus.
- Jornal do Commercio. (20 de abril de 1967). *Orquestra sinfônica tem estréia marcada para o dia do trabalho*. Manaus.
- KAPLAN, José Alberto *Teoria da Aprendizagem Pianística. 2ª ed.* Porto Alegre: Movimento, 1987.
- KIENEN, J. *Paisagens Sonoras Amazônicas na obra de Arnaldo Rebello. Dissertação de mestrado apresentada ao PPGSCA. Or. Rosemara Staub*. Manaus, 2014.
- KLEIN, M. *Por que teoria da música?* Salvador: UFBA, 2015.
- KOCHEVITSKY, G. *A Arte de Tocar Piano*. (P. N. ALMEIDA, Trad.) Salvador: UFBA, 2016.
- LE GOFF, J. As Mentalidades. Em J. N. LE GOFF, *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1995, pp. 68-83.
- MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica*. São Paulo: Atelier Editorial, 2003.
- MAGALHÃES, L. Análise Musical: uma perspectiva etnomusicológica. *ART n°21*, 1992.
- MAGIL, R. A. *Aprendizagem Motora*. São Paulo: Edgard Blucher, 2000.
- MARÍN, E. M. *La Herencia Pedagógica de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) (Tesis doctoral)*. Murcia: Universidad de Murcia, 2015.

MICALDAS, M.. *Lindalva Cruz*. Fonte: Velhos Amigos - O site da maturidade: <http://www.velhosamigos.com.br/publicacao/gente-em-foco/lindalva-cruz>. (05 de 05 de 2002).

MIGUEZ, Leopoldo. *Organização dos conservatórios de música na Europa, Relatório apresentado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores por Leopoldo Miguez*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1987.

MONTEIRO, Maurício. *A Construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2008.

MORAIS, L. C. *Interpretação Musical como Hermenêutica da Música: um ensaio sobre performance. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Artes/USP*. São Paulo, 2014.

PALLARES-BURKE, M. *The Spectator, o teatro das luzes: diálogo e imprensa no século XVIII*. São Paulo: Hucitec, 1995.

PARAKILAS. *Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano*. Yale University Press, 2002.

PÁSCOA, M. *A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas/Funarte, 1997.

PÁSCOA, Márcio. *Ópera em Manaus*. Manaus: Valer, 2009.

PAVAN, B. C. *Aspectos da prosódia da língua francesa e sua influência nos quatro livros para cravo de François Couperin. Tese (doutorado)*. Campinas, 2015.

PEREIRA, A. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007.

PINTO, R. F. *Viagem das Idéias*. Manaus: Valer, 2008.

PONTES, E. Burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga. *Revista de sociologia da USP*, 16, 2004, pp. 231-261.

RAMEAU, J. F. *Pieces de clavessin avec une methode pour la mechanique des doigts ou l'on enfeigne les moyens de fe procurer une parfaite execution fur cet instrument*. Paris: Charles-Etienne Hochereau, 1724.

REBELLO, A. *Da Flexibilidade como Fator Principal da Técnica Pianística*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas/Secretaria de Estado da Cultura, Turismo e Desporto, 2002.

REBELLO, A. *O Piano e o Toque Expressivo*. Rio de Janeiro, 1995.

REZENDE PORTO, D. *Girolamo Diruta: Il Transilvano - diálogo sobre a maneira correta de tocar órgão e instrumentos de teclado. Um estudo sistemático do Tratado de Música em princípio do séc. XVII. Dissertação*. São Paulo, 2013.

- RICOEUR, P. *O discurso da ação*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- RICOEUR, P. *Do texto à ação: ensaios de hermenêutica II*. Porto: Rés, 1989.
- SAID, E. *Estilo Tardio*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- SAID, E. *Elaborações Musicais*. Rio de Janeiro: IMAGO, 1992.
- SAWAIA, B. *Identidade - Uma ideologia separatista? In: \_\_\_\_\_. As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- SCHIMIDT, R. A., & WRISBERG, C. C. *Aprendizagem e performance motora: Uma abordagem da aprendizagem baseada no problema*. São Paulo: Artmed, 2001.
- SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.
- SCHWARTZ, L. *Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- SILVA, L.. A interpretação hermenêutica em Paul Ricoeur: Uma possível contribuição para a Educação. *Comunicações*, (jul-dez de 2011) pp. 19-39.
- SIMIONE, A. *Profissão Artista: pintoras e escultora brasileiras entre 1884 e 1922. Dissertação de Mestrado*. São Paulo: USP, 2004.
- SPOSITO, E. *Geografia e Filosofia: contribuições para o ensino do pensamento geográfico*. São Paulo: Editora da Unesp, 2004.
- TOFFANO, M. J. *As Pianistas dos anos 1920 e a geração jet-lag: o paradoxo feminista*. Brasília: Ed. da UNB, 2007.
- VERMES, M. *As mulheres como eixo de difusão musical no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Fonte: [https://www.academia.edu/1351203/As\\_mulheres\\_como\\_eixo\\_de\\_difus%C3%A3o\\_musical\\_no\\_Rio\\_de\\_Janeiro\\_da\\_Belle\\_%C3%89poque](https://www.academia.edu/1351203/As_mulheres_como_eixo_de_difus%C3%A3o_musical_no_Rio_de_Janeiro_da_Belle_%C3%89poque). Acessado em 21 de 04 de 2019.
- VIEIRA, L. *A Imprensa como Fonte para a Pesquisa em História: Teoria e Método. Biblioteca online de ciências da comunicação . ISSN 1646-3137*, 2013.
- VIEIRA, T. *Um Amazonas Cantado por Arnaldo Rebello. Dissertação de Mestrado apresentada a Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP*. São Paulo, 2005.