

UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ

Daniel Cristiano Santos

**“Taubateanas”: memória e identidade com a cidade na produção
e na recepção da obra musical de Yves Rudner Schmidt**

Taubaté – SP

2018

UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ

Daniel Cristiano Santos

**“Taubateanas”: memória e identidade com a cidade na produção
e na recepção da obra musical de Yves Rudner Schmidt**

Dissertação apresentada à Universidade de Taubaté como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Humano: Formação, Políticas e Práticas Sociais.

Linha de Pesquisa: Desenvolvimento Humano, Identidade e Formação.

Orientadora: Profa. Dra. Rachel Duarte Abdala

Taubaté – SP

2018

**Ficha Catalográfica elaborada pelo
SIBi – Sistema integrado de Bibliotecas – UNITAU**

S237t Santos, Daniel Cristiano
“Taubateanas”: memória e identidade com a cidade na
produção e na recepção da obra musical de Yves Rudner
Schmidt. / Daniel Cristiano Santos. - 2018.
195f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade de Taubaté,
Departamento de Ciências Sociais e Letras, 2018.
Orientação: Profa. Dra. Rachel Duarte Abdala,
Departamento de Ciências Sociais e Letras.

1. Desenvolvimento Humano. 2. Identidade.
3. Suportes de memória. 4. Taubaté - SP. 5. Música. I. Título

DANIEL CRISTIANO SANTOS

Taubateanas: memória e identidade com a cidade na produção e na recepção da obra musical
de Yves Rudner Schmidt

Dissertação apresentada à Universidade de Taubaté, como
requisito parcial para obtenção do Título de Mestre pelo
Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Humano:
Formação, Políticas e Práticas Sociais.

Linha de Pesquisa: Desenvolvimento Humano, Identidade e
Formação.

Orientadora: Profa. Dra. Rachel Duarte Abdala

Data: _____

Resultado: _____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Rachel Duarte Abdala

Assinatura _____

Prof. Dr. André Luiz da Silva

Assinatura _____

Prof. Dr. Celso Augusto dos Santos Gomes

Assinatura _____

Acima de tudo, é preciso viver a música.
A que fazemos, a que ouvimos.
A música que abre um mundo dentro de nós.
O mundo dos signos, de toda uma época, de um momento fugaz,
de um modo de pensar, de um acontecimento, um lugar, uma paixão...

(GILBERTO MENDES, 1922-2016)

Dedico este trabalho a todos os artistas.

Desejo registrar minha gratidão

*À Profa. Dra. Rachel Duarte Abdala, por todos os momentos de atenção e paciência,
por sua competência intelectual e ética, generosidade e compreensão.*

*Aos professores André Luiz da Silva, Suzana L. Salgado Ribeiro, Glória Souza de
Almeida e João d'Oliveira, a ajuda para o desenvolvimento deste trabalho.*

A meus pais, pelo dom da vida.

*À Secretaria de Educação de Taubaté, em especial à Profa. Dra. Edna Maria
Querido de Oliveira Chamon, pela bolsa de estudos, que possibilitou esta jornada.*

*Em especial, à minha esposa, Michelle Freitas Serra Santos pelo suporte, paciência
e imensa compreensão.*

Acima de tudo, a Deus, que me ama e me presenteia com tantas bênçãos.

RESUMO

Objetivou-se investigar a função do discurso musical a partir do reconhecimento da identidade e da memória de artistas na produção e na recepção da obra musical “Taubateanas”, composta por cinco peças, do compositor Yves Rudner Schmidt. O método de abordagem foi o tipo qualitativo. Como opção metodológica para coleta de dados foram utilizados dois instrumentos: a entrevista semiestruturada, realizada com o compositor, recorrendo-se, assim, à metodologia da História Oral, e o Grupo Focal, composto, por adesão, por oito artistas de Taubaté-SP. O problema central foi organizado a partir de cinco questões: Qual a eficácia do discurso musical enquanto suporte de memória? É possível neste processo a (re)construção e o reconhecimento de uma identidade com a cidade? A paisagem sonora proposta por um compositor pode ser reconhecida por seus ouvintes? Esses ouvintes precisam estar imersos em um mesmo grupo e partilhar memórias coletivas? A proximidade entre o produtor e os receptores do objeto cultural contribui para o reconhecimento das intenções do primeiro? Quanto aos resultados, foi possível verificar que a intenção do compositor na construção da paisagem sonora foi reconhecida pelo grupo de ouvintes artistas. Também se verificou que a música exerce, de fato, função como suporte de memória, notadamente pelos participantes da pesquisa, que são imersos no universo das artes. Constatou-se que os referenciais musicais mediados pela proximidade com a cidade é um dos elementos fundamentais para a construção identitária local. A partir desse resultado, ensejam-se novas pesquisas, visando à revalidação ou à reformulação deste estudo, de forma a ampliar conhecimento sobre memória e identidade a partir de outros objetos culturais da mesma categoria de arte, tendo partícipes não-artistas e distantes histórica e fisicamente da imagem base.

PALAVRAS-CHAVE: Desenvolvimento Humano. Identidade. Suportes de Memória. Taubaté-SP. Música. Paisagem Sonora

ABSTRACT

The objective was to investigate an expression of the musical discourse of recognition of the identity and memory of artists in the production and reception of the musical work "Taubateanas", composed of five pieces, by the composer Yves Rudner Schmidt. The method of approach was the qualitative type. As a methodological option for data collection, two instruments were used: a semi-structured interview with the composer, using the Oral History methodology, and the Focal Group, composed of eight artists from Taubaté- SP. The central problem was organized from five questions: What is the problem of musical discourse as a memory support? Is it possible to (re)build and recognize an identity with the city? Can the sound proposed by a composer be recognized by his listeners? What supporters are being in the same collective group sharing memories? The difference between the producer and the recipients of the cultural object for the recognition of the intentions of the first? Regarding the results, it was possible to verify what is a potential composer in the construction of the sound landscape was recognized by the group of artists listeners. It has also been found that music does indeed play the role of memory support, spontaneously, by research participants, who are immersed in the universe of the arts. It was verified that the musical references mediated by the proximity to the city is one of the fundamental elements for a local identity construction. From this result, they engage in new research, attempt to revalidate or reform in this format physically from the image.

KEY WORDS: Human Development. Identity. Memory Holders. Taubaté-SP. Music. Soundscape

LISTA DE QUADROS E TABELAS

Quadro 1 - Fonte: Elaboração do Autor, 2018.	19
Quadro 2- Fonte: Elaboração do autor, 2018.	20
Quadro 3 - Correspondentes. Fonte: SCHMIDT 2003.....	65
Quadro 4 - Localidades onde o compositor esteve. Fonte: Currículo do compositor	69

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Tipos de Linguagem. Fonte: Schurmann, 1990, p.9. Transcrição do autor.....	29
Figura 2 - Yves Rudner Schmidt. Fonte: Acervo pessoal do compositor	63
Figura 3 - Yves Rudner Schmidt e sua família. Fonte: Acervo pessoal do compositor.....	64
Figura 4 - Cartaz de Se a Cidade Contasse (Brasil, 1954). Fonte: Almanaque Taubaté.....	67
Figura 5 - Cavarucangüera. Acervo: Mistau	95
Figura 6 - Início de Cavarucangüera. Copyright 2000 by Yves Rudner Schimdt.....	97
Figura 7 - Quiririm 1. Arquivo MISTAU.....	105
Figura 8 - Quiririm 2. Arquivo MISTAU.....	106
Figura 9 - Quiririm 3 - Arquivo MISTAU	106
Figura 10 - Início de Quiririm. Copyright 2000 - Yves Rudner Schimdt	110
Figura 11 - Cataguá 1 - Arquivo MISTAU	112
Figura 12 - Bica do Bugre - 1945 - Acervo MISTAU.....	121
Figura 13 Elementos musicais em Biquinha do Bugre. Copyright 2000 – Yves Rudner Schmidt.....	125

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. PERCURSO METODOLÓGICO	19
2.1 Coleta de dados com o compositor.....	20
2.2 Coleta de dados no Grupo Focal	23
2.3 Instrumento para análise de dados.....	26
3. PAISAGEM SONORA, MEMÓRIA E IDENTIDADE: OLHARES SOBRE A CIDADE	29
3.1 Paisagem Sonora	36
3.2 Objetos culturais: produção e recepção.....	45
3.3 O conceito de memória e de suportes de memória.....	50
3.4 Identidade e Cidade	57
4. AS TAUBATEANAS: O OLHAR DE YVES RUDNER SCHMIDT SOBRE A CIDADE NA MÚSICA	61
4.1 Yves Rudner Schmidt: o compositor taubateano	62
4.1.1 Yves Rudner Schmidt por si mesmo	69
4.1.2 Taubateanas, por Yves Rudner Schmidt	81
5. A RECEPÇÃO DE SUPORTES DE MEMÓRIA E A PRODUÇÃO DE SIGNIFICADOS	91
5.1 O <i>habitus</i> e os artistas.....	91
5.2 Elementos da identidade cultural em Taubateanas.....	94
5.2.1 Cavarucangüera: os sons e a memória afetiva.....	95
5.2.2 Quiririm: a imagem como suporte da memória e reflexos da imigração	105
5.2.3 Cataguá: ecos do passado e referências da cultura indígena	112
5.2.4 Quebra Cangalha: os horizontes da memória.....	115
5.2.5 Bica do Bugre: lugares de memória e itinerários do mito	120
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS	130
ANEXO A – APROVAÇÃO NO COMITÊ DE ÉTICA	137
ANEXO B – CICLO “TAUBATEANAS” (PARTITURA COMPLETA)	138

ANEXO C – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (ENTREVISTA)	153
ANEXO D – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (GRUPO FOCAL).....	156
ANEXO E – OFÍCIO PARA LOCAL – GRUPO FOCAL.....	160
ANEXO F – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DA INSTITUIÇÃO.....	161
ANEXO G – OFÍCIO - MISTAU.....	162
ANEXO H – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DA INSTITUIÇÃO.....	163
APÊNDICE I – LISTA DE TRABALHOS ENCONTRADOS.....	164
APÊNDICE II - INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS (ENTREVISTA).....	168
APÊNDICE III – INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS (GRUPO FOCAL) ...	169
APÊNDICE IV – TRANSCRIÇÃO DO GRUPO FOCAL.....	170
APÊNDICE V – GRAVAÇÃO DO CICLO TAUBATEANAS	195

1. INTRODUÇÃO

Imersos num mundo de sons, perdemo-nos em percepções e práticas que pouco questionamos ou compreendemos. Ao propor uma pesquisa, na qual a imagem auditiva, aqui entendida como a imagem mental gerada ao ouvir determinado som, é ressignificada em imagens mentais por meio de memórias, a intencionalidade do autor é especulada pelo olhar investigativo, e a ressignificação por parte dos ouvintes floresce em novos ramos. Evidenciam-se aí as inquietações do pesquisador.

O ouvir é um exercício de interpretação subjetiva, portanto é apenas um dos registros possíveis da realidade e, por ser parcial, pode também ser único. Ouvir é ainda o reflexo de como vemos o mundo. Ainda que o recebimento de estímulos sonoros seja tão natural quando o dos estímulos visuais ou olfativos, ao ato da escuta soma-se o ouvir, o perceber, as individualidades e as intenções intrínsecas aos sujeitos.

A fascinação pelos sons, principalmente pelo som musical, age como catalisadora e impõe um limite ao olhar e à pesquisa, e desafio que se coloca ao pesquisador é desvencilhar-se, mesmo que por instantes, dessa atração. Essa fascinação, além de estar presente na relação do ser humano com a realidade, neste caso é potencializada devido ao fato de o pesquisador atuar como músico profissional e ter, portanto, o ouvido e a percepção musical sensibilizados, e também por atribuir à música, em sua vida, um caráter especial.

O mundo dos sons desde a infância despertou o interesse do pesquisador, quando o aprender o nome das notas e suas posições na partitura eram entendidas por ele como uma brincadeira, até então bastante prazerosa. Logo vieram as primeiras lições ao piano, já em uma importante instituição, e a brincadeira de tocar ia tornando-se cada vez mais desafiadora e, por vezes, menos prazerosa. O interesse pela composição nunca foi despertado, pois o “como tocar”, e a função do intérprete sempre lhe foram mais próximos que o limiar da criação musical.

Durante a graduação em música, mais especificamente em piano erudito, teve a oportunidade de conhecer o professor Me. João de Oliveira que, dentre outras coisas, lhe ensinou o valor de uma trilha sonora e como percebê-la. Ao fim daquele ciclo, como Trabalho

de Conclusão de Curso, realizou uma investigação sobre a música no cinema, principalmente acerca da trilha sonora do filme “O Pianista”, de Roman Polanski, lançado em 2002.

Posteriormente, estimulado pelas questões que esse primeiro trabalho suscitaram, e com o apoio do prof. João, inscreveu-se em um curso de especialização em cinema, vídeo e fotografia, na Universidade Anhembi Morumbi, em São Paulo. Nesse curso teve a expectativa de dar continuidade ao estudo da utilização da música e do som no cinema. Todavia, durante as disciplinas e os trabalhos realizados, foi percebendo que existiam possibilidades mais abrangentes na conexão entre som e imagem.

Além disso, o fascínio pelas linhas composicionais contemporâneas também é recente. Embora com formação pianística iniciada aos sete anos de idade, principalmente no que se refere à música erudita tradicional e o *jazz*, percebeu que a música de compositores brasileiros, eles populares ou eruditos, não é constantemente abordada nos programas das escolas regulares de música, principalmente nas escolas com ensino tradicionalista e conservatorial.

Lecionando piano erudito, participando de diversas *masterclasses*¹ com renomados pianistas brasileiros e de países como, Estados Unidos, Cuba, entre outros, ou atuando ainda como pianista correpetidor², pôde mais uma vez constatar a ausência de abordagens e de prestígio da música contemporânea³, em relação aos compositores tradicionais.

Nesse sentido, a possibilidade de desenvolver um projeto individual de pesquisa que tratasse do mundo dos sons, da música contemporânea e da obra de um compositor taubateano, foi amplamente incentivada pela Profa. Dra. Rachel Duarte Abdala. Todavia, o interesse inicial nasceu com aquelas primeiras lições ao piano e, quando aos doze anos de idade, descobriu, mesmo sem saber bem do que se tratava especificamente, o que eram os cursos de pós-graduação e para que se destinavam. O contato direto com a obra do compositor taubateano Yves Rudner Schmidt e com a partitura do ciclo musical Taubateanas suscitaram-

¹ Espécie de *workshop* com professor convidado. É realizado geralmente como aulas de instrumento abertas ao público. Bastante comum em faculdades e escolas de música.

² Pianista especializado em acompanhamentos, em música vocal ou instrumental.

³ Considerando aqui o termo “música contemporânea” em seu sentido mais amplo: o que se refere à “música deste tempo” e o relacionado às características musicais (harmônicas, rítmicas, timbrísticas e melódicas, etc.) da música produzida pelos compositores eruditos a partir da segunda metade do séc. XX, principalmente.

lhe algumas questões. Inicialmente, sobre o que motivara o compositor, sobre como um intérprete veria essa obra e, por último, o que a audição do ciclo suscitaria nos ouvintes.

Ainda na proposta de contextualização de uma obra musical contemporânea, como o distanciamento necessário ao ato de tocar não seria possível, ao longo das disciplinas na pós-graduação e orientações sobre a pesquisa, as duas extremidades desse processo (produção e recepção) foram escolhidas a fim de se explicar as questões apresentadas.

Tendo isto constatado e aqui expressado, cabe registrar o objetivo da pesquisa: compreender a paisagem sonora que inspirou o autor, passando pelo registro das memórias, as possibilidades de reconhecimento das intenções práticas do compositor e a reconstrução dos significados pelos ouvintes a partir da sua própria relação com a cidade. Outro objetivo foi compreender a função da música como forma de registro das manifestações, artísticas ou não, de um determinado local e o possível referenciamento das identidades dos indivíduos de determinada localidade. Assim, a escolha do tema memória e identidade em relação à cidade por meio de uma obra musical ocorreu principalmente por dois motivos. O primeiro, pela formação inicial do pesquisador (Música, Cinema e Fotografia) e por sua atuação como professor de música e de piano e como coordenador de atividades musicais no Programa de Ensino Integral da rede municipal de ensino. Sua atuação como professor e pianista, iniciada em 2004 no Projeto Guri, em Pindamonhangaba-SP, e posteriormente, em 2009, na rede municipal de Taubaté-SP, possibilitaram-lhe verificar a ausência de documentação relacionada às produções musicais do município e região, privilegiando-se produções de outros períodos e locais. O segundo motivo foi sua preocupação em auxiliar na reconstrução e no registro da memória e das manifestações musicais do município de Taubaté-SP, particularmente do compositor Yves Rudner Schmidt.

Esta pesquisa se justifica pela importância de se estudar a relação identitária dos artistas com sua cidade, estimulando-os, e também os munícipes a rememorarem aspectos de sua memória coletiva. Justifica-se também por reconhecer como a identidade pode ser verificada na produção e recepção de objetos culturais⁴, motivada pelo contato direto e pela

⁴ O termo “objeto cultural” utilizado na extensão desta pesquisa refere-se aos elementos produzidos em determinada cultura, principalmente no que se refere aos que não são necessariamente palpáveis, por exemplo, uma obra musical. Esse conceito é baseado nas formulações teóricas de Roger Chartier (2002).

mediação que este pesquisador realiza diariamente entre objetos culturais e seus alunos diretos e indiretos.

Outro aspecto importante que torna justificável a pesquisa é o fato de ela abordar a importância de trabalhar os estímulos musicais como suporte de memória, os quais apresentam diversas aplicações possíveis, e de registrar, tanto a gravação quanto o processo de criação do ciclo de obras para piano intitulado “Taubateanas”.

Essa proposta atendeu primeiramente ao pesquisador e, posteriormente, aos participantes da coleta de dados, pois possibilitou a reflexão de suas relações com a cidade e com a comunidade. Em um segundo momento, o estudo poderá servir de base para construção de políticas públicas específicas e parâmetros curriculares municipais, utilizando-se da valorização da história musical da cidade como auxiliadora no ensino regular de música, principalmente no que se refere à música contemporânea.

Tendo em vista os objetivos propostos, optou-se por uma abordagem qualitativa, que não se preocupa com representatividade numérica, mas sim com o aprofundamento da compreensão de um grupo social. Utilizaram-se dois instrumentos e métodos de coleta de dados distintos, cada qual aplicado em um momento específico do estudo. A escolha pela abordagem qualitativa se deu por distintos motivos: por sua plena adequação e larga utilização em pesquisas em Ciências Sociais, por sua especificidade; e, pelo propósito de reconhecer aspectos da realidade que não podem ser quantificados, buscando-os, portanto, na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais abordadas.

O município estudado situa-se na Região Metropolitana do Vale do Paraíba Paulista, distante cerca de 150 km da capital do estado, nas margens do rio Paraíba e da rodovia Presidente Dutra. Historicamente, constituiu-se como importante polo na expansão paulista rumo ao estado de Minas Gerais, em meados do século XVI. No início do século XIX, foi centro do poder econômico ligado à cultura do café no estado de São Paulo. Terra de importantes manifestações culturais populares, reconhecida como a Capital Nacional da Literatura Infantil, local de nascimento do escritor Monteiro Lobato, é onde as figureiras cultivam sua arte e mantêm também - por meio de seu “pavão azul” e outras peças - parte da identidade do folclore paulista. Nesta cidade se localiza ainda a Escola Municipal de Artes Maestro Fêgo Camargo, fundada em 1967, que conta em seu quadro funcional com 39

professores e cerca de 1430 alunos⁵. Dessa escola emergem as manifestações artísticas do município, e nela é possível encontrar vários artistas da região, entre alunos, professores e ex-professores, que transitam por suas apresentações e exposições. Pelo fato de esta pesquisa se voltar para a relação de artistas com a cidade, a escola serviu como ponto de partida da procura pelos participantes, os quais seriam convidados para as duas posteriores fases da coleta de dados.

Na primeira fase, em janeiro de 2017, foi realizada uma entrevista semiestruturada com o compositor natural do município, que apresenta em seu escopo artístico obras que se referem diretamente à cidade, entre elas a escolhida como objeto de estudo. A entrevista foi embasada em técnicas de História Oral instrumental fundamentadas por Meihy e Ribeiro (2011). O compositor escolhido tem importante relação com a Escola de Artes do município, por ter sido um de seus fundadores, em 1967, e por ter sido seu primeiro diretor.

Em um segundo momento, professores próximos à aposentadoria e ex-professores (já aposentados) da Escola Fêgo Camargo foram convidados para participar de um Grupo Focal. Dentre os dezesseis convites realizados, sete participantes puderam estar presentes desde o início do encontro, e um oitavo, ao seu final. Esses participantes estão ligados a três das quatro áreas artísticas que a escola contempla em seus cursos música, artes visuais e artes cênicas (teatro). O Grupo Focal foi realizado em fevereiro de 2017 e teve como embasamento os estudos e pesquisas de Gatti (2012).

A todos os participantes foi entregue um envelope com imagens do MISTAU⁶, escolhidas a partir dos títulos das peças do ciclo musical estudado. Não estavam identificadas e tiveram por objetivo apenas iniciar o processo de sensibilização, pois, na perspectiva da autora Ecléa Bosi (1979), esse movimento se faz necessário para que, com o passar dos dias, as memórias dos indivíduos possam emergir. Mesmo que essas imagens integrem o corpo do texto, sua função aqui é ilustrativa, para que o possível leitor tenha a possibilidade de visualizar como foram tais locais no passado. Em tempo, vale frisar que essas imagens não

⁵ Dados obtidos juntos à secretaria da Escola, localizada na Av. Tiradentes, 202, Centro, Taubaté-SP, no ano de 2016.

⁶ Museu da Imagem e do Som de Taubaté, localizado na Avenida Thomé Portes Del Rey, 925. Vila São José, Taubaté-SP. As autorizações para utilização das imagens do museu estão apresentadas nos anexos ANEXO G e H.

são analisadas e, mesmo que fotografias sejam reconhecidamente fruto de estudos, no que tange suportes de memória, esta pesquisa se volta exclusivamente ao discurso musical.

As imagens utilizadas como facilitadoras do processo de rememoração foram pesquisadas nos arquivos do MISTAU e estão relacionadas aos títulos das cinco peças do ciclo “Taubateanas”: Cavarucangüera⁷, Quiririm, Cataguá, Quebra Cangalha e Biquinha do Bugre.

Considerando-se a função dos suportes de memória e dos objetos culturais, principalmente a música, por meio da produção de estímulos na evocação da memória, o problema que se apresenta se relaciona a como a produção e a recepção de uma obra musical promovem relação identitária com a cidade. Assim, tornou-se possível realizar os seguintes questionamentos: Qual a eficácia do discurso musical como suporte de memória? É possível nesse processo a (re)construção e o reconhecimento de uma identidade com a cidade? A paisagem sonora proposta por um compositor pode ser reconhecida por seus ouvintes? Esses ouvintes precisam estar imersos em um mesmo grupo e partilhar memórias coletivas? A proximidade entre o produtor e os receptores do objeto cultural contribui para o reconhecimento das intenções do primeiro?

Por contar com a participação de seres humanos na coleta de dados, a pesquisa foi submetida ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade de Taubaté (CEP-UNITAU), que tem a finalidade maior de defender os interesses dos sujeitos da pesquisa em sua integridade e dignidade. Contribui assim para o desenvolvimento da pesquisa dentro de padrões éticos. Sua aprovação, realizada no fim do ano de 2016, é apresentada no ANEXO A.

Para a realização, tanto da entrevista quanto do Grupo Focal, foram utilizados dois gravadores de áudio que pertencem ao pesquisador. Cabe informar que, mesmo com experiência em gravações (em trabalho anterior⁸ e como pianista, o pesquisador tem o hábito de gravar a si e a seus alunos), foram realizados testes e pesquisas sobre técnicas específicas

⁷ Conserva-se, neste texto, a grafia “Cavarucangüera”, como está no original do compositor.

⁸ O trabalho aqui citado é o curta-metragem documental “Samba Jazz na Ponte Aérea” (2014), apresentado à Universidade Anhembi Morumbi, no curso de pós-graduação *Lato sensu* em Cinema, Vídeo e Fotografia. Nesse curta-metragem documental este pesquisador atuou como produtor e entrevistador.

de gravação de discurso oral. Isso por se tratar de um objeto específico, geralmente menos sonoro (com relação ao volume de som) que instrumentos musicais.

Do ponto de vista estrutural, esta dissertação está organizada em quatro capítulos. O primeiro deles apresenta o percurso metodológico percorrido, o modo como foi realizada a revisão de literatura, os operadores booleanos utilizados e os bancos de dados acessados. Apresenta também como foram realizadas as duas fases de coleta de dados, seus procedimentos e, ainda, como se deu o tratamento e análise dos dados, além de outras características técnicas da pesquisa.

Apresentam-se, no segundo capítulo, questões conceituais e teorias relacionadas à memória, à memória coletiva, aos suportes de memória, à música como suporte e narrativa, ao discurso musical, à identidade, à história da música, à música como linguagem e à paisagem sonora.

No terceiro capítulo, o estudo aproxima-se do compositor cuja obra foi investigada, a partir de como se deu a elaboração da obra e dos motivos de sua criação. O capítulo trata ainda de quais imagens sonoras, questões e memórias foram suscitadas no processo e realiza uma atualização da relação do compositor com a cidade por meio de sua própria obra. Além disso, destaca-se a relevância do compositor para o campo da música contemporânea brasileira e internacional.

O quarto e último capítulo apresenta os artistas participantes como receptores de suportes de memória, sua sensibilidade por conta de sua aproximação com o tema proposto e suas respostas aos estímulos sonoros a partir de seu “lugar de fala”. O capítulo introduz também elementos importantes da obra do sociólogo francês Pierre Bourdieu⁹, relevantes para a pesquisa. Finalmente, descrevem-se as intenções e a paisagem sonora transcritas em sons musicais pelo compositor percebidas pelos ouvintes, as memórias que emergiram no processo e os elementos culturais que vieram à tona durante o Grupo Focal. Verificou-se, também, se os participantes partilharam memórias coletivas entre si e com o produtor da obra.

⁹ Pierre Bourdieu (1930-2002) foi um importante sociólogo francês no século XX. De origem campesina, com formação em filosofia, chegou a docente na *École de Sociologie du Collège de France*. Suas pesquisas potencializaram o entendimento da sociologia em sua época e iluminaram inúmeras possibilidades de entendimento do mundo social.

2. PERCURSO METODOLÓGICO

Com o intuito de elaborar um panorama sobre a pesquisa acerca da produção/recepção de objetos culturais e sobre como esses objetos podem ser promotores da relação entre pessoas e sua cidade, buscaram-se artigos científicos, teses e anais de congressos publicados nos últimos 10 anos (2006-2016). Também se buscaram livros, não se observando limite de tempo, desde que fossem citados em trabalhos contemporâneos. A busca foi realizada nas seguintes bases de dados: Scielo (*Scientific Electronic Library Online*), Periódicos Capes, IBICT (Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e a Biblioteca Digital de Teses e Dissertações - Unitau. Todas as buscas foram direcionadas para trabalhos nos idiomas português, inglês e espanhol.

Posteriormente foi realizada outra busca, devido ao surgimento do termo “paisagem sonora” em outro momento da pesquisa. Essa nova busca seguiu os mesmos critérios daquela realizada no ano de 2016, com alteração apenas no limite de tempo (2006-2018), buscando-se, assim, atualizar o escopo teórico junto a trabalhos mais recentes nesse campo.

Na totalidade das buscas foram utilizados os descritores ou operadores Booleanos descritos no Quadro 1.

Quadro 1: Descritores

Descritores				
Objetos culturais	and	Produção	or	Recepção
Memória	and	Suporte	-	-
Identidade	and	Cidade	-	-
Paisagem	and	Sonora		

Quadro 1 - Fonte: Elaboração do Autor, 2018.

Após a pesquisa com cada descritor, registrou-se o número de convergências (Quadro 2) e foi realizada a leitura dos títulos e resumos dos resultados. Tal leitura foi realizada na língua original do arquivo, ou em português, quando disponível. Em seguida,

quando observada relevância para esta pesquisa, houve a descarga do arquivo para posterior apreciação e leitura.

Quadro 2: Resultado das pesquisas

Descritores					Scielo	Capes	Ibict	Unitau	Trabalhos encontrados
Objetos culturais	and	Produção	or	Recepção	57	49	11	9	126
Memória	and	Suporte			24	165	351	0	540
Identidade	and	Cidade			170	216	1745	0	2131
Paisagem	and	Sonora			11	179	382	0	572

Quadro 2- Fonte: Elaboração do autor, 2018.

Ao todo foram encontrados 3369 trabalhos, que tornaram importante esta etapa da pesquisa, para que se conhecessem, ao menos nesses bancos de dados, trabalhos sobre temas pertinentes às pretensões estabelecidas. Foi importante também por terem permitido a visualização das estratégias e ferramentas que foram utilizadas pelos autores e também dos resultados obtidos naquele momento e realidade. Tal observação possibilita que novas estratégias possam ser adotadas e serve de base comparativa para outros estudos e autores, no futuro. Os 55 trabalhos que atenderam a esses critérios estão apresentados ao fim deste relato de pesquisa (Apêndice I), e cada eixo temático foi desenvolvido no segundo capítulo.

Além disso, tendo em vista que a coleta de dados para a pesquisa foi realizada em dois momentos, com dois diferentes tipos de instrumentos e com dois públicos distintos, torna-se necessário apresentar aqui os procedimentos adotados em cada um deles.

2.1 Coleta de dados com o compositor

A primeira fase de coleta, a entrevista semiestruturada, foi realizada em janeiro de 2017, na casa do entrevistado, por se tratar de um ambiente controlado (com relação a ruídos externos) e de um ambiente familiar para ele. Tais circunstâncias facilitaram que o entrevistado se sentisse à vontade, justamente por se tratar de sua casa. A entrevista ocorreu após contato telefônico e convite pessoal formalizado. O compositor, inicialmente, receberia

as mesmas imagens disponibilizadas aos participantes do Grupo Focal. Assim, seria possível produzir no entrevistado um processo de rememoração ao longo dos dias, o que poderia tornar a entrevista mais produtiva. Isso porque aquelas lembranças já teriam sido previamente estimuladas, para, segundo Lapierre (*apud* PEIXOTO, 2011 p. 20), “[...] romper o silêncio da memória na qual o passado se escondia”, pois a memória viva é:

Como um sopro, uma confidência, um sussurro [...]. No fundo do silêncio, ela murmura as falhas e assegura a presença dos ausentes, ela fala de todo e de partes do passado. Em curso, ela nos espera, dependendo de nossa escuta e de nossa atenção (LAPIERRE *apud* PEIXOTO, 2011 p.20)

No entanto, o entrevistado só pôde ter contato com as imagens momentos antes da entrevista, devido a um pedido do próprio compositor, que alegou dificuldades em visualizá-las, por conta da idade avançada e problemas de visão. Assim, a descrição das imagens foi apresentada oralmente pelo pesquisador, e elas foram vistas pelo compositor, mesmo que com dificuldade, no ato da entrevista. Vale ressaltar que a descrição das imagens ocorreu no sentido de apenas indicar os locais a que as fotos se relacionam, omitindo-se detalhes específicos como: composição fotográfica, objetos em campo, presença de pessoas e época.

As gravações foram feitas com aparelhos e recursos do próprio pesquisador. Foram utilizados um gravador digital e um telefone celular com a função de gravação de áudio, posicionados logo à frente do entrevistado. Para o gravador, foram utilizados seus microfones frontais, revestidos com o “protetor de vento” ou “Priscila¹⁰”, cartão de memória compatível com o aparelho, previamente testado e com capacidade de armazenamento muito superior ao tempo previsto para a entrevista, que foi estimada em uma hora. A utilização de mais de um aparelho gravador, nesse caso um gravador e um aparelho celular com essa função, se deu por questões de segurança na preservação dos dados. Tal procedimento foi adotado por se acatar a recomendação de Meihy e Ribeiro (2011), de que há projetos que prevêm dois gravadores a fim de evitar perdas e desencontros.

¹⁰ Recebe este nome por conta de seu formato. É um acessório que reveste o microfone a anula a captação de correntes de ar ou do próprio vento. Seu uso é necessário mesmo em ambientes fechados.

A gravação realizada com o gravador digital foi suficiente para o entendimento das falas do entrevistado durante a transcrição: portanto a gravação do segundo aparelho ficou restrita à condição de *backup*.

Conforme descrito no roteiro da entrevista (Apêndice II), frente ao compositor utilizou-se um grupo de questões calcadas em eixos norteadores direcionados a sua relação com a cidade. Mesmo que seja biográfico o fato deste ter nascido em Taubaté-SP, julgou-se necessário entender como de fato se deu sua interação com a cidade, e como eixo auxiliar, suscitar a questão de como foi criado o seu ciclo de obras intitulado “Taubateanas” (Anexo B), editado em 1999 e lançado em 2000.

As questões foram realizadas, todavia, não necessariamente nessa ordem, mas dependendo do contexto ao qual o assunto se relacionava. Tiveram por objetivo traçar um panorama sobre a relação do compositor com a cidade de Taubaté e com o contexto em que o ciclo foi composto. As questões foram: O que é o ciclo de peças para piano “Taubateanas”? Como surgiu a ideia de compor peças sobre a cidade de Taubaté? Como foram escolhidos os nomes das peças? O senhor frequentava tais locais? Quando as compôs, tinha em mente que outras pessoas se identificariam com a cidade a partir delas? Tem algum sentimento especial pela cidade?

É de conhecimento deste pesquisador, por conta de trabalho anterior com entrevistas, que existe necessidade de levantamento de dados sobre as questões que seriam abordadas, bem como sobre as condições em que a entrevista seria realizada e sobre sua correta documentação. Sobre este ponto, por conhecer pessoalmente o entrevistado e por manter uma relação cordial com ele, o pesquisador iniciou o processo com algumas informações que serviram, não apenas como embasamento para a pesquisa, mas também para a escolha definitiva do compositor.

Para isso, foi apresentado o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (conforme Anexo C, para entrevista, e Anexo D, para o grupo focal) aos indivíduos que aceitaram participar do estudo, sendo-lhes garantido o sigilo de sua identidade, bem como assegurada sua desistência, se assim o desejassem, a qualquer tempo. Ao entrevistado (compositor) foi colocada a possibilidade de divulgação de sua identidade a partir de sua anuência, pautada pela Resolução CNS 510/2016 e publicada no DOU nº98 em 24 de maio de

2016, no art. 9º dessa resolução. Sua opção foi discriminada em seu Termo de Consentimento (Anexo C). O compositor, ao fim da entrevista, consentiu na divulgação de seu nome e na divulgação de sua obra, dados os devidos créditos, para fins acadêmicos. A transcrição e posterior transcrição da entrevista, presente no terceiro capítulo desta dissertação, foi orientada por Meihy e Ribeiro (2011), no que tange ao modelo de transcrição do texto, e sua gravação ficará guardada por um período de cinco anos, após a defesa do estudo.

Mesmo após o encerramento da entrevista, e ao longo de todo o ano de 2017, o pesquisador e o entrevistado mantiveram contato telefônico e presencial. Nesses contatos algumas outras informações pertinentes foram obtidas. Essa motivação em manter o contato é benéfica para esse tipo de estudo, já que possibilita ao entrevistado relembrar outras informações não presentes durante o registro da entrevista. Essas informações, quando utilizadas neste estudo, receberam comentários relativos ao momento em que surgiram.

2.2 Coleta de dados no Grupo Focal

Após esse processo, deu-se início a segunda parte da coleta de dados, por meio de um grupo focal. O instrumento utilizado para a realização do grupo focal foi um roteiro (Apêndice III) composto de questões abertas, em que se buscou entender como os participantes receberam as peças musicais, interpretadas *in loco*, ao vivo, pelo pesquisador, e que memórias sobre a cidade lhes vieram. Ao contrário dos dados da entrevista, a transcrição do grupo focal está disponível ao fim do estudo (Apêndice IV). A gravação também ficará guardada por cinco anos.

Foram realizados dezesseis convites, por meio de ligação telefônica, a um grupo de professores artistas das quatro áreas artísticas da Escola Municipal de Artes Maestro Fêgo Camargo, em sua maioria aposentados. A listagem e telefones dos professores que se encaixam nessas características foram fornecidos pela escola, a partir de seu cadastro de professores e ex-professores.

Os participantes que aceitaram receberam, juntamente com o convite formal, fotografias que os auxiliariam na evocação de memórias. Embora o convite tenha sido

entregue para um total 16 pessoas, nem todos puderam comparecer ao estudo, porém colocaram-se à disposição para participar em outros momentos.

Com relação ao Grupo Focal, foi utilizada a metodologia prevista e orientada por Gatti (2012). Para essa autora, o local do encontro e a disposição dos participantes devem favorecer a interação entre eles. Para isso, mesmo os participantes sendo professores ou ex-professores de música, artes visuais e artes cênicas da Escola Municipal de Artes Maestro Fêgo Camargo, o encontro não aconteceu na escola, para que se evitassem possíveis distrações que não acrescentariam informações pertinentes à pesquisa. Assim, o Grupo Focal foi realizado em uma sala de aula, previamente solicitada e preparada para esse fim, no Departamento de Ciências Sociais e Letras da Universidade de Taubaté-SP¹¹.

Foram utilizados os mesmos gravadores usados na entrevista, todavia com a inserção de mais um, posicionados de maneira que cada um dos participantes tivesse um deles próximo de si. Esse posicionamento seguiu as diretrizes de Gatti (2012), que prevê que os participantes podem ser posicionados em círculo ou ao redor de uma mesa. Com a utilização de três gravadores, os participantes, quando distantes de um gravador, tinham sua voz plenamente captada por um dos outros dois.

A utilização de um piano digital, também pertencente ao pesquisador, ocorreu pela possibilidade de transporte ao local da coleta com o mínimo de perda frente a um instrumento acústico, no que tange à execução das peças e a sua sonoridade.

A execução das peças musicais está anexada a esta pesquisa, em um CD (APÊNDICE V), para referência da banca e dos possíveis leitores, no futuro, já que não existem gravações comerciais do ciclo “Taubateanas” até o momento. Além disso, para quem tiver acesso apenas à versão digital deste estudo, o pesquisador, com permissão expressa do compositor, disponibiliza para *download* e audição *on-line*¹² as gravações citadas, bem como a reprodução na íntegra das partituras do ciclo (Anexo B).

¹¹ Autorizações disponíveis como Anexo E e Anexo F.

¹² A audição *on-line* e os downloads podem ser realizados nos links diretamente pelos interessados ou disponibilizados pelo pesquisador no endereço eletrônico: danielcristianopiano@gmail.com. Links:
1 - Cavarucanguera: <https://soundcloud.com/danielcristianosantos/taubateanas-n1-cavarucanguera>
2 – Quiririm: <https://soundcloud.com/danielcristianosantos/taubateanas-2-quiririm>

Durante a condução do Grupo Focal, o pesquisador e sua orientadora tomaram notas que ajudaram no posterior processo de transcrição e análise dos dados.

Vale ressaltar que apenas um entre os oito participantes (este ligado às artes cênicas) sabia da existência do ciclo Taubateanas. No entanto, ele ressaltou, em momento posterior, que não o havia ouvido, até então, provavelmente devido à ausência de gravações do ciclo.

Com relação ao roteiro do Grupo Focal (Apêndice III), foram utilizados como eixos norteadores das questões as sensações e lembranças suscitadas pela audição da peça musical e o modo como os participantes se vêem inseridos na cidade. As questões realizadas ao longo da execução do ciclo de peças foram (não necessariamente nesta ordem): Ao ouvir a música executada, em que pensaram? O conhecimento do título da peça ajuda-os a ouvir melhor? As imagens associadas parecem-lhes condizentes com o ambiente sonoro? Essas imagens sonoras e visuais suscitam-lhes alguma lembrança? Como vocês se vêem, como habitantes de Taubaté-SP?

Porém, mesmo que haja questões definidas, para GATTI (2012, p. 28):

[...] é útil lembrar que a conversa é entre eles e que não precisam atuar como se estivessem respondendo ao moderador todo o tempo. O trabalho não se caracteriza como entrevista coletiva, mas, sim, como proposta de troca efetiva entre os participantes

Dessa forma, é possível verificar que o papel do pesquisador, aqui posicionado como moderador, foi o de incentivar a interação do grupo, organizando-a, e de trazer, quando necessário, o direcionamento referente ao tema proposto.

Logo após a apresentação de cada peça, foram realizadas as questões planejadas, sendo os participantes instigados a retornar a uma ou outra temática ao longo do ciclo. Ao contrário da entrevista, outros encontros com os participantes do Grupo Focal não foram realizados; portanto, os dados utilizados neste estudo são oriundos apenas dessa sessão de coleta.

3 – Cataguá: <https://soundcloud.com/danielcristianosantos/taubateanas-3-catagua>

4 – Quebra-Cangalha: <https://soundcloud.com/danielcristianosantos/taubateanas-4-quebra-cangalha>

5 – Biquinha do Bugre: <https://soundcloud.com/danielcristianosantos/taubateanas-5-biquinha-do-bugre>

O encontro do Grupo Focal foi realizado conforme perspectiva proposta por Gatti (2012), que sugere o período de uma hora ou de uma hora e trinta minutos de duração. Ao fim do encontro, foi realizada a leitura e coleta de assinaturas nos termos de consentimento livre e esclarecido (Anexo D).

Gatti (2012, p 44) orienta ainda:

É importante que o moderador do grupo participe tanto da organização do material coletado, como das análises, uma vez que ele detém a experiência da facilitação do grupo e das vivências ocorridas. Sua memória do contexto de certas falas, do clima da discussão em variados momentos, contém ricas informações para a construção de compreensões sobre o tratamento do tema proposto ao grupo, como também para as interpretações

Assim, as discussões do grupo focal foram transcritas pelo pesquisador, após a junção em *software* específico (Studio One 3) dos diferentes arquivos de áudio oriundos dos diferentes gravadores em um único arquivo. Conforme descrito anteriormente, a transcrição está disponível, na íntegra, nas páginas finais desta dissertação.

2.3 Instrumento para análise de dados

Acerca da análise dos dados, Eni Orlandi (2009), em seu livro *Análise de Discurso – Princípios & Procedimentos*, afirma que existem diversas maneiras de se estudar a linguagem, e que a própria palavra já é dotada de significados distintos, variando conforme diversos fatores, entre eles: o idioma, o local geográfico e a época, por exemplo. Pensando nesses distintos significados, que poderiam contaminar a análise dos dados, caso não fossem considerados, surge a *Análise de Discurso*. A autora afirma, ainda, que:

A *Análise de Discurso*, como seu próprio nome indica, não trata da língua, não trata da gramática, embora todas essas coisas lhe interessem. Ela trata do discurso [...]. Na análise de discurso, procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história (ORLANDI, 2009, p. 15)

Assim, nesse tipo de análise interessam os sentidos e os significados atribuídos pelos entrevistados sobre o ser e estar no mundo, mais que o próprio conteúdo. Neste sentido, interessa a produção do discurso, que está ancorada em ideologias norteadoras. A ideologia não é conteúdo expresso, mas sim mecanismo pelo qual o conteúdo se produz. A *Análise de*

Discurso entende, então, a linguagem como mediação entre o social, coletivo e o homem, indivíduo.

A análise de conteúdo, como sabemos, procura extrair sentidos dos textos, respondendo à questão: o que este texto quer dizer? Diferentemente da análise de conteúdo, a Análise de Discurso considera que a linguagem não é transparente. Desse modo ela não procura atravessar o texto para encontrar um sentido do outro lado. A questão que ela coloca é: Como este texto significa? (ORLANDI, 2009, p. 17)

É possível perceber, então, que a Análise de Discurso considera, não somente o discurso em si, mas também outros elementos, na constituição de sua análise. Por esse motivo, este foi o instrumental principal de análise de dados escolhido para esta pesquisa. Isso porque, por se tratar de um estudo sobre identidade, é importante considerar, não apenas o que foi dito, mas também seus significados atribuídos pela cultura e pela sociedade.

Mesmo que existam diferentes linhas teóricas de Análise de Discurso, como afirma Gill (*in* BAUER e GASKELL, 2015, p. 244), todas elas partilham do conceito de que a linguagem não é um meio neutro de reflexão ou descrição do mundo, pois tem importância fundamental na construção da vida social, e por esta é modificada.

Ainda para a autora, a ideia de que o discurso é construído a partir do conhecimento, o qual é socialmente gerado, modifica a possibilidade de se ver o mundo, já que a compreensão não é determinada pela natureza do mundo em si, mas pelos processos sociais. Ou seja, o discurso sempre parte de um “local de fala”, que é distinto, variando-se os indivíduos.

Dessa forma, para a autora:

É proveitoso pensar a análise de discurso como tendo quatro temas principais: uma preocupação com o discurso em si mesmo; uma visão da linguagem como construtiva (criadora) e construída; uma ênfase no discurso como uma forma de ação. E uma convicção na organização retórica do discurso (GILL, *in* BAUER e GASKELL, 2015, p. 247)

Nessa construção social do conhecimento, sentidos, ideologias e demais razões sociais são partes integrantes do discurso. Assim, o sentido (do discurso) é uma relação determinada do sujeito, afetado pela língua, com sua história e suas próprias memórias. É ainda o gesto de interpretação que realiza essa relação do sujeito com a língua, com a história e com os sentidos (ORLANDI, 2009).

Dessa forma, tendo o percurso metodológico devidamente descrito, há que se apresentar, no próximo capítulo, os referenciais teóricos da pesquisa, além de sua contextualização e ilustração.

3. PAISAGEM SONORA, MEMÓRIA E IDENTIDADE: olhares sobre a cidade

O debate acerca da possibilidade do uso da música como forma de transmissão de ideias, pensamentos, sensações e sentimentos é antigo e divide a comunidade artística. O desentendimento é proporcional também quando se refere ao perceber a música como linguagem, assim como a linguagem verbal, visual, entre outras. E, dessa forma, como um meio de comunicação.

O termo linguagem é geralmente associado à fala ou à escrita, todavia alguns autores tratam a música, ou ao menos algumas manifestações musicais, como uma forma de linguagem. Em outras palavras, como um meio de propagação de um discurso ou transmissão de uma mensagem. Distintas das linguagens essencialmente visuais (como a pintura, o cinema clássico, entre outros), tanto a linguagem verbal quanto a música fazem parte do campo das linguagens essencialmente sonoras. Schurmann (1990) apresenta uma divisão sucinta das linguagens:

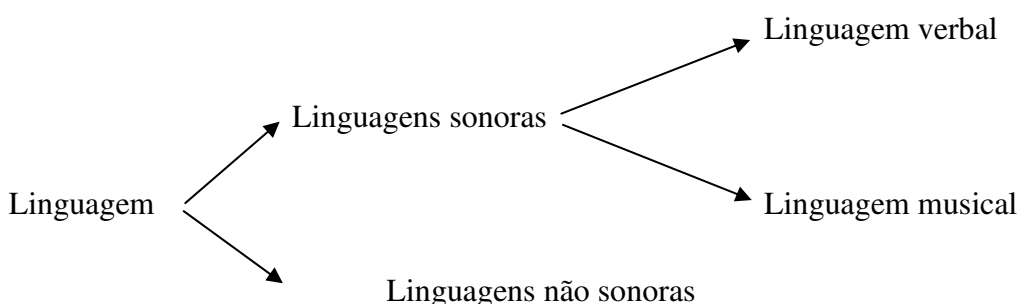


Figura 1 - Tipos de Linguagem. Fonte: Schurmann, 1990, p.9. Transcrição do autor

No entanto, nem todos os autores assumem a música em sua qualidade de linguagem. Essa discussão, que teve início na década de 1960, foi influenciada principalmente pela chamada “virada linguística” influenciada por trabalhos do linguista e filósofo, Ferdinand de Saussure (Suíça, 1857-1913), um dos precursores do estruturalismo. Para Saussure, a linguística deveria ser considerada uma ciência por si só, composta de signos (símbolos, sons, fonemas, etc.) e significados (aquilo que esse símbolo, som ou fonema significa). O significado, segundo o filósofo, é construído coletiva e culturalmente. Posteriormente, seus estudos influenciariam as ciências sociais e os diferentes campos artísticos, entre eles a

música. Para Caune (2014), nesse período a língua (idioma) passa a ser examinada em si mesma, e para ela mesma.

O próprio Saussure afirma que “[...] é o ponto de vista que cria o objeto” (2002, p.23) e que a língua é:

Um produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social, para permitir o exercício da fala nos indivíduos (SAUSURRE, 2002, p. 25)

O ponto de vista, como citado pelo autor, pode ser compreendido como o efeito ativo inerente ao ato de recepção no processo comunicativo. A língua é construída socialmente, de forma processual e contínua, e reside nela o meio social do indivíduo, já que este domina seu código e simbologia. Como complemento, Caune (2014) afirma que é por meio da língua que a linguagem elabora uma representação do mundo, submetendo-o à sua própria ordem, e que o aprendizado da linguagem acompanha e condiciona o despertar da consciência e inscreve a criança na sociedade e na cultura.

Já para Edward Sapir (1967), a língua é, assim como a religião ou um sistema de parentesco, um produto da vida em sociedade. Assim, a língua difere de uma comunidade para a outra, modificando-se no curso da história. Assim como a cultura, só faz sentido para os membros do grupo que a recebe das gerações anteriores, como herança.

Dessa forma, para Caune, a “[...] língua, cultura e sociedade são vivenciadas pelos seres humanos de um modo não consciente” (2014, p. 25), mesmo que a língua possa ser plenamente compreendida e vivenciada em seu aspecto estrutural. Todavia, esses elementos são herdados e não podem ser alterados somente pela vontade do indivíduo. O que os indivíduos podem alterar são as denotações e designações dadas pela língua, pela forma e natureza das instituições, mas o poder de coesão da coletividade, representado pela língua, tende a permanecer. Assim como a língua, a cultura constrói a identidade para além das diversidades individuais, que existem somente por meio da expressão dos indivíduos; todavia, a cultura é vivenciada pelo sujeito, e mesmo que lhe seja exterior, ele não pode criá-la ou alterá-la sozinho (CAUNE, 2014).

A comunicação, por sua vez, é descrita por Aranguren como “[...] qualquer transmissão de informação por meio de: (a) emissão, (b) condução e (c) recepção de (d) uma

mensagem” (1975, p. 11), e a linguagem tem duas fases essenciais, a emissão e a recepção (*Idem*, p. 15).

Ainda para o autor, a emissão pressupõe o domínio de um código específico, ou uma forma de linguagem específica. A condução é dependente do meio e é permeável por ele. A recepção e a concretização da mensagem, por sua vez, dependem da inserção do indivíduo receptor na cultura e de seu domínio da mesma forma de linguagem utilizada pelo emissor. Essa necessidade de imersão do indivíduo receptor na cultura do emissor é descrita por Caune (2014, p. 21) como sendo parte da própria definição de cultura; um conjunto de sistemas simbólicos nos quais a linguagem se situa em primeiro lugar.

Para o autor, a dimensão cultural da linguagem passa pela condição privilegiada de que a fala é o instrumento com o qual o ser humano modela seu pensamento, exprime seus sentimentos e manifesta suas emoções (CAUNE, 2014).

Para Vilém Flusser (2014, p. 33), “[...] trata-se de armazenar informações adquiridas, processá-las e transmiti-las”; Para ele, a comunicação humana objetiva armazenar informações, e a cultura é um dispositivo para isso. Para Gerbner (*in* Dance, 1967, p. 58), comunicação é “[...]a produção, percepção e entendimento de mensagens portadoras das ideias humanas do que existe, do que tem importância e do que está certo”, ou pode ser entendida em síntese como a “[...] interação social através de mensagens” (*Idem*, 1967, p. 61).

A explosão do estruturalismo linguístico e as descobertas empreendidas pela linguística sobre o caráter sistêmico da língua modificaram diversas ciências humanas, trazendo-lhes uma nova perspectiva, entre elas a antropologia de Lévi-Strauss (1908 - 2009), a psicanálise de Lacan (1901 - 1981), a filosofia de Derrida (1930 - 2004). Com o avanço do campo semiológico nas décadas de 1960 e 1970, os conceitos linguísticos passam a ser aplicados também aos mais diversos sistemas de linguagens, entre eles a música (SANTAELLA, 2013).

Para Fonterrada (2004) e Schafer (2011), os sons do ambiente têm significados referenciais. Os autores defendem que, para o pesquisador, entendido aqui como pesquisador de paisagem sonora, esses sons não são apenas eventos acústicos abstratos; devem ser investigados como signos, sinais, ou símbolos acústicos. Schafer (2011, p. 239) complementa:

Um signo é qualquer representação de uma realidade física (a nota dó em uma partitura musical, o sinal de ligar/desligar em um botão de aparelho de rádio etc.). Um signo não soa, apenas indica. O sinal é som que tem um significado específico e, frequentemente estimula uma resposta direta (a campainha do telefone, uma sirene etc.). Um símbolo, no entanto, tem conotações mais ricas

Para Santaella (2013), comparações entre a linguagem verbal e a música já aconteciam mesmo antes da virada linguística, e isso se deve possivelmente à aproximação entre o conjunto de regras das línguas (aqui entendida como código de fala) e o funcionamento dos sistemas musicais. Como exemplo, a subdivisão das orações em palavras ou sílabas e a noção de contexto harmônico subdividido em acordes, cadências ou intervalos musicais.

Outra conexão possível reside na possibilidade da compreensão de código e mensagem. Para Springer (1956), o código (na linguística) está para a escrita musical assim como a mensagem (na linguística) está para a performance. Mas para o autor, embora língua e música sejam sistemas de expressão, apenas a língua consiste em sistema de comunicação, pois à música faltam os sentidos dicionarizados. Nessa perspectiva, no entanto, a música não está despida de sentido, já que sentido não é apenas aquilo que pode ser verbalizado.

Nogueira (2011, p. 36), traz a perspectiva de David Burrows:

[Burrows] apresenta como hipótese que a evolução humana teria relação com a maneira como experimentamos o som, porque essa experiência nos teria livrado das amarras do mundo material, tornando possível o surgimento de modos de pensar, expressar e comunicar humanos: o que distinguiria o ser humano como espécie. Assim sendo, a apreciação do modo como experimentamos o som seria, portanto, tão essencial para entendermos o poder expressivo da música quanto a capacidade humana para pensar e raciocinar

Lévi-Strauss (1997, p. 71), afirma que “a música não tem palavras”, e que entre as notas, que poderiam chamar-se “sonemas” (em alusão aos “fonemas” no sentido linguístico, por este motivo, não são dotadas de significado em si; o sentido resulta da combinação deles), “não há nada. A música exclui o dicionário” (1997, p. 71). Já para Rosseau (*apud* LÉVI-STRAUSS, 1997), um dicionário de palavras escolhidas não é um discurso, tampouco uma recolha de bons acordes forma uma peça musical. Para o autor, essa afirmação acerca dos acordes vale também para as notas individuais de uma melodia, por exemplo, já que a complexidade de harmônicos em cada som já os tornaria tão complexos quanto um acorde.

Assim, para Lévi-Strauss (1997), os sons (sejam notas individualizadas ou acordes) e as frases musicais não têm similaridade com o nível intermediário de organização que, na linguagem articulada, é constituído pelas palavras (p.72).

Para Santaella (2013), novamente, outros autores procuraram desenvolver trabalhos que explicassem as relações entre língua e música, entre eles Roland Harweg, que em 1956 já criticava as comparações entre língua e música apenas pelo viés acústico, e defendia uma aproximação pela teoria dos signos. Santaella, 2013, p. 99) explica:

Baseando-se nas relações de contiguidade e similaridade, Harweg difere de outros estudiosos na crença das similaridades entre língua e música. Para ele, não há similaridade entre ambas. Quando as relações de contiguidade são consideradas, entretanto, abre-se um vasto campo de investigação, que deve começar pela determinação do lugar ocupado pela língua e pela música dentro do sistema de níveis diferenciados de abstração e formalização que o investigador distingue. Partindo da distinção entre sistema de língua, norma lingüística e fala, o autor conclui que a contiguidade entre elementos lingüísticos e musicais se restringe ao nível da fala

Schurmann (1990), por sua vez, dividirá a comunicação em verbal e acional, relacionando o segundo tipo a certas manifestações musicais. Explica:

[...] Ao ouvir atentamente, por exemplo, uma obra como o “Siegfried Idyll¹³” de Richard Wagner, notar-se-á que esta música, concebida por Wagner como saudação para sua mulher Cosima, por ocasião do nascimento de seu filho Siegfried, sem a interferência de qualquer verbalização, constitui um imenso poema sobre uma ampla gama de sentimentos que envolvem amor, gratidão orgulho paternal e confiança num futuro grandioso, muito mais do que poderia ser expresso por uma simples ação como um beijo. É neste sentido que entendemos poder incluir não toda a música, mas certamente algumas manifestações musicais bem determinadas, no campo da comunicação lingüística, onde viriam a figurar no âmbito de uma autêntica *linguagem musical* (SCHURMANN, 1990, p. 11. grifo do autor)

Pelo viés semiológico, a música parece ser dotada dos dois elementos presentes no postulado saussuriano: o significante, imagem acústica do som, e o significado, que é construído social e historicamente. Todavia, para Santaella (2013), inicia-se no fim dos anos de 1970 a diminuição da influência do paradigma semiológico lingüístico sobre a musicologia e estética musical, e nesse momento se iniciavam críticas sobre as debilidades da utilização do modelo lingüístico aplicado à musicologia.

¹³ Composta em 1869, pelo alemão Richard Wagner (1813 – 1883). Siegfried Idyll (Idílio Siegfried), WWV 103, é um poema sinfônico para orquestra de câmara.

Pressupõe-se que essa utilização direta se deve a ausência de diferenciação dos termos “língua” (*language*) e “linguagem” (*language*) na língua inglesa. Para Santaella (2013, p. 101 – grifos da autora):

[...] Na língua inglesa, só existe uma palavra para se referir àquilo que, nas línguas românicas, é designado, de um lado, como língua, de outro como linguagem. Não resta dúvida de que o termo *linguagem* tem um sentido muito mais amplo do que *língua*. Essa diferença passa despercebida aos falantes de língua inglesa. Mesmo para os neolatinos, entretanto, a influência da lingüística foi tão extensiva, nos anos 70, que essa abertura do significado do termo *linguagem* quase se perdeu diante do poder com que o modelo abstrato da língua se impôs sobre todos os outros processos de linguagem, entre eles a música. Isso nos leva a compreender por que, para os estudiosos daquele período, linguagem era via de regra compreendida no sentido de língua. Conseqüentemente, a pergunta sobre o estatuto da música como linguagem era sempre respondida à luz do paradigma linguístico

Essa ausência de diferenciação pode ser percebida no trabalho de outros autores, entre eles Leipp (1977), que chega à conclusão de que sons musicais não podem recobrir nenhuma significação, portanto seriam apenas uma forma de jogo. Para o autor, se não se pode traduzir a Nona de Beethoven ou *La Mer* de Claude Debussy para outras línguas, é evidente que a música não é linguagem.

Sobre isso, Lévi-Strauss (1997, p. 72) escreveu:

Os homens falam ou falaram milhares de línguas mutuamente ininteligíveis, mas é possível traduzi-las, porque possuem todas um vocabulário que remete a uma experiência universal (ainda que cada uma delas a tenha recortado diversamente). Isso é impossível na música, onde a ausência de palavras faz com que existam tantas linguagens quanto compositores e, talvez, no limite, tantas linguagens quanto obras. Essas linguagens são intraduzíveis umas às outras. Embora isso não tenha sido tentado, ou muito pouco, pode-se conceber que sejam pelo menos transformáveis

Acerca da linguagem-jogo, parte-se do princípio de que “[...] toda e qualquer linguagem tem de ajustar-se às suas próprias regras” (ARANGUREN, 1975, p. 48), e que prever o significado de uma mensagem é, nas palavras do autor, “[...] ‘jogar’ no entendimento do que a pessoa com quem estamos falando está prestes a nos dizer”. Ou seja, nessa perspectiva, se na música os sons acústicos propriamente não são carregados de nenhum significado direto, o papel do ouvinte é elevado e primordial. A audiência receptora é imbuída da construção de significados da onda sonora, e essa significação é constituída socialmente e transmitida culturalmente.

Wisnik (2017, p. 19) partilha dessa ideia e a sintetiza na participação do receptor e ouvinte de maneira direta:

Sabemos que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos

Para Subtil (2006), por sua vez, essa forma ativa de escuta e significação pode ainda ter outras implicações, e o ouvinte buscaria, inclusive no que tange os referenciais de mercado e a música midiática, satisfazer seus desejos:

Os signos musicais combinados podem evocar emoções e afetos das mais diversas ordens. Ao longo dos séculos, são inúmeros os exemplos do uso de hinos e canções patrióticas, para a agregação cívica; as músicas fúnebres provocam comoção e alimentam a tristeza; as músicas rítmicas e marcadas produzem movimento e assim por diante. Por outro lado, os estados afetivos tristeza, saudade, amor, alegria, desejo, revolta e anseios políticos buscam correspondentes musicais disponíveis, uma vez que a indústria cultural coloca no mercado produtos para todas as circunstâncias e para todas as preferências (SUBTIL, 2006, p. 19)

Porém, para Santaella (2013) a música sempre fez uso de termos gramaticais e linguísticos para a descrição de seu universo, tendo os motivos, frases e períodos musicais grande aproximação com seu significado linguístico. Não obstante, para a autora essa aproximação parece cessar quando o indivíduo se aproxima da esfera da música pós-tonal e concreta, ou ainda da eletrônica e eletroacústica. Para ela, não é tão simples perceber esses elementos na música pós-tonal. Assim, o paralelo entre a língua e a música só se presta à música tonal ou a quaisquer outros tipos de músicas convencionais, e tudo que veio após o tonalismo não tem mais condições de ser comparado ao verbal (SANTAELLA, 2013, p. 101-102). Para a autora, ainda, mesmo que a música contemporânea se utilize amplamente da voz como instrumento partícipe e elemento da composição, essa relação se dá muito mais pelo potencial de características timbrísticas¹⁴ e nuances possíveis na voz humana que pela sua capacidade oral.

¹⁴ “[...] qualidade característica de um som, a qual possibilita sua diferenciação em relação aos demais sons” (MENEZES, 2014, p. 200).

Para Iazzetta (2005), esse entendimento de música como linguagem desassociada de qualquer outra (como um texto, por exemplo) teve início no séc. XIX, e estaria relacionada à subjetividade possível no discurso musical. Sobre esse assunto, essa autor afirma:

No século XIX, há uma radical inversão na posição ocupada pela música frente às outras artes. Com a tomada de consciência de que a linguagem (verbal) era também incapaz de apontar qualquer “verdade objetiva” de maneira absoluta, a atenção voltou-se para a subjetividade a que se permitia a música, especialmente a instrumental. Da posição mais inferior que ocupava no campo estético, a música passou a ser modelo de linguagem para todas as outras artes. Só então realmente houve uma separação entre música e outros tipos de texto, surgindo espaço para a elaboração do conceito de música absoluta, que já não necessitava manter um vínculo com o texto verbal ou referências visuais para gerar alguma significação. Também a música puramente instrumental tornou-se o veículo mais apropriado dessa linguagem que, a partir de então, teria como meta a busca da subjetividade, por meio da expressão do indivíduo (IAZZETTA, 2005, p. 51)

Para Santaella (2013), um aspecto ainda mais curioso da relação entre linguagem e música está no fato de que, desde a música concreta até nossos dias, ocorre uma gradativa naturalização da consideração da música como linguagem, principalmente entre músicos. Para ela, um dos maiores expoentes dessa referência é o compositor e autor canadense Murray Schaffer (1933 -) um dos predecessores do termo Paisagem Sonora.

Dado os contrapontos e referenciais apresentados, esta pesquisa considera a música como um meio de linguagem, sendo assim passível de utilização em situações específicas e para fins específicos. Dentre esses fins, o destaque e a reconstituição da paisagem sonora de um determinado local em um determinado tempo, por exemplo.

3.1 Paisagem Sonora

Para Schafer, o ser humano vive em um mundo de ruídos, que devem ser diminuídos, para que se possa combater a chamada poluição sonora. Para o autor, há necessidade de reconhecer “[...] que sons queremos preservar, encorajar, multiplicar” (SCHAFER, 2011, p. 18), para que assim seja possível tratar a paisagem sonora, que é tão importante quanto a estética dos ambientes, por exemplo. Acerca do termo, o autor explica:

A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um

ambiente acústico como *paisagens sonoras*. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem. Todavia, formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual. Não existe nada em sonografia que corresponda à impressão instantânea que a fotografia consegue criar. Com uma câmera, é possível detectar os fatos relevantes de um panorama visual e criar uma impressão imediatamente evidente. O microfone não opera dessa maneira. Ele faz uma amostragem de pormenores e nos fornece uma impressão semelhante à de um *close*, mas nada que corresponda a uma fotografia aérea (*Idem*, 2011, p. 23, grifos do autor)

Em consonância com o autor acima citado, Krause (2013, p.30) afirma quem embora presentes em todo e qualquer sinal acústico, independentemente de sua fonte geradora (homens, animais, instrumentos musicais ou máquinas, por exemplo), os elementos sonoros são apenas parte integrante da sonoridade coletiva de uma determinada localidade. Explica que a palavra *soundscape* (paisagem sonora, em analogia à *landscape*) apareceu na língua inglesa em fins do século XX e se refere à totalidade dos sons que chegam aos nossos ouvidos em determinado momento. O autor informa que Murray Schafer foi o predecessor das teorias que buscavam enquadrar a experiência auditiva em novos contextos, não visuais.

Ainda para o autor:

Schafer e seus colegas da Simon Fraser University, em Vancouver, demonstraram que cada paisagem sonora representa, de forma única, um lugar e um tempo por meio de sua combinação peculiar de vozes, sejam elas urbanas, rurais ou naturais (KRAUSE, 2013, p.30)

Viana (2012) vai além, e afirma que o conhecimento da paisagem sonora de um determinado local em uma determinada época possibilita a identificação de aspectos de sua cultura e até mesmo sua identidade cultural. Consequentemente, o conhecimento da música daquele local e época e, no caso de seu estudo, a identidade da música nacional. O autor explica:

Caminhando nessa perspectiva, podemos também pensar numa alternativa para um problema meio fora de moda, mas que ainda não foi respondido a contento: a busca pela nossa identidade nacional na música. [...] Considerar a paisagem sonora de um determinado local poderia ser a base para se conhecer a sua música e, a partir daí, descobrir a música nacional (ou as músicas nacionais) de um país. [...] Estudando a paisagem sonora, pode-se também interpretar com maior propriedade a música do passado, uma vez que a restituímos ao seu ambiente cultural e sonoro (VIANA, 2012, p. 178)

Para esse autor, o estudo da paisagem sonora é também um indicador histórico, e explica que muitas vezes os contextos de determinada sociedade em determinado período só nos chegam por fatores econômicos, políticos, raciais, etc.

Schafer (2011) vai além, e apresenta a ideia de Hermann Hesse sobre a relação entre a música e o Estado, numa antiga fonte chinesa:

Por isso a música de uma época harmoniosa é calma e jovial, e o governo equilibrado. A música de uma época inquieta é excitada e colérica, e seu governo é mau. A música de uma nação em decadência é sentimental e triste, e seu governo corre perigo (HESSE, *apud* SCHAFER, 2011, p. 22)

Fonterrada (2004) afirma que a música sempre fez parte da vida humana, desde seu início, e divide o contato com ela em duas formas. A primeira delas é uma forma ativa, com a execução de um instrumento musical, de um canto, ou até a audição musical. Outra forma, agora passiva, que se dá nos momentos em que, muitas vezes não se tem consciência de sua existência, como exemplo, a música de fundo.

Um exemplo dessa música de fundo que muitas vezes não percebemos é a trilha sonora de filmes, cuja função vai desde a apresentação da ambientação da cena (paisagem sonora), à tentativa de provocação de sentimentos e sensações nos espectadores.

Segundo Berchmans (2006, p. 20):

A única definição suficientemente justa para a função da música no cinema é de que, de uma maneira ou de outra, ela existe para tocar as pessoas. Tocar pode ser emocionar, arrancar lágrimas, causar tensão, desconforto, incomodar, narrar um acontecimento, uma morte, uma perseguição, uma piada, um diálogo, um alívio, uma festa, descrever um movimento, criar um clima, acelerar uma situação ou acalmá-la, enfim, de um jeito ou de outro, a boa composição não existe em vão

Sendo assim, o universo abrangente das funções da música de cinema possibilita mais liberdade dos compositores e diretores para aproveitamento dos efeitos proporcionados por ela. Tal fato favorece o enriquecimento do filme e da produção, mesmo sendo esse enriquecimento não relativo à qualidade do produto final: “Boa música pode melhorar ainda mais um bom filme, mas não pode transformar um filme ruim em filme bom. Nós compositores não somos mágicos. Nós escrevemos música” (MANCINI, 1967, *apud* KARLIN, 1994, p. 91).

Para esse autor, a música pode ainda descrever o período histórico em que se passa o filme ou sugerir a localização geográfica da história, por meio da utilização de temas folclóricos, escalas exóticas e harmonias características de determinado país ou região. Ou, ainda, se for o caso de uma canção, utilizar a língua vernácula da região em questão. Por exemplo, o filme se passa nos anos 1920, e a música original utiliza elementos musicais desse período da história, como o *Ragtime*. Outro exemplo: o filme se passa no Rio de Janeiro, e o compositor usa elementos da música regional, como o *samba* e o *funk*. Ou seja, em todos esses exemplos, a música tem uma função descritiva e objetiva, e seu significado é convencional. Explorar essa função é um dos objetivos deste estudo.

Sobre isso, Lévi-Strauss (1997, p, 72), relata:

Numa conversa com Wagner, Rossini teria dito, segundo a testemunha que a registrou: “Mas quem, numa orquestra desenfreada, seria capaz de precisar a diferença entre a descrição de uma tempestade, de um motim ou de um incêndio? [...] É tudo convenção!”. É preciso reconhecer que o ouvinte desavisado não poderia dizer que se trata do mar na peça de Debussy ou na abertura de *O navio-fantasma*; é preciso um título. Mas, assim que se conhece o título, vê-se o mar ao escutar *La mer* [O mar] de Debussy, e sente-se o cheiro dele escutando *O navio-fantasma*

No sentido da utilização da música como referencial de sons da paisagem sonora de uma localidade, Schafer afirma que “[...] a música forma o melhor registro permanente de sons do passado” (2011, p. 151). Esse autor destaca duas espécies de música, a música absoluta e a programática¹⁵, ou como Caznok (2008) as nomearia, estética absolutista e estética referencialista, respectivamente.

Na música absoluta, ou de estética absolutista, os compositores modelam paisagens sonoras ideais da mente, desvinculadas do ambiente externo, e suas mais altas formas (a sonata, o quarteto, a sinfonia, etc.) são concebidas para serem executadas a portas fechadas. Esse formato parece ganhar notoriedade quanto mais o público e executantes se afastam da paisagem e, conseqüentemente, do mundo externo à sala de concerto ou teatro (SCHAFER, 2011).

¹⁵ Evolução da música descritiva no período romântico europeu, a partir do ano de 1815, apresenta temáticas subjetivas, como a descrição de visões internas, imagens oníricas e alucinações.

Já a música programática é imitativa do ambiente e, como o próprio nome indica, pode ser explicada verbalmente no programa de concerto. Para Fonterrada (2004), a chamada música descritiva ou música programática é aquela na qual o compositor imita ou representa alguns elementos existentes em seu ambiente (riachos, galopar de cavalos, etc.), ou, ainda, pode remeter-se a materiais do inconsciente. Para Schafer (2011), a música pode também referir a ação do vento e água. Sons que remetem a pássaros, sinos, uma locomotiva, entre outros, também podem ser verificados.

Já para Caznok (2008, p. 22), a corrente referencialista ou programática:

[...] acredita que a música tenha seu significado assentado sobre a possibilidade de o mundo sonoro remeter o ouvinte a um outro conteúdo que não o musical: ele se torna meio para atingir algo que está além dele. Expressar, descrever, simbolizar ou imitar essas referências extramusicais – relações cosmológicas ou numerológicas, fenômenos da natureza, conteúdos narrativos e afetivos, entre outras possibilidades – seriam a razão de ser de um discurso musical

Essa procura pela “imitação da natureza” surge no início do séc. XVI e está marcada pela publicação da obra *Poética* de Aristóteles, em que o filósofo apresenta suas ideias a respeito da *mimesis*, a imitação. Para Caznok (2008, p. 92), essa função era atribuída ao teatro, mas a música tinha a capacidade de “traduzir as relações entre o cosmo e o homem”. A autora completa:

Aliados a esse pensamento, os laços estreitos que a música sempre mantivera com o texto foram renovados por meio de sua aproximação com um tipo de poesia que também almejava a expressão de imagens da natureza. Dessa junção, nasceria o gênero musical vocal que melhor traduziria o conceito de imitação da natureza: o madrigal (*Idem*)

O madrigal renascentista¹⁶ teve seu desenvolvimento atrelado principalmente à música italiana, e sobre esse ponto Candé (1995, p. 16) explica:

[...] apesar de não serem os italianos os primeiros a cultivar este novo estilo, prolonga-se durante parte de dois séculos, desde 1580 a 1620 [...] Nasce como uma forma de criação sobre texto italiano com três compositores na sua origem, o francês Philippe Verdelot, o também francês, mas de origem flamenga, Jacques Arcadelt, e o flamengo Adrian Williaert [...] Assim, já

¹⁶ Gênero de música vocal do séc. XVI, do qual evoluiriam outros gêneros, como o Oratório, a Ópera e a Cantata.

aparece na obra de Palestrina, de Lassus e do flamengo Jaches de Wert, e continuará com Luca Marenzio, Carlo Gesualdo e Claudio Monteverdi

Este último, considerado como “pai da ópera” por Riding e Dunton-Downer (2010, p.17), iniciou o gênero subsequente ao madrigal italiano, no qual o texto e, conseqüentemente, o enredo, têm grande importância na escrita musical, e o compositor, por sua vez, procura reforçar as “imagens” suscitadas pelo texto, em consonância com a Caznok (2008, p. 98) aborda também outras formas de composição que apresentam características similares a essas, dentre elas o *Lied* (canção alemã), noturnos, canções sem palavras e o poema sinfônico, o qual ele descreve como “forma máxima da música programática”.

A música programática é assim nomeada por procurar atender a expectativas mais proeminentes do romantismo, por exemplo, a aproximação entre compositor, obra e ouvinte. Essa aproximação se dá por meio da revelação ao público da fonte de inspiração pictórica do autor e ocorre por meio de um cartaz fixado no *hall* da sala de concerto ou, ainda, por meio de um programa ou folheto.

Para o pianista e compositor Franz Lizst (1811-1886), *apud* SUBIRÁ (1958, p. 1344-1345), criador do termo “poema sinfônico”:

O programa tem por único fim fixar uma prévia alusão aos movimentos psicológicos nos quais se havia baseado o compositor para criar sua música. Se a produziu sob influência de determinadas impressões, deseja levar essas impressões sem tardar à plena e absoluta consciência do auditório [...] O programa tem por objetivo indicar, de certo modo, a jurisdição intelectual da obra e servir de preparação das idéias e sentimentos que nela pretendeu personificar o músico [...] O músico-poeta, o autor de poemas sinfônicos, se impõe a missão de apresentar claramente uma imagem que tem gravada com toda a lucidez em seu espírito, ou uma série de estados de alma que tenham chegado à sua consciência com precisão e seguranças absolutas. Com que direito impediremos, pois que mostre um programa para facilitar a perfeita compreensão da obra?

Outros autores discordam da possibilidade de apresentação desses “estados da alma”. Assim, o gênero não seria abandonado completamente, mas entraria em declínio no séc. XX, por conta de movimentos de oposição que, contrários ao ideal romântico, defendem a autonomia da linguagem musical. Eduard Hanslick, em sua obra “Do Belo Musical”, de 1854, defende que a representação do sentimento não é o conteúdo da música e, nesse sentido, completa:

Cada um pode avaliar e designar o efeito de uma peça musical segundo sua individualidade, mas o conteúdo dela nada mais é do que as formas sonoras ouvidas, porque os sons não são apenas aquilo com que a música se expressa, mas também são a única coisa expressa (HANSLICK, 1989, p.155-156)

Não obstante, para Caznok (2008, p. 199), Hanslick não extingue a possibilidade de um compositor representar algo que seja exterior à música:

Posso pintar musicalmente o cair da neve, o esvoaçar dos pássaros, o nascer do sol, porque produz impressões acústicas análogas, aparentadas pela dinâmica desses fenômenos. Mediante a altura, a intensidade, velocidade e ritmo dos sons, proporciona-se ao ouvido uma figura cuja impressão acústica tem como a determinada percepção visual aquela analogia que pode existir entre sensações de natureza diversa. Do mesmo modo que fisiologicamente um sentido “vicariante” pode, até um certo limite, suprir um outro, assim também esteticamente uma impressão sensível vicária pode substituir uma outra. Já que, entre o movimento no espaço e o movimento no tempo, entre a cor, a finura, a grandeza de um objeto, e a altura, o timbre, a intensidade de um som, há o domínio de uma analogia bem fundamentada, pode-se de fato pintar musicalmente um objeto (HANSLICK *apud* CAZNOK, 2008, p.119)

Assim fica claro que, mesmo não havendo consenso no conceito de música como transmissora de estados de humor ou sentimentos, a possibilidade de representação de cenas, como acontece na fotografia, não é descartada. Desse modo, a música descritiva, ou programática, constitui para o ouvinte uma possível fonte de evocação de pensamentos e de “visualização”.

Nesta pesquisa, a possibilidade de reconhecimento das expectativas do compositor e do material sonoro (paisagem sonora) no qual se pautou e se inspirou é determinante. Tendo em vista não haver um programa escrito ou cartaz que faça indicação às imagens a que o objeto cultural se refere, o título da obra musical - Taubateanas - e o título das peças que a compõem realizam essa função. No entanto, a relação em nível fenomenológico e a experiência e memória prévias do ouvinte são também partes constituintes da construção de significados, portanto são participantes no processo de percepção dos sons.

Já para Schafer (2011, p. 152, grifo do autor), a sala de concertos pode ser entendida como um substituto da vida ao ar livre:

A sala de concerto causou simultaneamente a expressão da música absoluta e também as mais decisivas imitações da natureza. A imitação consciente da paisagem na música corresponde, historicamente, ao desenvolvimento da paisagem na pintura, que parece ter sido cultivada primeiramente pelos

pintores flamengos da Renascença e evoluído para o principal gênero de pintura do século XIX. Tais desenvolvimentos se explicam como o resultado do deslocamento da galeria de arte, cada vez mais afastada da paisagem natural, para o centro das cidades em crescimento. As imitações da natureza foram, então, criadas para serem exibidas em espaços não naturais. Aí elas funcionavam como se fossem janelas, levando o espectador a diferentes cenários. Uma galeria de arte é uma sala com mil avenidas de partida, de modo que, havendo entrado, esquece-se a porta para o mundo real e se é obrigado a seguir explorando. Do mesmo modo, uma peça descritiva de música transforma as paredes das salas de concerto em janelas abertas para o campo. Por meio dessa “vitrina” metafórica, transpomos os confinamentos da cidade para ir em direção à *paysage* livre mais adiante

O próprio Murray Schafer (1991), quando convidado a fazer parte de um grupo de ensino no North York Summer Music School, em contato com alunos de música instrumental e vocal pode observar uma parcela da forma como os alunos vêem essa função do compositor musical. Acerca disso, o autor transcreve o diálogo em sala:

SCHAFFER: Como vocês sabem, sou compositor. Quero começar hoje perguntando: - Por que um compositor escreve música? Alguma idéia?

ALUNO: - Porque quer expressar algo.

SCHAFFER: - Expressar o quê?

ALUNO: - Sentimento, talvez, ou pensamentos.

OUTRO ALUNO: - Talvez ele queira descrever alguma coisa, ou imitar a natureza.

SCHAFFER: - Suponhamos que ele queria imitar a natureza usando os vários instrumentos da orquestra. Podem pensar em alguma coisa que um compositor poderia imitar em um instrumento específico?

ALUNO: - Poderia imitar uma queda d'água na harpa [...] (SCHAFFER, 1991, p. 37)

Para o autor, os principais compositores barrocos¹⁷ e clássicos¹⁸ também realizavam descrições minuciosas dos ambientes que os cercavam. Para ele, Vivaldi, Haendel e Haydn são exemplos dessa força descritiva. Sobre Haydn, por exemplo, ele observa que:

Suas paisagens são bem populosas, habitadas por pássaros animais e pessoas do campo – pastores, camponeses, caçadores. Suas descrições são coloridas, exatas e benignas. A música de Haydn por certo não é privada de sentido dramático, mas é uma música de finais felizes, como podemos observar em

¹⁷ Na musicologia, período que abrange, aproximadamente, meados do séc. XVII ao séc XVIII, quando ocorreu a morte de J. S. Bach (1685-1750).

¹⁸ Período compreendido, aproximadamente, da metade do séc. XVIII ao início do século XIX.

As estações, em que, seguindo-se a tempestade, as nuvens partem para revelar o pôr do sol, enquanto o gado retorna refrescado ao estábulo, os sinos tocam (os compassos da orquestra sugerem que são oito horas) e o mundo torna-se aquele “repouso confortável que o coração sincero e a boa saúde” asseguram. Para Haydn, a natureza é a grande provedora; e o povo campesino de seu cenário gosta de “uma fácil e insaciável explicação do mundo e de suas criaturas” (SCHAFER, 2011, p. 153)

Ainda sobre a dimensão descritiva da música, especialmente a barroca. Harnouncourt (1988, p.151, grifo do autor) afirma que “a música barroca quer sempre dizer alguma coisa, ou pelo menos representar e suscitar um sentimento geral, um *afeto*”. Essa pretensão aproxima-se da ideia expressa por Descartes, de que existiria uma vinculação direta e intercomunicante entre as paixões ou afetos da alma e as ações ou afetos corporais por eles provocados (VIANA, 2012). Assim, a música poderia tornar presente um afeto, caso este fosse devidamente representado. Essa seria a maior pretensão do compositor barroco e provocaria a necessidade de atuação do intérprete, como “orador” da obra, por meio da retórica. Para Iazzetta (*in* Lima, 2005, p. 48), a doutrina ou teoria dos afetos (*Affektenlehre*) iria contribuir fortemente no processo de construção da significação musical, ao ligar cada peça ou trecho musical a uma emoção particular.

É possível afirmar, então, que o discurso retórico-musical não só fazia sentido para a audiência da época, como também espelhava a dinâmica do cotidiano das pessoas e de sua paisagem sonora.

Seguindo a linha temporal, para Iazzetta (2005, p. 48):

No classicismo, momento em que as formas puramente instrumentais já estão bem estabelecidas, a música instrumental quando não faz referência a algo objetivo, está frequentemente sujeita a críticas em relação a seu poder de significação. Uma obra que não imitasse um gesto exterior ou não apontasse para um elemento narrativo extramusical assumia papel menos significativo, ligado mais ao prazer da escuta do que ao da expressão de idéias

Já para Schafer (2011), somente a partir do período romântico¹⁹ os compositores passariam a descrever as paisagens e cores da natureza introduzindo sua própria personalidade

¹⁹ Séc. XIX.

ou estados de espírito. Para ele, *Dichterliebe*²⁰ de R. Schumann (1810-1856) é um ciclo de canções (*lieder*) que exemplifica bem essa passagem:

[...] a paisagem mantém suas alegres cores de verão, enquanto a alegria do poeta se transforma em dor, uma situação amargamente irônica que é plenamente explorada nos contrastes entre o cantor e o pianista (SCHAFER, 2011, p. 154)

Já Schubert (1797-1828), segundo Schafer (2011, p. 154):

[...] com frequência fez a paisagem executar para ele. Em uma canção como *Der Lindenbaum* (O limoeiro), de *Die Winterreise* (Viagem de inverno), os estados de espírito do poeta-compositor estimulam a árvore, fazendo seus galhos se moverem branda (no verão) ou violentamente (no inverno), enquanto os pensamentos diurnos e noturnos se distinguem pelas tonalidades maior e menor

Para Martins (2015), por exemplo, o *lieder* alemão pode ainda realizar referenciais mais profundos, indo além da indicação sonora acerca do ambiente. Como a autora destaca em sua análise do ciclo *Frauenliebe und -leben*²¹, de Schumann, é possível encontrar ainda referências à paisagem, época, sentimentos e sensações do autor e da personagem a que a obra se refere. Ainda para a autora, esses ciclos “[...] são compostos para voz e acompanhamento”, em uma clara referência ao diálogo possível entre os instrumentos (MARTINS, 2015, p. 2).

Assim, é possível então, localizar na literatura que elementos da natureza e paisagens são frequentemente descritos em obras musicais. Esse assunto é abordado também no último capítulo deste estudo, quando da análise dos dados coletados.

3.2 Objetos culturais: produção e recepção

Sergio Niculichtheff (2009) afirma que “[...] uma dúvida frequente em relação à produção artística diz respeito à sua Gênese” (p. 49). Ou seja: de onde vêm as ideias, as inspirações e os temas utilizados nas obras artísticas?

²⁰ Amor de poeta, em tradução livre.

²¹ Amor e vida de uma mulher, em tradução livre.

Para o autor, essa gênese se dá na retomada de lembranças e imagens, muitas vezes provindas, não de uma memória recente, mas de raízes mais profundas, como nas da infância. Como exemplo, o autor se apoia em Dworecki (1988, *apud* NICULITCHEFF, 2009, p. 12):

Rilke afirma que, mesmo numa cela, pode-se dispor das imagens da infância. Portinari se reporta aos piões e às pipas da memória mesmo sem estar recluso. Muitos outros artistas também trazem à luz imagens, cores, figuras ou sensações primeiras. A Literatura, a música e o cinema estão repletos dessa natureza. No processo de dar atenção ao que se vê, o que se viu também aflora. O elenco das imagens guardadas torna-se mais presente – acaba por formar um quadro de referências

Niculithceff (2009, p. 49) afirma ainda que o olhar e a observação são aspectos indissociáveis da produção cultural:

O exercício do olhar é fundamental nesse processo desenvolvido paulatinamente através da prática e da vivência que conduz a um olhar mais acurado da realidade, relacionado à percepção de detalhes e aspectos antes despercebidos: formas, cores, texturas e significados [...] que pouco a pouco vão impregnando a nossa memória

Assim, para o autor esse acúmulo de imagens provenientes da memória e da observação sistemática serve como um leque de opções que, após posterior processo de escolha de referências, intencionais ou não, servirá de base para a produção do objeto cultural.

Portanto, a produção de objetos culturais se dá também por meio da memória. Todavia, o sucesso da recepção de um objeto cultural ou de uma obra de arte está também relacionado às memórias do receptor. Eco (2016, p. 153-154) afirma que:

Em geral, dois aspectos estão implícitos na noção de ‘obra de arte’: a) o autor realiza um objeto completo e definido, segundo uma intenção bem precisa, aspirando uma fruição que o reinterprete assim como o autor o pensou e quis. b) o objeto, no entanto, é desfrutado por uma pluralidade de fruidores e cada um deles levará ao ato de fruição as próprias características psicológicas e fisiológicas, a própria formação ambiental e cultural e as especificações da sensibilidade que as contingências imediatas e a situação histórica comportam; portanto, por mais honesto e total que seja o empenho de fidelidade à obra a ser apreciada, cada fruição será inevitavelmente pessoal e restituirá a obra num de seus aspectos possíveis

Essa reconstrução de significado por parte do receptor se dá no momento em que ele é exposto ao objeto produzido, em um concerto (no caso de uma obra musical), em uma

apresentação teatral, na leitura de um livro ou ainda em uma exposição, independentemente do objeto exposto.

Nesse sentido, Campos e Borges (2012, p. 114) afirmam que “[...] toda exposição se sustenta em um tripé formado por a) apelo sensório-cognitivo, b) comunicação e c) informação”. Os autores afirmam ainda que:

Uma exposição demanda leituras e interpretações. Na qualidade de um meio de comunicação e de mediação – outro lugar onde exercitar o jogo das equivalências culturais -, uma exposição somente se completa efetivamente quando é lida, fruída e apropriada pelos visitantes. Isto não quer dizer que uma exposição se esgote nessa pluralidade de leituras, interpretações e apropriações, pois, sendo também processo e produto da signosfera, ela é igualmente marcada pela opacidade e pela incompletude (*Idem*, p.126)

O apelo sensório-cognitivo, primeira parte da tríade de uma exposição, está exposto mais adiante, especificamente quando se abordam os suportes da memória. Sobre os dois últimos aspectos do tripé, ‘comunicação’ e ‘informação’, Flusser (2014, p. 50) afirma:

Na comunicação humana existe um armazenador de informações adquiridas ou, para falar com simplicidade, uma memória. O diálogo é o método graças ao qual informações que estão depositadas em duas ou mais memórias são trocadas para conduzir a novas informações. [...] O discurso é o método graças ao qual as informações que estão depositadas em uma memória são transmitidas a outros. O diálogo produz informações, o discurso as mantém

Todavia, para se entender a memória como armazenadora de informações é necessário considerar seu aspecto seletivo. Esse “depósito” de informações não é pleno, pois existem as lacunas e o processo de seleção na memória (THOMPSON, 1998).

Com base nessas informações, é possível afirmar que, tanto a produção, quanto a recepção de objetos culturais, independentemente do meio de propagação, apresentam relação com a própria comunicação humana. Assim, elas coexistem, porque seus participantes compartilham as mesmas memórias e os emissores e receptores são significadores e ressignificadores de sua representação.

Já a fotografia, mesmo tendo caráter reproduzível é também um objeto cultural, sendo dotada também de um emissor (produtor do objeto). Abdala (2003, p. 49) afirma que “o fotógrafo é um filtro cultural”, portanto agente de produção, e explica:

A questão é antes de tudo cultural, pois o fotógrafo foi condicionado a ver de determinada maneira. Ele projeta o que tem em si no registro fotográfico, na seleção, no enquadramento que faz da realidade. Todo documento fotográfico é interpretado, em primeiro lugar, pelo fotógrafo, ou pelo olhar do fotógrafo

A fotografia é também dotada de receptor (es) ou espectadores, conforme assevera Aumont (1995), e a recepção Schaeffer (*apud* SIGNORINI, 2014, p. 90) a aborda na perspectiva da semiologia: “Schaeffer destaca não tanto o ato de produção, mas o ato de recepção, não tanto como fotografamos, mas como olhamos uma fotografia”. E continua:

É essencial, assim, o papel do receptor, a quem cabe considerar seja a materialidade indicial ligada à gênese da fotografia como marca física, sejam os códigos icônicos e as convenções culturais que intervêm em sua circulação social como representação visual [...] A mesma imagem – seja ela uma fotografia científica ou jornalística, uma fotografia de arquitetura ou um retrato, uma paisagem ou um *still life*²² – pode ter diferentes ‘formas de existência’: o mais importante não é *o que se vê*, mas a *atitude com a qual se vê* na condição de receptor (SIGNORINI, 2014, p. 91. Grifos do autor)

A condição do fotógrafo como “filtro da imagem” pode ser traduzida para o campo musical, mesmo que, segundo Schafer (2011), o microfone e o sonógrafo (entendidos aqui como instrumentos de registro, assim como uma partitura o é) não sejam tão eficientes nessa função quanto uma câmera fotográfica; no entanto, para compositor que pretende transcrever uma dada paisagem sonora, constituem seu primeiro filtro. Essa condição é inerente ao processo, inclusive no que tange essa pesquisa.

Nogueira (2011), também faz referência ao som e aos objetos da visão, e para ele a imagem “[...] tem um sentido de solidez, clareza e objetividade, características notavelmente ausentes na experiência auditiva” (2011, p. 37). E completa:

Livre de materialidades [no sentido palpável do termo], o som consiste então em uma emanção em várias direções ao mesmo tempo. Enfim, estamos aqui muito próximos das proposições hegelianas acerca de uma “idealidade da música”, à medida que seus “materiais” são, sobretudo, mentais e a experiência do som é mais subjetiva, interna e pessoal que a visão (*Idem*)

²² Ou “natureza morta”. Termo comumente utilizado nas artes visuais e publicidade, em referência principalmente às imagens de produtos.

A respeito de sua lógica constitutiva, para Sekeff (2007) a música, mesmo a descritiva²³, é aconceitual. Para Aaron Copland (1974, p. 23 e 24):

[...] a música tem um significado? Ao que minha resposta seria *sim*. E depois: você pode dizer em um certo número de palavras que significado é esse? E aqui a minha resposta seria *não*. Aí é que está a dificuldade. As pessoas de natureza mais simples nunca se contentarão com essa resposta à segunda pergunta. Elas sempre desejam que a música tenha um significado, e quanto mais concreto, melhor

Fica claro que, para Copland (1974), o receptor da obra musical, principalmente no que tange o ouvinte, buscará referências e construirá uma significação, mesmo que individual ou relacionada ao senso-comum e social.

Todavia, para Sekeff (2007, p. 29) há uma complexidade maior envolvida, pois, no caso da obra musical, diferentemente de um quadro em arte visual, haveria envolvimento de outro elemento para sua (re)construção: o intérprete. Para a autora, “[...] artista e público participam assim de *forma indivisível* da feitura global da obra musical que só se completa, realmente, *na escuta*” (grifo da autora). Aqui, quando a autora usa o termo “artista”, não se refere apenas ao compositor da obra musical, mas também ao seu executante. Nogueira (2011), reforça o papel da participação, tanto do intérprete quanto do ouvinte final da obra, por isso nomeia o autor, o intérprete e o ouvinte, respectivamente, como autor do texto original, intérprete-executante e intérprete-ouvinte.

Ainda para o autor, a gênese constitutiva da arte musical mudou, por meio da teoria pós-moderna, e dessa forma reflete as mudanças nos modos culturais de representação. Para ele, na busca pelo entendimento e sentido de uma obra, surge uma nova “disposição estética” por parte do intérprete-ouvinte, e esse mesmo ouvinte é partícipe na atualização da significação das obras musicais, por meio de sua experiência, que é tão única quanto a própria obra de arte (Nogueira, 2011).

Fica clara, assim, a diferenciação entre os papéis de emissores e receptores na comunicação, em que um meio para sua efetivação, entre outros, reside na utilização de suportes de memória.

²³ Gênero instrumental que pretende descrever uma cena ou acontecimento. Exemplo: “As Quatro Estações”, de A. Vivaldi, em que o compositor “descreve” sonoramente as quatro estações do ano.

3.3 O conceito de memória e de suportes de memória

Há um processo para recorrer a testemunhos, do próprio indivíduo ou de outrem, para que assim seja possível rememorar algum fato ou alguma informação. Para Halbwachs (2015) isso acontece quando alguém diz que “não acredita no que vê” e, assim, sente como se coexistissem dois seres: um, ser sensível, testemunha do que viu, e o *eu*, que não viu, mas que talvez tenha visto ou tenha formado sua opinião com base nos relatos e no testemunho de outros. Para Halbwachs, essa apropriação da memória do outro é importante para o preenchimento das lacunas que o indivíduo apresenta, como peças de um quebra-cabeça em que cada um tem sua parte.

Candau (2001, p. 44), por sua vez, afirma que “[...] toda memória é social, mas não necessariamente coletiva”, pois todos os indivíduos estão abertos, em maior ou menor proporção, às memórias dos outros ou a símbolos externos de memórias, como monumentos ou objetos. Se a memória pode ser construída socialmente (e geralmente o é), ainda sim ela pode ser individual, resguardando-se do coletivo.

Para Betemps (2009, p. 9):

Foi Maurice Halbwachs quem primeiro atribuiu uma memória a uma entidade coletiva dizendo que toda a memória individual depende do grupo em que se vive. Para recordar é necessária uma situação pessoal dentro de uma corrente do pensamento coletivo. E é por isso que Halbwachs concluiu que não há nenhuma memória puramente individual, isto é, as memórias que vêm somente pelo indivíduo, e nas quais ele seria a única fonte

Assim, é possível observar os diferentes pontos de vista sobre a parcela social das construções individuais de memória. Discordância semelhante não é encontrada no que tange objetos (ou monumentos) que permitem a evocação de tais memórias por meio de contato com os sentidos dos receptores.

Essa reconstrução do passado por meio do contato com objetos também tem parte no estudo da História. O estudo desses elementos, aqui nomeados ícones, auxilia os pesquisadores a desenvolverem novas teorias de reinterpretação e reconstrução do passado. Para Paiva (2002), a iconografia é uma fonte histórica, entre as mais ricas, por trazer nela as escolhas do produtor e todo o contexto em que foi concebida, idealizada, forjada ou inventada.

Essa utilização da memória objetificada torna-se importante para a construção da história, por permitir, na contemporaneidade, o acesso a esses objetos que torna os fatos ocorridos em fatos conhecidos. O historiador Pierre Nora (1979, p. 181) afirma que “acontecimentos capitais podem ter lugar sem que se fale deles, o fato de terem acontecido não os torna históricos. Para que haja acontecimento é necessário que seja conhecido”.

Para Ecléa Bosi (1979), a memória coletiva é construída e desenvolvida a partir dos laços afetivos nas convivências dos indivíduos, por exemplo, familiar, escolar ou profissional. No entanto, mesmo que a memória seja coletiva, para Bosi é o indivíduo que recorda, pois “[...] Ele é o memorizador e das camadas do passado a que tem acesso pode reter objetos que são, para ele, e só para ele, significativos dentro de um tesouro comum” (Idem, p. 411). Assim, como afirma Halbwachs (*apud* BOSI, 1979, p. 413), cada memória individual é um ponto de vista, ou releitura dessa memória coletiva.

Esses objetos podem tomar forma física e ser (re)interpretados por outros membros desse mesmo grupo, porém em outro momento? Esses são os suportes de memória que se manifestam, muitas vezes, como os ícones citados anteriormente, objetos que permitem, por meio dos sentidos (primeiro terço do “tripé” já mencionado), o contato do receptor com as manifestações de memória de seu produtor.

Sobre os sentidos, Eliezer Braun afirma, em *El saber de los sentidos*, de 1991, que o processo por meio do qual o indivíduo sente algo tem três faces: (1) a recepção de um sinal externo pelo órgão correspondente; (2) a transformação da informação em sinal nervoso; (3) o transporte desse sinal para o cérebro, onde se percebe ter sentido algo. Essa tríade se dá por meio de mecanismos físico-químicos, em que os órgãos receptores atuam como transdutores, ou seja, transformadores dos sinais e estímulos externos em impulsos elétricos (SANTAELLA, 2013).

Para Santaella (2013, p. 70),

Os sentidos são dispositivos para a interação com o mundo externo que têm por função receber informação necessária à sobrevivência. É necessário ver o que há em volta para poder evitar perigos. O tato ajuda a obter conhecimentos sobre como são os objetos. O olfato e o paladar ajudam a catalogar elementos que podem servir ou não como alimento. O movimento dos objetos gera ondas na atmosfera que são sentidas como sons

Neste sentido, tanto a música quanto a fotografia, ou qualquer outro elemento que excite os sentidos, podem assumir a forma de objetos culturais e suportes de memória e, assim, possibilitar lembranças em seus receptores. Assim, apresenta-se adiante o suporte de memória relevante para esta pesquisa: uma obra musical.

Para o pianista e maestro argentino Daniel Barenboim (2009, p. 11) “é impossível falar sobre música”, pois:

Existem muitas definições que, de fato, apenas descrevem uma reação subjetiva a ela. Para mim, a única delas realmente precisa e objetiva é a de Ferruccio Busoni, o grande pianista e compositor alemão que disse que música é ar sonoro, pois diz tudo e nada ao mesmo tempo. Schopenhauer, por sua vez, viu na música uma ideia de mundo. Dela, assim como da vida, só é realmente possível falar tomando por base nossas próprias reações e percepções

O dicionarista Ferreira (2011, p. 613) apresenta, para o substantivo feminino *música*, diferentes significações, dentre elas: “Arte e Ciência de combinar os sons de modo agradável ao ouvido”. Já d’Olivet (2004, p. 63) afirma que:

A palavra “música” deriva do grego *mousike* por intermédio do latim *musica*. Ela é formada no grego da palavra *mousa*, a Musa, que vem do egípcio, e da terminação grega *ike*, derivada do celta. A palavra egípcia *mas* ou *mous*, na verdade, significa geração, produção ou desenvolvimento a partir de um princípio, ou seja, manifestação formal ou mudança de estado letárgico para ativo de algo que estava latente. Ela é composta pela raiz *ash*, que expressa tudo aquilo que gera, desenvolve ou se manifesta, cresce ou toma forma exterior

Med (1996, p. 9), concordando com a definição mais comum encontrada em dicionários, diz que música é “a arte de combinar sons” e que é cultivada desde as eras mais remotas. Para ele, os chineses já desenvolviam teorias musicais complexas cerca de três mil anos atrás e, para gregos e romanos, a musa Euterpe tinha a especial atribuição de proteger a música.

Do ponto de vista da História, os antecedentes musicais encontram-se na antiguidade greco-romana, assim como acontece em todos os campos da cultura. Para Candé (1995, p. 1), as referências que chegaram à contemporaneidade são quase exclusivamente teóricas, pois os testemunhos musicais são mínimos e pouco relevantes. No entanto, mesmo que esses dados sejam insuficientes para uma compreensão mais aprofundada das questões técnicas e estéticas características daquela época, para o autor gregos e romanos “[...]”

mostram claramente a extraordinária importância que se concedia à música, tanto como ciência da acústica, como sendo parte integrante de todas as suas atividades”.

Para Grout e Palisca (2007, p. 16), a história da música ocidental e, conseqüentemente, da cultura greco-romana, começa na música cristã na Europa, fato que possibilitou que essa herança cultural chegasse à contemporaneidade. Paradoxalmente, a igreja foi a principal responsável pelo desaparecimento de grande parte das manifestações, por julgá-las associadas a rituais pagãos ou a práticas sociais que deveriam ser extintas e esquecidas.

Ainda para Grout; Palisca (2007, p. 34 e 35):

Algumas características da música da Grécia e das sociedades mistas orientais-helenísticas do Mediterrâneo oriental foram seguramente absorvidas pela igreja cristã nos seus dois ou três primeiros séculos de existência. Mas certos aspectos da vida musical antiga foram liminarmente rejeitados. Um desses aspectos foi a ideia de cultivar a música apenas pelo prazer que tal arte proporciona. E, acima de tudo, as formas e tipos de música associados aos grandes espetáculos públicos, tais como festivais, concursos e representações teatrais, além da música executada em situação de convívio mais íntimo, foram por muitos considerados impróprios para a Igreja, não porque lhes desagradasse a música propriamente dita, mas porque sentiam a necessidade de desviarem o número crescente dos convertidos de tudo o que os ligava ao seu passado pagão. Esta atitude chegou mesmo a suscitar, de início, uma grande desconfiança em relação a toda a música instrumental

Esse monopólio por parte da Igreja católica, mesmo não sufocando totalmente as manifestações consideradas profanas, levaria o Papa Gregório, entre 560 e 604 da era comum, a unificar o canto litúrgico, de maneira “progressiva e lenta” (CANDÉ, 1995, p. 5), mantendo o princípio da homofonia²⁴ e solidificando a ausência de acompanhamento instrumental, ou seja, *a capella*. Dessas características origina-se o cantochão, do latim *cantus planus*²⁵. Todavia, desapareceria quase por completo, quando no concílio Vaticano II (1962-1965) adotaram-se as línguas vernáculas em substituição ao latim.

É possível observar que, mesmo entrando em desuso no séc. XX, o cantochão possibilitou o aparecimento da primeira forma de escrita musical, a escrita neumática²⁶, em

²⁴ Entoação em uníssono, todos em uma mesma altura e afinação.

²⁵ Utilizada pela primeira vez como sinônimo de canto gregoriano por Geronimo de Moravia, por volta de 1250 (CANDÉ, 1995, p. 5).

²⁶ *Neuma*, do grego, gesto. Sinais gráficos que representam a direção e os movimentos de uma linha melódica.

que o ritmo do canto entoado estava atrelado ao texto. Essa escrita vem a ser o princípio da forma de registro e distribuição do conhecimento musical do período e de seu respectivo repertório, e serviu de base para a criação do sistema moderno de notação.

Nesse desenvolvimento podem ser observadas diferentes correntes musicais. Entre elas, algumas em que os compositores e artistas associados a elas buscaram evocar elementos visuais, como paisagens e outras informações sobre um local por meio da audição.

Ademais, o debate que relaciona os sentidos humanos e a memória é antigo, e também está presente na produção artística, por meio de manifestações que possibilitam, por parte do espectador, uma imersão perceptiva, tais como as performances, as instalações e os eventos multimídia. Esses eventos requerem, muitas vezes, além da visão e da audição, a participação do tato, do olfato e até do paladar (CAZNOK, 2008).

Ainda para Casnok (2008), na audição de uma peça é possível perceber interpretações visuais que poderiam ser explicadas como “desvios” de escuta. Todavia, continua a autora, diversas correntes musicais assumiram a participação da visão em suas poéticas e concepções, como exemplos, o madrigal renascentista, a música descritiva do período barroco, a música programática do século XIX e as tendências contemporâneas, como instalações e performances.

Sem dúvida, em um repertório vocal o aspecto imagético estará presente por conta do texto, mesmo que para compreendê-lo seja necessário que o ouvinte tenha conhecimento idiomático. Para Santaella (2013) a canção encontra-se no cruzamento entre as linguagens sonora e verbal e, se interpretada na presença do ouvinte, acumula-se a dimensão visual, tornando-se assim, uma linguagem sonora-visual-verbal. Entretanto, como apresentado anteriormente, a música instrumental também pode ser relacionada a propriedades visuais. Para Caznok (2008), para que haja melhor compreensão das possíveis relações que se estabelecem entre a audição e a visão, é necessário interpretar diferentes de acordo com aspectos: os sons e as cores; os sons e o espaço; os sons e as imagens.

Sons e cores, a mais antiga forma de relacionamento audiovisual, é também a mais comum. Oliver Messiaen (1908-1992), além de compositor, era portador de uma

característica específica, a sinestesia; sua capacidade de ver/ouvir cores foi por ele exposta em entrevistas.

Um dos maiores dramas da minha vida consiste em explicar para as pessoas que eu vejo cores quando ouço música e elas não vêem nada, nada mesmo. É terrível. E elas não acreditam em mim. Quando ouço música – e isto sempre foi assim desde que eu era criança – eu vejo cores. A expressão dos acordes se dá para mim em termos de cores – por exemplo, um laranja amarelado com um toque avermelhado. Estou convencido de que se pode transmitir isso para o público ouvinte (MESSIAEN, *apud* BERNARD, 1995, p. 203)

Messiaen tinha intenção de fazer do *corpus* de sua obra uma tentativa de propiciar uma “audição colorida” para os não sinestésicos, pois em sua poética musical as cores são presentes de uma forma tão objetiva quanto o uso de harmonias e ritmos.

No intuito de aproximar o ouvinte da dimensão das cores, Messiaen, escreveu nos prefácios de suas composições ou nas próprias partituras indicações de cores específicas, de forma que ficasse evidente, para o intérprete e para o ouvinte, a relação cor/estrutura harmônica (CAZNOK, 2008, p.49)

Para Grout e Palisca (2007, p. 697), Messiaen tinha ainda, em contraste com a abordagem pós-romântica do dodecafonismo de Schoenberg (1874-1951), Berg (1885-1935) e Webern (1883-1945), preocupação em utilizar uma linguagem mais simples, eclética, neo-romântica, que agradasse ao público. Pretendia, assim, tornar sua obra mais acessível, democrática, e fazer com que essa “audição colorida” fosse mais eficiente.

Além do mais, outras características musicais são relacionadas a contextos visuais, entre elas as alturas do som²⁷, ou os timbres²⁸. Outros termos também são comumente utilizados no vocabulário musical e estão relacionados a aspectos não sonoros: tom, tonalidade, cromatismo, coloratura, e adjetivos como “brilhante”, “aveludado”, entre outros. Tais tentativas de associação irão ocorrer ao longo do tempo até culminarem, na primeira metade do séc. XX, na associação direta entre pintura e música, e, posteriormente, nas associações entre música e fotografia.

²⁷ Frequência, diferenças entre graves e agudos.

²⁸ Propriedade do som relacionada à forma como o som acontece (transientes de ataque) e harmônicos favorecidos (regiões formânticas).

Todas essas tentativas de tornar visíveis elementos puramente sonoros, podem estar relacionados à capacidade de fixação (na memória) que a visão permite. Esse ponto é explicado por Santaella (2013, p. 139):

O próprio olhar, se comparado com o ouvido, como já comentamos mais atrás, tem características de fixidez em relação ao visualizável que o ouvido não tem em relação ao audível. O olho pode se fixar indefinidamente sobre os objetos de sua atenção, enquanto o ouvido está sempre apenas aberto, disponível àquilo que simplesmente passa

Além disso, a própria evolução do registro musical escrito configura-se como maneira de tradução dos sons em signos e símbolos gráficos. As primeiras tentativas dessa grafia musical e seu registro estavam associados à música vocal, principalmente na Idade Média, como na escrita neumática, por exemplo, ou ainda na regência quironômica²⁹. A terminologia adotada, que descrevia os sons em “ Graves” e “ agudos”, denominando-os como “ alturas” em sinais de diferentes frequências é outro exemplo da analogia entre visão e audição. Para Caznok (2008, p. 51), esses referenciais estão ligados à “ relação entre sons e espaço”.

A partitura moderna é fruto do desenvolvimento de tais escritas e, para Halbwachs (2015), a partitura musical é uma maneira de representar os sons graficamente, e essa representação visual funciona como elemento de suporte à memória, principalmente para os músicos.

Caznok (2008, p. 78) apresenta ainda o conceito de *Augenmusik*, música para os olhos, estilo popular entre os madrigalistas italianos, durante os séculos XVI e XVII. Nesse conceito, a notação musical (partitura) tem significado simbólico, que é percebido pelos olhos, e não pelos ouvidos. Dessa forma, seus efeitos são “[...] restritos aos executantes e compositores, deixando o ouvinte sem acesso ao rico simbolismo que esse procedimento encerra”.

O registro está presente em todas as manifestações artísticas, mesmo nas mais efêmeras, seja em uma película de cinema, em um quadro ou em uma escultura, em uma partitura musical, ou, como no caso da fotografia, nela própria. O registro proporciona a

²⁹ Quironomia, do grego *cheir*, mão. A regência quironômica, ou a descrição espacial das alturas por meio dos gestos, é uma antiga forma de regência na qual o maestro indica as curvas melódicas e os ornamentos por meio de sinais que formam, entre outros, linhas e pontos no espaço (CAZNOK, 2008)

propagação desses objetos culturais, promovendo assim o encontro entre seu produtor e o receptor. Entretanto, para que a comunicação seja completa, é necessário que emissor e receptor estejam inseridos na mesma cultura e detenham os mesmos significados para cada signo apresentado.

Outra possibilidade para a utilização da música como meio propagador e facilitador dos processos de evocação³⁰ de memórias é sua capacidade de referenciar o mundo dos sentimentos, primordiais nos processos de rememoração. Para Eco (2016, p. 164), mesmo não dotada de palavra, como no caso do *Lied* alemão ou da *chanson* francesa, a música instrumental não deve evitar referências ao mundo dos sentimentos que ela suscita no ouvinte:

A presença de um discurso aparentemente desprovido de significados, ou, de todo modo, desprovido de correspondências verbais rigorosas, levava facilmente a supor que se tratava de uma espécie de livre germinação do imponderável, de uma linguagem nativa dos sentimentos no seu imediatismo pré-verbal e pré-categorial [...] o discurso musical, antes de ser o lugar do mistério, é o lugar de uma absoluta clareza linguística

Eco (2016), portanto, entende o discurso musical como elemento comunicativo que possibilita a transmissão de informações entre os extremos do processo de produção e recepção culturais por meio da evocação de sentimentos e de memórias.

3.4 Identidade e Cidade

O conceito de identidade foi amplamente discutido no séc. XX, predominantemente a partir da década de 1950, nas denominadas ciências sociais (VALLE, 2012). Isso se refletiu nos trabalhos encontrados para a realização desta revisão de literatura, os quais, pertinentes para esta pesquisa, encontram-se divididos nas mais diversas áreas do conhecimento. Dentre esses trabalhos: Pedroso (2007), em sua pesquisa apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade Federal de Santa Catarina, sobre a descaracterização dos locais essenciais aos laços de idosos e a consequente alteração no vínculo entre esses idosos e a cidade, por meio de suas memórias; Mitroiu (2014), que destaca a relação entre a identidade coletiva e o que a pesquisadora chama de “lugares de

³⁰ Vale lembrar que o verbo evocar, do latim *evocare*, tem sua raiz na palavra *vox*, ou seja, voz. Dessa maneira, evocar é chamar por meio da voz, convidar o outro à presença (CAZNOK, 2008).

memória”, espaços físicos comuns a uma comunidade; e, a pesquisa de Prodanov, Schemes e Kerber (2007) acerca da construção da identidade da cidade de Novo Hamburgo (RS), por meio de seu patrimônio cultural e de seu acervo fotográfico. Essa pertinência deve-se ao fato de haver algo recorrente na verificação de uma crise de identidades na contemporaneidade. Stuart Hall (2015, p. 9) afirma, em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade*, que “[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio”. Complementando, o autor diz que esse fato faz “surgir novas identidades”, as quais “fragmentam o indivíduo” (*Idem*).

Para Valle (2012, p. 88), “A reflexão sobre a identidade se ampliou como um *leitmotiv*³¹, quando passou a ser vista como “problema”, finalidade e qualidade intrínseca, a ser buscada ou recuperada, sobretudo se ‘em crise’”.

Em consonância com o autor, Kobena Mercer (*apud* HALL, 2015, p. 10) afirma que “[...] a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”.

Assim, verifica-se que a denominada crise criou uma demanda, que por sua vez possibilitou o avanço das pesquisas no sentido de explicar o que é, e como se dá a construção e reconstruções da identidade de um indivíduo em um meio social.

Embora muito se trate sobre a crise das identidades, há outro aspecto importante a ser contemplado: suas definições. Valle (2012, p. 86. Grifos do autor) orienta que “[...] apesar do risco de simplificação, a definição de identidade, em termos jurídicos, supõe a *qualidade de ser* própria a uma coisa, causa ou pessoa, isto é, sua *mesmidade* diante de coisas, causas ou pessoas diversas”. Castells (2003, p. 3), por sua vez, entende por identidade o processo de construção do significado com base “[...] num atributo natural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o (s) qual (ais) prevalece (m) sobre outras formas de significado”.

Hall (2015) amplia a discussão, do ponto de vista do desenvolvimento dessas definições em um contexto histórico, trazendo três diferentes concepções de identidade:

³¹ Motivo condutor.

Sujeito do Iluminismo: dotado das capacidades de razão, consciência e ação, centrado e unificado, seu “centro” emerge pela primeira vez em seu nascimento e com ele se desenvolve sem grandes alterações ao longo da vida;

Sujeito sociológico: reflete a complexidade do mundo moderno, é construído na relação com “outras pessoas importantes para ele”, pessoas que mediam para ele a cultura dos ambientes que ele transita.

Sujeito pós-moderno: detém em si, não uma, mas várias identidades, que o tornam fragmentado. Essas identidades podem ser contraditórias ou ainda não resolvidas. Ou seja, pode ser conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. É definido historicamente, não biologicamente.

Além de os indivíduos apresentarem sua (s) identidade (s), essa construção se dá também em sua coletividade. Consequentemente, é possível observar essa construção identitária entre os habitantes e a cidade. Para Le Goff (1998), essa relação se dá no orgulho pelo pertencimento.

Crinson (*apud* MITROIU, 2014, p. 1) aborda essa relação e explica que é possível entender a cidade como representação dessa coletividade:

A cidade é uma representação clara da identidade coletiva de uma comunidade; ela pode ser considerada como um mapa de memória cultural, um mapa onde todos os locais importantes de memória, que desempenham um papel no processo de definição da identidade, podem ser encontrados: ruas, edifícios, cantos, encruzilhada, todos investidos com significado cultural e emocional (tradução nossa)

Todavia, por quais motivos somente o contexto urbano das cidades é levado em consideração? Para Basile (2009, p. 20), “[...] o mundo urbano encerra um dinamismo superior ao do mundo real”. Sendo assim, a cidade é entendida pelo autor como um local “[...] privilegiado para a produção de significados e mudanças”, e ele complementa que “[...] a cidade acelera as transformações de todas as dimensões da vida cotidiana humana: política, econômica, social e cultural”. Esses motivos fazem da cidade a melhor articuladora das mudanças. Como proporciona aos seus habitantes maior possibilidade de choques culturais, tais choques provocam maior necessidade de reestruturação e de rearticulação da própria identidade.

Para Le Goff (1998, p. 124):

Se remontarmos à Antigüidade, é em Roma, sobretudo, que se cria, do ponto de vista cultural, do ponto de vista dos costumes, uma oposição muito forte entre a cidade e o campo. E é aí que começa a aparecer um vocabulário que vai ser reforçado precisamente na Idade Média. Os termos relacionados à cidade denotam a educação, a cultura, os bons costumes, a elegância: urbanidade vem do latim *urbs*; polidez, da *polis* grega. A Idade Média herda da Antigüidade latina, e reforça, esse menosprezo pelo campo, sede do bárbaro, do rústico. Os camponeses são rudes. No limite, até mesmo os senhores o são, ao preferirem o campo, como no Norte da França

Para outros autores, a formalização e a padronização ou não dos aspectos arquitetônicos fazem parte da identidade de uma cidade, ou de sua fragmentação. Sobre esse ponto Mourão & Cavalcante (2006, p. 144), em sua pesquisa relacionada à cidade de Maracanaú, localizada na região metropolitana de Fortaleza–CE, comentam:

Com relação ao seu aspecto físico, percebia-se rapidamente, por meio de uma visita ao centro da cidade e ao seu maior conjunto habitacional, o Conjunto Jereissati, a imagem de uma cidade claramente fragmentada. Um centro com aspecto de cidade interiorana, com praçinha, igreja matriz, banco e pequenos pontos comerciais, circundado por casa com aspecto antigo, e a zona vizinha a este centro e quase se misturando a ele – o Conjunto Jereissati –, com ruas e avenidas numeradas, casas em estilo padronizado, adaptadas desordenadamente por seus moradores, invadindo calçadas e com poças de água escorrendo pelas coxias. Em suma, a antiestética urbana

Nesse trabalho percebe-se a dicotomia vivida pelos moradores da cidade de Maracanaú-CE, divididos por uma linha imaginária: “[...] existem os moradores de um lado e os moradores do outro lado” (*Idem*). Essa linha imaginária refere-se à separação entre a cidade antiga e os conjuntos habitacionais. Há, assim, divisão social: os “moradores de um lado e os moradores do outro lado”.

Tendo em vista as memórias individuais e a memória coletiva de artistas da cidade, com suas evocações facilitadas pelos instrumentos utilizados, nesta pesquisa busca-se também compreender os processos de significação por meio da construção de identidades e o modo como se dão nesse contexto.

No próximo capítulo apresenta-se a dimensão do produtor do objeto cultural e as motivações e circunstâncias que o moveram à composição.

4. AS TAUBATEANAS: o olhar de Yves Rudner Schmidt sobre a cidade na música

Neste capítulo apresentam-se: a cidade de Taubaté-SP, o compositor que inspirou esta pesquisa e, principalmente sua obra musical intitulada “Taubateanas”, originalmente escrita para piano solo.

Para ANDRADE (s.d.), “[...] poucas cidades paulistas tiveram tão importante atuação nos acontecimentos históricos nacionais quanto Taubaté”. Para Monteiro (1995), nessa época (séc. XVII), o movimento de diversas expedições pela região levou à fundação de novas vilas, entre elas “Taubaté, Guaratinguetá e Jacareí” (1995, p.81). A vila de São Francisco das Chagas de Taubaté, fundada por volta de 1640, por Jacques Félix, foi elevada à categoria de cidade em 1842³².

O nome Taubaté é originário da língua *nheengatu*, ou língua geral, derivada do tronco linguístico Tupi, na família tupi-guarani. Os termos indígenas *taba* (aldeia) e *ibaté* (alta) significam “aldeia alta³³”. Outros termos teriam o mesmo significado, como: *Tabaibaté*, *Tabebaté* e *Tabibaté*.

Para Oliveira, o vale do Paraíba é “[...] uma importante região para o estudo dos contatos e migrações das culturas pré-históricas” (1993, p. 21). Para a autora, diversos povos nativos habitavam a região, entre eles os Puris, Geromimis, Guaínas, Tremembés, Maracajás, Tamoios e, em outro momento, os Tupinambás (1993, p. 21). Há indícios da mobilidade dos povos indígenas na região por conta de movimentos migratórios e do comércio de escravos (MONTEIRO, 1995). Dessa forma, mesmo que a presença dos colonos portugueses seja o principal fator do desenvolvimento da região, a presença de povos indígenas é assimilada e reflete-se por toda a cultura do vale do Paraíba paulista.

Para a professora e historiadora Rachel Duarte Abdala (2016), não existem muitas pesquisas sobre a História de Taubaté, uma das cidades mais antigas do país e a mais antiga da região. Segundo a autora, da cidade de Taubaté partiram expedições que culminaram na

³² Disponível em: <http://www.taubate.sp.gov.br/taubate/> acesso em 22/03/2018;

³³ Disponível em: <https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/taubate/> acesso em 22/03/2018;

fundação de cidades localizadas nos atuais estados de Minas Gerais, Espírito Santo e Mato Grosso. Além disso:

Habitantes da cidade estiveram presentes em acontecimentos de repercussão nacional, tais como Proclamação da Independência do Brasil, interiorização do Brasil e abolição da escravidão. Além disso, a cidade foi palco, ela mesma, de um dos acontecimentos políticos mais relevantes da primeira república: a assinatura do convênio em prol do café, assinado em Taubaté em 1906, e que, por isso, ficou conhecido como Convênio de Taubaté, tratado nos livros de História do Brasil como o acontecimento que inaugurou a chamada “Política do café com leite” (ABDALA; SANTOS, 2016, p. 149)

Taubaté é ainda referenciada por sua presença em outros capítulos históricos brasileiros, como o da Revolução Constitucionalista de 1932 (ABREU, 1991).

Dada esta introdução acerca da história do município, adiante apresentam-se informações acerca do compositor, pianista, autor e maestro taubateano Yves Rudner Schmidt.

4.1 Yves Rudner Schmidt: o compositor taubateano

O compositor escolhido para este estudo, além de nascido na cidade de Taubaté-SP, nela viveu parte considerável de sua vida. Além disso, o compositor apresenta no escopo de sua obra mais de quatrocentas composições, referências diretas à cidade, pessoas ou eventos que marcaram sua história.

Yves Rudner Schmidt, descendente de alemães, nasceu em Taubaté em 9 de junho de 1933.



Figura 2 - Yves Rudner Schmidt. Fonte: Acervo pessoal do compositor³⁴

Descende, pelo lado paterno, de Ulysses Carlos Schmidt, de uma família alemã e de outra, brasileira, os Moura Mattos e Camargo, ligando-o aí aos escritores brasileiros Monteiro Lobato e Afonso Schmidt. Já pelo lado materno, de Lydia Rudner Schmidt, também de origem alemã.

O compositor é irmão de Thereza Yanesse Rudner Schmidt Cardoso, Yancey Carlos Rudner Schmidt, Yeda Maria Rudner Schmidt, Yradier José Rudner Schmidt e Yamar Luiz Rudner Schmidt³⁵.

³⁴ Imagem disponível em: <http://sacizal.com.br/index.php/2014/06/03/acervo-do-maestro-yves-em-novo-espaco/> acesso em 22/03/2018;

³⁵ Dados obtidos no Almanaque Urupês, disponível em: <http://www.almanaqueurupes.com.br/portal/textos/colunistas/almanaque-taubate/yves-rudner-schmidt-em-notas/>, acesso em 21/05/2017, e no blog História em Evidência, disponível em http://www.historiaemevidencia.com.br/ver_noticia.php?id_noticia=172, acesso em 21/05/2017.



Figura 3 - Yves Rudner Schmidt e sua família. Fonte: Acervo pessoal do compositor³⁶

Iniciou estudos de piano na primeira infância. Teve como primeiros professores Pe. Heinrich Petters (teoria, solfejo e harmonia) e Maria do Carmo Lins do Prado (piano). Completou também estudos nos cursos de humanidade (primário e secundário).

Em 1942, aos nove anos, fez sua primeira apresentação pública no salão do Taubaté Country Club. Sua primeira composição, de 1946, foi uma pequena valsa. Em 1949 é aprovado no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Ainda em São Paulo, participa da fundação da Associação Brasileira de Jovens Compositores e realiza inúmeras obras para filmes e peças teatrais. O artista recebeu, em 1953, uma bolsa de estudos para a então União Soviética, mas não a aceitou, devido à obrigatoriedade de se filiar ao Partido Comunista.

Yves R. Schmidt é reconhecido também por sua atuação como folclorista. Foi membro da Comissão Paulista de Folclore e do Centro de Pesquisas folclóricas Mário de Andrade. O compositor foi um dos fundadores da Escola Municipal de Artes Maestro Fêgo

³⁶ Imagem disponível em: <http://almanaquetaubate.com.br/index.php/2018/01/15/yves-rudner-schmidt/> com acesso em 22/03/2018;

Camargo, em Taubaté-SP e membro da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. É membro da Academia Taubateana de Letras, onde ocupa a Cadeira 8H.

Bacharel em Piano e licenciado em música, bacharel em Direito, é formado também em Educação Musical, Pedagogia e Administração Escolar.

Atuou profissionalmente em várias instituições, entre elas: Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, de Tatuí-SP, Faculdade de Música e Educação Artística Marcelo Tupinambá, de São Paulo, Faculdade Santa Marcelina de São Paulo e Faculdade Paulista de Arte (FAP-ARTE), de São Paulo, nesta última como autônomo.

É autor de cerca de vinte livros sobre diversos assuntos, dentre os quais se destacam os títulos: Brasil – Folclore para Turistas (1963), Cartas para Um Músico (2003), História da Música Erudita em Taubaté (2012) e Anotações Poéticas (2016).

Em “Cartas para um Músico”, o compositor apresenta exemplos da correspondência que mantinha com diversos músicos, compositores e autores, textos que denotam o alto apreço de que era alvo por esses artistas tinham. Nessa estão reproduzidas diversas correspondências com compositores de várias partes do mundo, entre eles:

Correspondente	País
AZEVEDO, Luís Heitor Correa de	Brasil / França
GINASTERA, Alberto Evaristo	Argentina
GUARNIERI, Mozart Camargo	Brasil
HARTMANN, Artur	Alemanha / Brasil
HESSENBERG, Kurt	Alemanha
KATCHATURIAN, Aram	Rússia / Armênia
KOELLREUTTER, Hans Joachim	Alemanha / Brasil
LETTELIER-LLONA, Alfonso	Chile
LOPES-GRAÇA, Fernando	Portugal
MIGNONE, Francisco Paulo	Brasil
ORFF, Carl	Alemanha
PEREIRA, Vergílio	Portugal
REUTTER, Hermann	Alemanha
SOUZA-LIMA, João de	Brasil
VASCO MARIZ	Brasil

Quadro 3 - Correspondentes. Fonte: SCHMIDT 2003

No catálogo de composições do compositor é possível encontrar mais de 400 obras, compostas para diferentes formações. Destacam-se os trabalhos publicados pelas editoras: Ricordi Brasileira, Irmãos Vitale Editores, Editora Cembra, Editora Manon, Editora Mangione, Editora Fermata, Cultura Musical e IBEP. Essas obras vão, desde peças instrumentais para solistas e canto, até música de câmara, coral, balé e orquestra. Dentre estas, a Sonata para Piano (São Paulo, 2003), dedicada ao autor desta pesquisa. O compositor fez ainda trilhas sonoras para filmes e peças teatrais, e essa vertente de compositor de músico incidental está registrada no livro “Música, Câmera, Ação: a música incidental de Yves Rudner Schimdt”, de José Júlio Stateri (2007).

Sua principal composição para cinema foi a trilha do filme “Se a Cidade Contasse” (Brasil, 1954, direção de Tito Batini) – ver Figura 4.



Figura 4 - Cartaz de Se a Cidade Contasse (Brasil, 1954). Fonte: Almanaque Taubaté³⁷

O compositor iniciou sua carreira internacional em 1955, após receber o Diploma Honorífico de Membro Correspondente do *Archivo General de 1ª Música Nacional de Buenos Aires*, na Argentina.

Após a estreia, sua carreira internacional possibilitou-lhe a realização de concertos e recitais. Conheceu inúmeros conservatórios, faculdades, escolas, bibliotecas, teatros, emissoras de rádio e de televisão, museus, igrejas, centros culturais, clubes, etc. em diversas

³⁷ Disponível em: <http://almanaquetaubate.com.br/index.php/2018/01/15/yves-rudner-schmidt/> acesso em 22/03/2018;

idades brasileiras, e realizou turnês artísticas por vários países do mundo, conforme Quadro 4.

Local	Ano - Período
Argentina	1956, 1970, 1979, duas vezes em 1982, 1988 e 1994
Uruguai	1956, 1970, 1979, 1983 e 1992
Paraguai	1973, 1975, 1977, 1982 e 1984
Bolívia	1975 e 1984
Peru	1968
Colômbia	1968
Venezuela	1968
Chile	1978 e 1990
Alemanha	de 1959 a 1962, 1994 e 1998
Áustria	1960 e 2000
França	duas vezes em 1962 e 1994
Mônaco	1994
Holanda	duas vezes em 1960, 1997 e 1998
Bélgica	1962, 1994 e 1998
Espanha	1959, 1962, 1994 e 2000
Portugal	1962 e 2009
Canárias	1959 e 1962
Cuba	1990
México	1993
Inglaterra	1994 e 1998
Suíça	1994
Itália	1994 e 1995
Vaticano	1994 e 1995
Egito	1995
Palestina	1995
Turquia	1995
Grécia	1995
Estados Unidos	1995 e 1999
Singapura	1997
Indonésia	1997
Hong Kong	1997
Macau	1997
Índia	1997
Nepal	1997
Tailândia	1997

Polônia	1998
Belarus	1998
Rússia	1998
Finlândia	1998
Suécia	1998
Dinamarca	1998
Canadá	1999
Hungria	2000
Marrocos	2008

Quadro 4 - Localidades onde o compositor esteve. Fonte: Currículo do compositor

O maestro é membro da *Academia de la História y de la Ciencia de Buenos Aires-Argentina*. É também ex-presidente do Centro de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade, de São Paulo (década de 1950 – CDMSP) e da *Internacional Organization Für Volkskunt* (Organização Internacional do Folclore), de Viena-Áustria (UNESCO). O compositor foi ainda membro fundador e diretor da Associação Brasileira de Jovens Compositores de São Paulo.

Além disso, Yves Rudner Schmidt teve papel primordial na criação da Escola Municipal de Artes Maestro Fêgo Camargo, em 26/12/1967. A escola é a única do gênero no Brasil, por abrigar quatro distintos campos artísticos: Música, Dança, Artes Visuais e Artes Cênicas. O ambiente artístico propiciado pela escola é tema central desta pesquisa, pois favorece encontros entre artistas, suas obras e espectadores.

4.1.1 Yves Rudner Schmidt por si mesmo

Eu nasci em Taubaté-SP, no centro, na Rua Visconde do Rio Branco e fiquei em Taubaté até a idade de 14 para 15 anos. Logo após esse período fui pra São Paulo, realizar ligeiro aperfeiçoamento em piano, porque, tanto meus pais quanto eu, pretendíamos que eu entrasse no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo³⁸, que até então era o mais famoso do Brasil.

³⁸ O CDMSP foi fundado em 15 de agosto de 1904, sendo a primeira escola superior do gênero em São Paulo e a quarta do país. Entre os cursos oferecidos estava o bacharelado em música com diferentes habilitações: canto, composição, regência e instrumento musical. O curso de arte dramática tinha foco na formação de atores. Entre os ex-alunos da escola figuram Francisco Mignone (1897-1986) e Mário de Andrade (1893-1945), que posteriormente também foi professor daquela escola.

Os professores da região tinham uma capacidade reduzida frente aos professores da capital. Eu comecei a receber aulas de piano e teoria musical preparatórias no período que antecedeu o que chamamos hoje de vestibular, que naquela época era um pouco diferente. Quem me preparou foi Samuel Arcanjo (1882-1957).

Samuel Arcanjo era um maestro, alto. Ele que me deu aulas de piano, me aperfeiçoou em piano e me dava teoria musical também. Na época ele era muito famoso; todavia, hoje em dia vemos que não era tanto assim, seu livro de teoria foi superado, é fraco para nossa época, apareceram outros que foram além.

O aperfeiçoamento em São Paulo era um caminho natural para todos os artistas da região, pois na época havia muito mais estudantes de música e muito mais desses estudantes se aperfeiçoando. Outro dia um professor de piano de São Paulo me perguntou: “O senhor acha que agora os pianistas tocam melhor que os do passado?” Eu disse: “tecnicamente sim”, hoje em dia meninos de 17 anos tocam maravilhosamente bem, no meu tempo eram só aqueles que tinham talento, agora não, até os alunos sem talento podem tocar bem.

Assim, fiquei vivendo em São Paulo de 1948 a 1959, logo depois fui para a Alemanha e fiquei três anos por lá. Voltando ao Brasil no final de 1962, voltei a morar em São Paulo, onde tinha um apartamento. Minha residência e vida artística foram em São Paulo, mas minha família morava em Taubaté.

Tudo isso foi muito bom para mim, meus melhores anos musicais foram justamente na década de 1950 e quando voltei da Europa, em 1962. Nesse momento já era reconhecido como concertista internacional, meu nome era conhecido, estava na “crista da onda”. Por isso digo: muitos desses músicos das novas gerações foram meus alunos, ou de piano ou de matérias complementares.

Já no começo da década de 1970 caí na asneira de me casar. A partir desse momento comecei a ter minha carreira musical “podada” pela minha ex-esposa, que mesmo tendo feito conservatório, não era uma boa musicista, não tocava bem e não tinha grandes conhecimentos, enfim, não nasceu para aquilo e não tinha grande interesse. Logo depois vimos que não daria certo, nos separamos e eu continuei vivendo em São Paulo.

Ainda em São Paulo, queria compor, mas não encontrava letras que tivesse afinidade para musicar. O Brasil está cheio de bons poetas, mas não encontrava. Muitos fizeram, porém algumas palavras do português não são musicais. Queria compor para canto e

piano, canto e outros instrumentos, recitativo acompanhado de piano. Assim, resolvi fazer poesia, mesmo não sendo poeta.

Todos esses anos tive emprego fixo e ganhava relativamente bem. Em todas as minhas férias ia para o exterior, com o dinheiro que guardava todo mês para no fim do ano, logo após o natal, viajar. Visitei a Europa, América do Norte, Oriente Médio, África e América Latina. Só não fui para dois lugares importantes: Oceania e Japão. Mas fui à China, Tailândia, Malásia, Cingapura, Grécia, Turquia, países árabes, Egito, Marrocos, Itália, toda a Escandinávia, de Lisboa a Moscou. Na América latina e na América em geral, fui do Canadá à Patagônia, não conheço apenas o Equador e as Guianas, que nunca me interessei em ir.

Todavia, Buenos Aires foi o local para onde mais viajei. Fui pela primeira vez em 1956, onde toquei na rádio *El Mundo*. Foi Adhemar Pereira de Barros (1901-1969), ex-governador de São Paulo e sua esposa, Leonor Mendes de Barros (1905-1992) que, durante seu exílio, conseguiram para mim essa oportunidade. Foram como meus padrinhos e foi ali que iniciei minha carreira internacional. Toquei também no Conservatório Beethoven e na TV argentina. Posteriormente, fora criado em Buenos Aires um instituto chamado *Torcuato di Tella*³⁹, cujo orientador em composição era Alberto Ginastera (1916-1983), de quem também recebi orientação.

Em outro ano, fui para Santiago do Chile, país para o qual fui duas vezes. Na Universidade do Chile fiz um curso chamado “De Nietzsche a Wagner”. O orientador musical era Domingo Santa Cruz, o maior compositor chileno. Em outra ocasião fui ao Peru, ao Conservatório Nacional de Música, com o professor Roberto Carpio (1900-1986), que era o maior compositor peruano da época. Em todos esses lugares também fiz turismo, pois eu mato “dois coelhos com um tiro só!”, faço turismo e conheço a parte musical.

Já na Venezuela não fui ver conservatório algum, porém fui entrevistado no mais famoso programa de televisão de Caracas, no canal 2, por Renny Ottolina (1928-1978), que era uma espécie de Silvio Santos em seu país. Era então o mais famoso comunicador de televisão venezuelano, me entrevistou, e toquei, sempre que vou a um programa de televisão toco e falo. Esse homem faleceu de desastre de avião, foi candidato à presidente da república da Venezuela, até dizem que talvez tivesse sido por política que fizeram seu avião cair. Tive a sorte de conhecer essas pessoas.

³⁹ Site: <http://www.itdt.edu>.

Em Cuba eu tive contato com outros dois compositores, um deles é famoso. Tenho música com sua dedicatória, mas não recordo seu nome.

No México não tive contato com bons músicos, apenas com conservatório. Tampouco nos Estados Unidos. Lá fui a bons teatros e museus, mas não tive contato com muitos músicos. Fiquei mais na esfera turística.

Em Portugal, tive como orientador por seis meses o maior compositor contemporâneo português, Fernando Lopes Graça (1906-1994). Grande compositor, também era comunista. Na época, por conta da ditadura fascista de Salazar (1889-1970), ser comunista não era bem visto.

Na Espanha também fiz muitas coisas, já na França toquei na Casa do Brasil, na Cidade Universitária. Esse recital, em especial, foi muito curioso, pois a maioria dos presentes era árabe, fiquei abobado em ver o salão cheio de estudantes árabes, sem saber o motivo. Na ocasião, Luís Heitor Correa de Azevedo (1905-1992), musicólogo do Rio de Janeiro, estava na Casa do Brasil. Na França foi o único lugar onde fui obrigado a tocar uma peça do país, optei por tocar a Catedral Submersa, de Debussy. Já na Alemanha, nunca fizeram muita questão.

Na Holanda foi onde melhor fui recebido. Toquei em Amsterdam e em Haya, sempre com teatro cheio. Nesse período, não tinha mais orientadores, ia por conta própria e tocava. Sempre toquei apenas composições brasileiras: de Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Claudio Santoro, peças de Guerra-Peixe, composições próprias e também de Ernesto Nazareth, mesmo este sendo um semierudito. Tico Tico no Fubá, de Zequinha de Abreu, era a música brasileira mais conhecida na Europa naquela época, e fazia muito sucesso. É um chorinho popular, eu tocava a original e depois eu dizia para a plateia: “Como é um sucesso mundial, vocês vão ouvir agora em ritmo de valsa, em ritmo de tango, em ritmo de samba e também jazz”, eu era aplaudidíssimo. Já no Brasil sempre que convidado, tocava Fantasia sobre Temas Folclóricos Brasileiros, essa fantasia é grande e com vários temas do folclore.

Já em São Paulo, quando o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo comemorou o centenário da entidade, fui convidado a fazer uma composição dedicada ao Instituto. O convite foi feito pelo então presidente, o escritor Fernando Nonato. Compus Credo Paulista de Guilherme de Almeida, um poeta paulista que se destacou muito na época da Revolução constitucionalista de 1932, musicada para canto a duas vozes masculinas, que

foi interpretada pelo coral da Força Pública de São Paulo, da Polícia da Força Pública de São Paulo, sob a regência de José Minczuk, que é pai do atual regente Roberto Minczuk.

Como compositor sempre procurei trazer efeitos sonoros como forma de identificar algo em minhas composições. Isso é muito da música para Cinema e Teatro. Inclusive existe um livro, escrito por Julio Stateri, que fala sobre minha obra para teatro e cinema.

Esse autor é mestre, pianista. Foi meu aluno também. Ele mora em Indaiatuba-SP. Ele resolveu escrever algo sobre minha música, ainda na década de 1980. Ele descreve muito bem o que eu sou em termos composicionais. Onde você vai extrair o neo-romântico, o politonal, o atonal ou ainda o dodecafônico em minhas obras. O dodecafônico não tanto, mas sim o elemento de contemporaneidade, sem perder os laços com o passado. Assim, ele diz que minha tendência na composição é me voltar para o teatro e para o cinema.

Em um dado momento, ele me disse: “toda sua música retrata alguma coisa, em sua música você retrata alguma coisa”, e de fato o é, não é algo improvisado, também sinto isso em todas as peças, até as que eu fiz na Alemanha, que são mais avançadas.

A primeira peça que compus na Alemanha pode ser traduzida por “Assalto na Rua do Norte, número 46⁴⁰”.

A história desta peça é que, no primeiro mês que estava na Alemanha, aluguei um quarto na casa de um casal de idosos, e em uma das madrugadas eu acordei com o grito dos velhinhos. Me levantei e fui ver o que era, quando cheguei perto deles, a senhora dizia para mim: “Sr. Schmidt, cuidado que é um ladrão, cuidado que é um ladrão! Tem ladrão aqui dentro!”. E de fato tinha mesmo, por mais estranho que aquilo poderia parecer, já que no Brasil estava acostumado, mas na Alemanha não. Logo depois, em cinco minutos, a polícia chegou e prendeu o assaltante.

Dessa forma compus a peça, para descrever a ação na rua do Norte, número 46, já que este era o endereço da casa. Esta foi a primeira que fiz lá.

Depois eu fiz *Impressões Europeias*, editada pela Ricordi. Essa obra é dedicada à Alemanha, França, Holanda, Espanha e Portugal. São cinco peças, pois gosto de escrever assim, peças curtas, pelo seguinte motivo: tanto outros compositores quanto eu compúnhamos peças curtas, pois as editoras não queriam publicar peças longas, assim não tínhamos saída.

⁴⁰ Do original: *Überfall, Norder Strasse N.o 46*. Do ciclo *Impressões Europeias* (n.5).

Ninguém queria estudar peça de quatro, oito páginas. Queriam tocar de uma página, uma página e meia, não mais. Assim, nós, compositores contemporâneos, éramos forçados a fazer peças curtas ou álbuns com peças curtas. Assim, o interessado não precisaria tocar o álbum todo, poderia selecionar as peças que preferisse.

As próprias Taubateanas, não compus por encomenda. Fui inspirado pelo compositor de Paulistanas, Claudio Santoro (1919-1989). Compositor amazonense. Não era uma imitação, até mesmo porque Chopin já havia composto suas *polonaises*. Era um costume colocar nomes de mulheres ou cidades nas composições. Fiz as Taubateanas pensando na minha terra natal, na história dessa terra.

Claudio Santoro e eu nos dávamos muito bem. Eu tocava várias de suas Paulistanas, o considero grande compositor. Ele não está muito esquecido, pois em Brasília, onde morreu, ele é sempre lembrado, tem ainda o Teatro em Campos do Jordão-SP com seu nome.

Conheci Claudio Santoro em uma situação muito atípica. Eu tinha ganhado uma bolsa de estudos para Moscou, quem conseguiu essa bolsa de estudos pra mim era o escritor, primo do meu pai, chamado Afonso Schimdt. Naquela época, eu devia ter entre 18 e 20 anos. Eles eram comunistas, era chique ser comunista, então todos os ilustres, de todas as cidades do Brasil, até de Taubaté, eram comunistas. Então, eu só receberia a bolsa de estudos se eu me filiasse ao Partido Comunista. Mas como neguei, por ser apolítico, e o pouco que penso sobre política não vai de encontro ao regime comunista, Claudio Santoro foi em meu lugar.

Então ele se fixou lá, gravaram suas peças na Rússia, casou-se com uma alemã oriental e para lá se mudou. Quando separaram-se, deixou de ser comunista e foi para os Estados Unidos. Em seguida, voltou para São Paulo, tentar construir carreira, mas sem sucesso, talvez fosse porque era músico de fora, ou por ter sido comunista.

Outro compositor que tornou-se muito meu amigo, comunista apenas por um tempo também, era o César Guerra-Peixe (1914-1993). O Guerra-Peixe foi meu colega na Comissão Paulista de Folclore, onde fizemos pesquisas folclóricas. Tanto ele quanto Rossini Tavares de Lima, Jamile Japur, Laura Della Mônica, Ernani Donato, Oswald de Andrade Filho, eu e outros, fizemos pesquisas folclóricas no vale do Paraíba, Litoral Norte e serra da Mantiqueira, que hoje constituem a Área Metropolitana do Vale do Paraíba. Porque o folclore, como dizia um folclorista, “É o primo pobre da história”.

Depois que comecei a entrar em contato com a cadeira da disciplina Folclore, fui me apaixonando pelo assunto. Fui aluno, amigo e assistente de Rossini Tavares Lima, o maior folclorista depois de Mário de Andrade, em São Paulo. Posteriormente entrei para sociedades folclóricas, fui fazendo cursos livres de folclore, e depois eu apresentei uma tese pra Comissão Paulista de Folclore no congresso de Curitiba. Eu acredito que tenha sido em 1953, eu tinha 20 anos, e ela foi aprovada. A tese era intitulada “O Moçambique de Taubaté e Redenção da Serra”, e foi escrita em conjunto com outro folclorista, João Alfredo Labaçal, já falecido.

Assim, comecei a fazer música erudita mais propensa ao estilo folclórico, porém apenas em duas ou três de minhas mais de quatrocentas peças utilizo o tema folclórico em sua forma original.

Todo esse material ajudou também na minha composição. Estou então muito preso a esses elementos. Primeiro porque eu amo história. Pretendia, inclusive, cursar história aqui em Taubaté, mas como não ouço, não escrevo e não leio, não posso fazer mais. Hoje fiquei reduzido a apenas fazer palestras aqui mesmo em Taubaté. Não posso tocar, não posso compor, não posso reger orquestra. Nos últimos tempos, eu fiz uma peça que eu considero importante, chama-se *Kaingang* – pra Grande Orquestra. A obra é baseada em uma tribo indígena.

Eu gosto muito da terra, eu amo as minhas terras. As minhas terras são: Taubaté, em primeiro lugar; em segundo lugar, São Paulo, capital, que amo de paixão; e, em terceiro lugar, a Alemanha. São meus três lugares de coração. Alemanha – Hamburgo, São Paulo capital e Taubaté, pela ordem, essas três.

Fui ainda um jovem que me dava muito com pessoas de idade, vivia muito com pessoas adultas e de muita cultura. A Dona Maria Morgado costumava dizer: “Yves, você teve a sorte de agir dessa maneira, você evoluiu muito, só com pessoas cultas”.

Quanto ao estilo de composição, muitos me perguntam a que estilo, ou a que corrente pertença. É muito difícil dizer. Quando fui para São Paulo estudar no conservatório estava muito ligado aos professores da instituição, que em sua maioria eram descendentes de italianos. Tinha ainda ligação com os grandes nomes da música paulistana, como Kiaraffelli, Cantu, Fiafferri, Alfério Mignone, pai do Francisco Mignone. Grandes homens e grandes músicos, que fizeram a história da música da capital. Alguns foram compositores, outros

professores de piano ou ainda de outros instrumentos. Mas eu era de origem alemã, taubateano teuto-brasileiro, caipira de Taubaté.

Tive ainda um professor que, embora tivesse se consagrado na música popular, era músico erudito. É o compositor de Rapaziada no Brás (1927), Alberto Marino, que foi meu professor de música de câmara, também descendente de italianos. Todos eles me instruíam muito, me levavam para teatros, para pesquisas, bibliotecas e museus. Fiquei muito nesse ambiente. Aos italianos devemos a grandeza de São Paulo, depois vieram outros imigrantes, mas em primeiro lugar foram os italianos.

Depois que me formei em vários cursos que eu fiz de música, fui me firmando, como pianista, era o que eu queria ser, cheguei a ter um certo nome como pianista. As pessoas atualmente não sabem, mas na década de 1950 e 1960 eu estava lá em cima, como pianista, tanto que quando apareceu Nelson Freire disseram que eu tinha sido superado pelo Nelson Freire, em São Paulo, capital. Fui superado sim, quisera eu ter continuado a ser um Nelson Freire, mas não fui. Depois fui convidado pra fazer pecinhas de teatro, trilhas sonoras para o teatro infanto-juvenil, fui convidado ainda para fazer música de cinema e comecei a me dedicar à composição sem ter a pretensão de ser compositor. Fui improvisando musiquinhas em estilo árabe, estilo cigano, estilo oriental, estilo germânico, muito também sob influência do cinema norte-americano.

Fui convidado para fazer trilha sonora para vários filmes, mas não era bem aquilo que eu queria, eu queria ser compositor erudito mesmo, da música brasileira.

Nessa época eu admirava muitíssimo Heitor Villa-Lobos, que todos diziam que era louco, que a música dele era horrível, que era um homem sem talento, que inventava as coisas, que o instrumento dele nem era piano e compunha música pra piano sem saber. Mas que nada, suas músicas para piano são maravilhosas. As Cirandas de Villa-lobos são umas mais fantásticas que as outras. Fora essas existem outras: a Dança do Índio Branco, Impressões Seresteiras. Além ainda das séries, tanto pra canto, coral, piano, violoncelo e violão. O homem era fantástico, era um gênio.

Porque no Brasil é assim, cada século tem um gênio. O primeiro gênio foi o Padre José Maurício Nunes Garcia. Um padre negro, mulato para nós, mas de raça negra. As obras dele são comparadas as coisas mais lindas dos compositores da época na Europa. Ele fazia a mesma coisa no Brasil. Esse foi o primeiro gênio musical do país.

O segundo foi Antonio Carlos Gomes que, genial como compositor operístico, tem as suas modinhas, já começava a dar pequenos passos na direção da música nacionalista brasileira, fazia umas toadas, algumas peças saudosistas, bem brasileiras e românticas, porém era um lírico e compôs óperas magníficas.

O terceiro foi Heitor Villa-Lobos, é o maior compositor do século passado. Foram então três séculos, cada qual com um gênio que ficou internacionalmente conhecido. Esperamos agora o séc. XXI para conhecer quem será o próximo.

Posteriormente, passei ao que se chamava na época de Corrente Nacionalista, pois inclusive fui estudar com Camargo Guarnieri, com quem fiquei um ano e meio. Ele era assim também, era uma época propícia onde o nacionalismo estava muito forte. Foi nessa época que surgiu Carmem Miranda, Portinari, grandes nomes da literatura, da música, do balé, da música popular. Todos em meio a uma tendência nacionalista. Não sei se foi por causa do regime ditatorial fascista da época, inspirado no estilo neofascista, nazifascista.

Logo depois fui embora para a Alemanha, onde dei alguns espetáculos. Nunca nenhuma crítica falou mal de mim.

Certa vez, no maior jornal alemão, chamado *Die Welt*, saiu uma crítica, dizendo que quanto ao meu recital como pianista, tudo bem, mas as composições brasileiras eram muito fracas e que possivelmente um pouco mais aceitável seria Villa-Lobos. Eu só tocava e toco ainda apenas compositores brasileiros.

Em Paris eu fui obrigado a tocar um francês porque era obrigado por lei. Lá toquei *Catedral Submersa* de Debussy, já na Alemanha toquei *Impressões Seresteiras*, do Villa-Lobos.

O único compositor brasileiro que tinha uma música avançada aos moldes europeus era o meu amigo Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Nessa época, na Europa em geral, a música estava muito avançada. A harmonia tradicional, folclórica, romântica, era do passado. Diziam: “um compositor atual, pra compor, tem que compor dentro do que sente na sua vivência e não baseado naqueles estilos antigos”. Beethoven funcionou naquela época, Palestrina naquela época, Bach naquela época, Beethoven naquela época. Wagner fez a reforma pra aquela época, mas hoje está tudo mudado. E eu cheguei à conclusão que sim.

Aí, quando voltei da Europa para São Paulo, fui orientado por Koellreutter. Ele dizia: “Deve estar compondo nesse estilo sempre de Mignone, Guarnieri e Villa-Lobos, é tudo igual, é tudo igual”. Dizia ainda: “Tem que evoluir, fuja da harmonia tradicional”. Dessa

forma me lembrei da crítica na Alemanha e percebi que ele tinha razão. Decidi então fazer uma música brasileira como nós somos, uma mistura racial. Nessas minhas obras atuais você encontra: neo-romantismo, influencia francesa, você encontra o *jazz*. Além disso, você encontra música tonal, música tradicional, pode encontrar ainda aspectos orientais, muito germanismo, você encontra o norte-americano, você encontra o Brasil do mundo. O brasileiro é fruto de todas essas raças, nós somos essa grande mistura. A coisa mais linda que o Brasil tem é essa mistura racial.

Sabe como nós somos? Como uma vitamina. Você põe no liquidificador: água ou leite, um pedaço de banana, um pedaço de abacaxi, de goiaba, de manga, de mamão, etc. Bate e depois você toma, é uma coisa só. Assim é nossa vitamina, nosso povo brasileiro.

Assim, meu estilo se parece às vezes com o do Claudio Santoro. Quando eu toquei minhas composições para a grande pianista, já falecida, Anna Stella Schic, ela disse: “Nossa, como você lembra o Claudio Santoro!” Eu disse: “Pois é”, mas eu musicalmente não vi nada do Claudio, eu toco, mas não vi o Claudio. Não conversei assim com o Claudio Santoro, mas com o Guerra-Peixe, sim. Também tenho Mignone, dependendo da obra. Tenho Guarnieri, aqueles ponteios do Guarnieri. Aliás, eu fiz dois ponteios quando era aluno do Camargo Guarnieri, e até o título foi ele que deu: Ponteio. Coloquei a numeração: número um e número dois. Pra todos os alunos dele ele compunha e dava o nome de Ponteio, fora os mais de cinquenta que ele mesmo compôs.

Minha música é uma mistura, e ultimamente me deu uma loucura pelo jazz. Eu fui duas vezes aos Estados Unidos, ouvi aquela música americana, principalmente a música evangélica, o gospel dos batistas negros norte-americanos. Coisa mais linda! Uma coisa lindíssima, e dali surgiu também em outros povos nos Estados Unidos o jazz americano.

Então, depois de toda essa influência do tradicional folclore nacional, do neo-romantismo francês, da música impressionista, depois da expressionista, depois em contato com Karl Orff (1895-1982). O Karl Orff era uma maravilha de pessoa, ele também era um músico um pouco parecido comigo. Era um músico contemporâneo avançado mas que tinha raízes presas ao passado, assim como eu creio que tenho. Muita coisa do passado, e do presente para o futuro. Eu fiz uma peça, não muito atrás, chamada *Bronx*. É uma peça para piano com efeito jazzístico que eu considero muito bonito. Bronx é um bairro de Nova York, que também conheci. Eu gosto muito de Nova York, fui duas vezes. Acho até que depois de

São Paulo, a melhor cidade em que eu viveria seria Nova York, país fora o Brasil é a Alemanha, mas cidade seria Nova York.

Mesmo com toda essa junção, não deixei de ser germanófilo. Sou de sangue alemão, aparência alemã, nome alemão, vivi na Alemanha e falo alemão. Tanto que tive mais seis irmãos porque mamãe é filha de alemães dos dois lados, meus avós maternos são alemães, e papai já é neto ou bisneto de alemão, então eu tenho muito sangue alemão em mim.

Mas como eu fui pra São Paulo jovem, adolescente, eu tive contato com clubes alemães, cinema alemão, sabe? Tomei professora de alemão, do idioma alemão, fui embora pra Alemanha viver lá, depois voltei mais duas vezes à Alemanha. A Alemanha é fabulosa em termos de música. Se vissem os concertos... Concerto em praça pública tem milhares de pessoas. As igrejas, católicas e luteranas, promovem concertos dentro delas. Situações que estamos fazendo aqui, mas lá é muito bem cuidado. Os artistas, os intérpretes, são muito bons. Pra chegar a tocar em uma igreja na Alemanha tem que ser profundo conhecedor da música daquele local, aqui não.

Certa vez fui a Berlim com dois amigos também teuto-brasileiros, filhos de alemães. Os dois falavam muito bem alemão, eu não tão bem assim. Nos perdemos em uma rua e pedimos informação para um gari, de cerca de 60 anos. Assim que ele percebeu que não éramos alemães, perguntou nossa origem e o que fazíamos na Alemanha. Ao saber que éramos músicos, ele fez perguntas de música erudita que não sabíamos a resposta! Um gari na Alemanha sabia mais que nós.

Lá a cultura é muito forte e tratada de uma maneira muito séria. Entrar em uma escola de música é difícil, assim como arrumar uma igreja ou teatro para tocar. A programação deles é feita com um ano de antecedência, ao contrário do Brasil, onde muito é feito de improviso.

Bastante tempo depois, mesmo morando em São Paulo, voltei para Taubaté para uma consulta, por conta de minha saúde, estava perdendo a visão e via “mosquitinhos”, coisas que apenas quem está para morrer vê, coisa de moribundo. Pensei que teria apenas que trocar de óculos, mas em uma conversa com um dentista amigo, este me orientou a buscar ajuda especializada.

Consultei então, em Taubaté, na Avenida Tiradentes, o doutor Calduro. Ele me disse que estava com degeneração na retina, e que meu caso não teria cura nem medicação.

Consultei outros médicos em São José dos Campos e Caçapava, todos me disseram a mesma coisa, e logicamente fiquei triste. Nesta época estava também perdendo a audição, por conta de um neurinoma⁴¹ no ouvido direito. Os médicos achavam que era benigno, mesmo sem ter certeza, realizei sua retirada em 2001, em São Paulo, onde fiz inclusive radioterapia.

Não ouço nada no ouvido direito desde então, com a velhice fui perdendo também a audição do ouvido esquerdo, mas sem dores. Isso atrapalha muito minhas atividades musicais, inclusive a regência, afetada também por uma escoliose avançada, com a qual os ortopedistas não sabem como me mantenho em pé.

Assim, não pude tocar mais, não posso compor mais. Não posso orquestrar mais e não posso reger mais.

Enquanto pude, escrevi livros. Conheci uma pessoa para quem eu os ditava e este escrevia ao computador. Eu não podia nem reler ou corrigir. Assim, meus irmãos me contaram que os textos continham diversos erros que jamais cometeria, entre erros de português, datas e outros elementos textuais. Não posso mais fazer nada, pois parei de escrever.

Doarei todas as minhas coisas. Está tudo quase pronto, pois irei doar. Todas minhas obras, manuscritos, coleção completa de recortes de jornais que falam de mim, livros que falam de mim, livros que escrevi, toda minha coleção de mais de trinta álbuns sobre minha vida, desde o nascimento até a última semana. Além disso, doarei muitas fotografias minhas, em recitais, palestras, ou brincando ainda criança, inclusive do meu batismo.

Sou nascido em Taubaté, mas fui batizado na Igreja da Penha, em São Paulo. Esta é outra situação que eleva minha estima por aquela cidade, inclusive tenho a certidão de batismo da época. Morei mais tempo em São Paulo, me alistei em São Paulo, sou eleitor por São Paulo, casei e fiz minha vida artística em São Paulo. Porém tenho a certidão de nascimento em Taubaté. Sou realmente nascido em Taubaté.

Meu primeiro recital foi em 1942, no Taubaté Country Club, em 1942, com 9 anos de idade. O último recital foi também em Taubaté, no Salão de festas Mestre Justino, a convite de Conceição Molinaro. Nesse recital tinha palco, piano de cauda e tudo o mais. Creio que foi na Semana Monteiro Lobato, e nesse lancei meu primeiro CD. Nesse concerto toquei todos os Estudos Transcendentais de Francisco Mignone.

⁴¹ Tumores do nervo auditivo. Constituem cerca de 6% dos tumores cerebrais. Dados: <http://www.neurinoma.com.br/neurinoma.html>

Sobre Taubateanas, todas as cinco peças do ciclo foram compostas em homenagem a lugares que muito me marcaram na infância, no período que morava em Taubaté, e foram dedicadas a senhoras muito importantes para a cidade. Pessoas de muita capacidade, inteligência e conhecimento.

4.1.2 Taubatenas, por Yves Rudner Schmidt

O ciclo de peças para piano solo intitulado Taubateanas foi composto na década de 1990, editada em 1999 e lançada com o apoio da Prefeitura Municipal de Taubaté-SP em 2000.

Para acompanhamento da leitura desta dissertação, as peças musicais foram gravadas pelo pesquisador em um CD – Apêndice V. Além disso, as peças estão disponíveis nos links⁴² abaixo, os quais possibilitam *download* das peças ou escuta *on-line*.

As peças não apresentam armadura de clave (ou apresentam a armadura de dó maior ou de lá menor). O compositor optou pela utilização de acidentes ocorrentes, mesmo que se repitam inúmeras vezes. Essa tradição da música contemporânea é explicada por Dunsby e Whittall (2011, p. 93), que abordam as perspectivas do teórico austro-húngaro Heinrich Schenker (1868-1935), criador do método de análise schenkeriana, que afirmava que Brahms (1833-1897) teria sido “o último mestre germânico da arte tonal”. Abordam também e as perspectivas de Schoenberg (1874-1951) e Stravinsky (1882-1971), sobre a não aplicabilidade dos princípios de tonalidade, e o descontentamento geral com “o contexto da tonalidade clássica” (*Idem*, p. 93). Dessa forma, por conta da expansão da tonalidade, do pantonalismo e da dilatação da tonalidade ocorridos ao longo do séc. XX, a utilização de armaduras de clave para indicação de centros tonais não é necessariamente assunto recorrente, por conta das sucessivas mudanças de eixos harmônicos dos motivos melódicos.

O compositor apresenta, na contracapa da edição, breve apresentação da cidade: Taubaté. Importante cidade paulista, situada na região leste do estado (Vale do Paraíba).

⁴² Ver nota de rodapé n.12.

Centro industrial, cultural e histórico. Terra natal do compositor. E logo após, uma breve explicação sobre cada uma das cinco peças do ciclo, aqui denominada “apresentação”.

Taubateanas n.1 - Cavarucangüera

Apresentação: bairro da cidade. Nome que vem do tupi e corruptela do português: Cavaru = cavalo; Cang = osso, esqueleto; Uêra ou ué = sufixo de passado.

Cavalo que passa a esqueleto! (segundo Vitor Caminha).

Colocado num mourão na frente (entrada) dos sítios afugenta mau olhado.

A peça foi dedicada à profa. Maria Morgado de Abreu⁴³. É dividida em duas seções, cada qual com 32 compassos.

Cavarucangüera, por Yves Rudner Schmidt

Me lembro do tempo que ainda era Cavarucangüera. Respeito muito, mas acho que jamais deveria se chamar Faria Lima. Sou contra, porque nós não temos em Taubaté, nenhuma relação com o Faria Lima, mesmo que este tenha sido muito admirado, muito querido, muito estimado, muito capaz. Para São Paulo eu admitiria, porém para Taubaté, não. Cavarucangüera é muito mais bonito! Nome indígena.

Esta relação com a cultura indígena é visível, até porque a tradução do termo é bastante difícil. Diversas correntes de estudiosos e linguistas do guarani, tupi-guarani já se debruçaram sobre o tema, sempre com diferenças na tradução do termo Cavarucangüera, que acho lindo.

Informaram-me que o termo significa “cavalo cansado de guerra”, não creio que seja, pois “anhanguera” termina com “guera” e não está relacionado com guerra. Então, creio que há uma tentativa de “aportuguesar” o nome indígena.

As novas gerações não viram, mas eu vi, nas porteiras haviam um crânio, esqueleto, de boi, burro ou cavalo. Talvez o termo tenha referência disso, pois os índios não

⁴³ Nascida em Taubaté. Professora e autora. Em 1998, recebeu da UNESCO o título de “Defensora do Patrimônio da Cultura do Vale do Paraíba”. No ano de 2000, foi uma das fundadoras da Academia Taubateana de Letras, ocupando a cadeira nº 4, tendo como patrono Gentil Eugênio de Camargo Leite. Faleceu, em 2008.

sabiam dizer a letra “l”, diziam então “cavaro”. Não diziam “cavalo”, era “cavaro”, como nas línguas orientais. Já o “güera”, seria “guerra”, pois os indígenas não sabiam falar o duplo “r”. Creio que também não seja isso, todavia, não sou linguista, principalmente de tupi-guarani.

Era uma avenida de entrada para a cidade, quem vem do litoral para este lado, atravessa a Rodovia Presidente Dutra e entra na cidade. Taubaté era mais desenvolvida naquela região, mais antiga, próximo ao Mercado Municipal que nas regiões oeste e sul da cidade. Além do mais é nesta região que ficam a praça Dom Epaminondas e o convento Santa Clara.

Escolhi este local, pois na década de 1950, tive uma namorada lá. Morávamos na Rua Engenheiro Fernando de Matos, rua onde fica o Correio Central. Minha mãe tinha uma escola e eu ia namorar na Cavarucangüera. Esta namorada era muito bonitinha, bem pequena. Aliás, todas as minhas namoradas foram pequenas, inclusive minha ex-esposa, exceto as que tive na Alemanha, onde eram todas mais altas

Naquela época, a avenida ainda não se chamava Faria Lima, era uma via de terra, cheia de barro. Ia a pé, por vezes fui de bicicleta até lá.

Com essa garota terminei o namoro porque disse a ela que me mudaria para a Alemanha para me aperfeiçoar na música. Iria inicialmente em 1956, porém, como não tinha bolsa de estudos, fui por conta própria, apenas em 1959. Por este atraso ela não acreditou em mim. Ela chorou muito, me lembro perfeitamente.

Logo após, 10 dias depois, ela estava com outro namorado, com quem se casaria. Fiquei com ela no pensamento e ela se esqueceu de mim. Chorou, chorou, à toa. Depois passou, casou-se com outro. Se conheceram numa missa, dentro da igreja. Quando terminou a missa flertaram. Posteriormente ele faleceu, ela ficou viúva cedo.

Estive com ela, há uns três ou quatro anos atrás. Já é uma senhora, de idade, mas nunca mais vi aqui em Taubaté. Este é o motivo pelo qual a Cavarucangüera ficou gravada em mim.

Fiz esta peça dedicada à professora Maria Morgado de Abreu, maior historiógrafa de Taubaté. Não há, talvez um dia haja substituta para ela, porém hoje não há. Uma profunda conhecedora da cidade, grande taubateana.

Taubateanas no. 2 – Quiririm

Apresentação: distrito industrial de Taubaté. Notável pela colonização italiana. Nome de origem tupi, (conforme o Dr. João Mendes de Almeida), quer dizer “rio da chuva”. É afluente do rio Paraíba do Sul.

A peça, construída em ritmo de tarantela (o próprio compositor a apresenta como uma tarantella estilizada), foi dedicada a Conceição Fenille Molinaro⁴⁴.

A peça é dividida em três distintas seções, [A = 18 compassos] [B = 20 compassos] e [A¹ = 18 compassos] + coda (6 compassos).

Quiririm, por Yves Rudner Schmidt

Quiririm compus pelo seguinte: eu sou contra, terrivelmente contra a separação de Quiririm de Taubaté. Quiririm é um bairro de Taubaté, é um distrito de Taubaté, não pode se separar por dois motivos: 1 – a área urbana de Taubaté chegou a apenas três quilômetros do Quiririm e, 2 - os bairros taubateanos: Santa Tereza, Piracancagua, todos são muito maiores do que Quiririm e são bairros industriais de Taubaté. Quiririm ficou folgada no meio destes bairros taubateanos e Quiririm existe graças à Taubaté. Doutor Francisco de Toledo é que era dono daquelas terras e trouxe os italianos para esta região. Quiririm é um bairro italiano de Taubaté. Sou contra e irei morrer contra.

Frequentava o bairro, não tanto quanto a região da Cavarucangüera, pois ali não tinha um forte motivo. Conhecia bem a família Indiani, que creio que só deve ter um dos membros vivos, já velhinho, da minha idade. Meu padrinho de Crisma chamava-se Carlos Zaina, um fazendeiro, ele foi de Quiririm para Tremembé plantar arroz, na “várzea”, como ele dizia. Estas vargens ainda existem em Tremembé.

Com a imigração, muitos italianos vieram para Taubaté, inclusive existe lá o Museu do Italiano de Quiririm, em um casarão. Museu que aliás deveria receber maior proteção. Me prendi ao Quiririm e compus essa peça por isso. Quero uma Quiririm Taubateana e não Quiririm, um município separado. Considero tudo isso uma loucura!

Já não basta nós termos perdido: Tremembé, Caçapava, Pindamonhangaba, Guaratinguetá, Redenção, Natividade, São Luiz do Paraitinga. Isso tudo era Taubaté! Foram

⁴⁴ Nascida em Lorena-SP em 1952. Professora, escritora e pesquisadora da obra de Monteiro Lobato e da cultura popular. Responsável pela criação e implantação do Projeto Cultural “Revivendo Lobato”, no Sítio do Pica-Pau Amarelo, que até hoje atrai muitos visitantes. Faz parte da Academia Taubateana de Letras, cadeira de nº 35, cuja patrona é Maria Augusta Leonardo.

desmembrando, desmembrando. O que sobrou de Taubaté? O Quiririm, e só. Não mais irá se separar pois por lei teria que ficar a mais cinco quilômetros da área urbana, e a área urbana de Taubaté, esta que já ultrapassa o bairro do Bonfim então, tem menos de três quilômetros de distância, por isso ela não pode se separar nunca mais. Além do mais, existem bairros que ficam para além do Quiririm. Conhece o Santa Tereza? Piracanguagua? Estoril? Quiririm já desapareceu.

Acerca da festa tradicional que acontece anualmente no bairro, acho que deve ser mantida. Também sou tradicionalista. Creio que Quiririm deve muito aos italianos. Cumprimento quem teve a ideia de criá-la. Não conheço ninguém envolvido diretamente na festa, vejo somente pela televisão. Acredito que eles mereçam atenção para continuar melhorando a festa.

Eu já era velho quando soube da festa do Quiririm, pois quando houve sua criação, já vivia há muitos anos em São Paulo.

A peça é uma Tarantella estilizada, são poucos que percebem isto. É sempre necessário levar este ponto em questão, não é apenas tocar.

Esta minha peça é dedicada a uma senhora culta, bondosa, bela e muito instruída, que fez muito por Taubaté e, embora não seja taubateana, acaba de receber o título de cidadã taubateana. Seu sobrenome veio da família do marido, italianos. A ela, que fez muito por mim e pela cidade. Uma grande amiga, Conceição Aparecida Fenille Molinaro. Eu acho que por ser descendente de italianos ela merece essa composição.

Taubateana no. 3 – Cataguá

Apresentação: outro bairro da cidade, nome dado a uma árvore rutácea que cresce nos campos gerais.

A peça, foi dedicada a Judith Mazella Moura⁴⁵, conta com uma única seção, com 48 compassos. É a peça mais curta de todo o ciclo.

Cataguá, por Yves Rudner Schmidt

⁴⁵ Nascida em Taubaté, em 1920. Foi, além de historiadora, a primeira mulher vereadora na cidade, função ocupada por três legislaturas. Faleceu aos 87 anos, em 2007. Membro Titular da Academia Taubateana de Letras, ocupa a cadeira nº 08, patrono: Umberto Passarelli.

Antigamente era a Fazenda do Cataguá, um sítio, tinha também as chácaras do Félix Guisard⁴⁶. É bastante longe do centro da cidade. Outra maravilhosa senhora taubateana tem uma chácara na região, Cecília Guisard.

Hoje, com o crescimento da cidade é praticamente um bairro de Taubaté. O visual da região do Cataguá é muito bonito, a saída que vai para o litoral também, em direção a Ubatuba-SP. E mesmo porque, meu pai, Doutor Ulisses Carlos Schmidt tem seu nome registrado em uma rua no Cataguá, no condomínio Morada dos Nobres. Assim uni, afetivamente, dois ou três motivos, e Cataguá merece.

Essa música é dedicada à Judith Mazella de Moura, porque a Judith era a pessoa mais taubateana que eu conheci, junto com a dona Maria Morgado, eram senhoras apaixonadas pela terra. Judith Mazella foi ainda minha maior amiga na cidade. A doutora Judith Mazella, jornalista, poetisa e historiógrafa. Ela vivia Taubaté nas veias como eu vivo.

Eu posso reclamar muito da minha cidade, em vários aspectos, mas é por sentimento. Quero que melhore, não quero que a cidade se conserve com os problemas atuais. Vamos sanar os problemas e vamos embelezar Taubaté.

Taubaté tem lugares lindíssimos que poderiam ser explorados turisticamente, e à Judith Mazela, em memória de Judith, minha grande amiga, eu dediquei essa peça.

Taubateana no. 4 – Quebra-Cangalha

Apresentação: serra localizada no município e região, constituída de rochas muito antigas (Pré-Cambrianas). Contraforte da serra do Mar.

Dedicada a Lygia Fumagalli Ambrogi⁴⁷, a peça conta com duas seções contrastantes: [A = 46 compassos] e [B = 26 compassos]. A peça inicia-se em *Allegro*, na primeira seção, e na segunda há indicação de diminuição da velocidade, alternada com *accelerandos* seguidos de *alargandos*, de maneira recorrente até seu fim.

Quebra-cangalha, por Yves Rudner Schmidt

⁴⁶ (1862-1942). Filho de franceses refugiados no Brasil após o Golpe de Estado na França efetuado por Napoleão III, foi pioneiro na industrialização do Vale do Paraíba. Foi presidente da Companhia Taubaté Industrial (CTI). Prefeito de Taubaté (1926-1930).

⁴⁷ Nascida em Deodoro (atual Piraquara-PR) em 1915. Mudou-se para Taubaté em 1933, onde recebeu o título de cidadã em 1967. Advogada, professora, ativista cultural e ex-acadêmica da Academia Taubateana de Letras. Faleceu em 2012, aos 96 anos.

É uma serra que circunda a cidade. Cangalha é também aquele biscoitinho, que comia-se muito em Taubaté, há setenta anos atrás. Colocava-se o biscoito em um copo com café e leite e tomava-se com colher. “Quebrar a Cangalha” era estourar a cangalhinha com a mão.

Este hábito é centenário, talvez de vários séculos. Faz parte da culinária tradicional de Taubaté. Ao menos foi. Como vivi mais de sessenta anos fora da cidade, perdi o contato com as novas gerações. Mas agora, já há sete anos na cidade, voltei a revivê-la.

Outra possibilidade para o nome da serra, se daria ao fato que, com estradas muito acidentadas, aquela parte do carro de boi que o animal leva, a cangalha, se quebrava. Daí o nome Quebra-Cangalha.

Me prendi mais a isso, à culinária do Vale do Paraíba.

Esta peça dediquei à Lígia Fumagalli Ambrogi, uma grande conhecida. Foi colega de profissão de minha mãe, lecionavam na mesma escola estadual. Lígia era esposa do Cesídio Ambrogi, um grande professor e grande homem, taubateano de adoção, ele foi ainda meu professor de português quando fiz as primeiras séries de ginásio estadual na cidade. Nos Jornais: A Voz do Vale, A Tribuna, o Diário de Taubaté, escreveram vários artigos sobre mim. Por isso tenho muita consideração à Lígia.

Taubateana no. 5 – Biquinha do Bugre

Apresentação: fonte de água, próxima ao Mercado Municipal, com interessantes lendas. Uma delas diz: “quem beber água da Biquinha do Bugre, voltará sempre a Taubaté”.

A peça, dedicada a Julieta Ribeiro Ortiz de Mattos⁴⁸, inicia-se com uma introdução em *ostinato*⁴⁹, de caráter rítmico, em quiálteras de dez figuras, que acompanhará a melodia por toda a primeira seção [A = 36 compassos]. Em um segundo momento [B = 14 compassos], o ritmo anunciado na primeira sessão não é alterado, todavia a disposição do desenho é alterada, fazendo-se usos de intervalos de segundas menores e segundas maiores, em um movimento descendente. A peça e o ciclo encerram-se em um acorde de Lá maior em posição aberta.

⁴⁸ Mãe de Antonio Mário Ortiz Mattos, prefeito da cidade de Taubaté-SP entre os anos de 1997 e 2000.

⁴⁹ Em música, um *ostinato* é um motivo ou frase musical que é persistentemente repetido numa mesma altura. A ideia repetida pode ser um padrão rítmico, parte de uma melodia ou uma melodia completa.

Biquinha do Bugre, por Yves Rudner Schmidt

A bica era um ponto de encontro. Era comum beber água, buscar água lá. Mas naquele tempo a água era pura, podia-se beber daquela água. Por isso temos a história, a lenda de quem bebe a água da biquinha, volta a Taubaté.

Essas lendas não são apenas de Taubaté, encontrei em outras várias cidades do Brasil lendas parecidas. Sempre que a cidade tem uma bica ou uma nascente.

Nossa biquinha foi reformada e modificada conforme cada prefeito iniciava seu mandato. Assim, a água foi se esgotando, se estragando, até que um dos prefeitos a fechou com grades.

Pessoas sem cultura faziam suas necessidades fisiológicas ali, mesmo naquela época, a região do mercado era degradada. Posteriormente ainda, fizeram um muro, com um mural sobre os índios, porém, ela foi se deteriorando, dizem que até lixo jogam ali, e hoje se encontra abandonada.

Porém, há agora um projeto para sua reforma, e mesmo que não se possa beber a água, o atual prefeito pretende colocar água potável no lugar da antiga bica.

A biquinha recebe este nome, pois era do Bugre, como chamavam os índios de Taubaté, um bugre, já na época da fundação da cidade, que é muito mais antiga do que se pensa, podendo ser até do final do século XVI. O historiador Felix Guisard Filho já dizia, em um dos seus livros: “Em 1628, Taubaté já era uma cidade grande, habitada por civilizados”.

Assim, os índios foram empurrados para a rua Juca Esteves, rua Capitão Geraldo, eles foram pra lá e a cidade cresceu até ali. Principalmente depois que criaram o Mercado Municipal.

Eu frequentava o Mercado Municipal já na infância. Para mim o mercado é talvez a alma de Taubaté, o Mercado. Todavia, na época que foi inaugurado, fez cerca de cem anos a pouco, tinha a razão de ser, pois cresceu e se tornou o maior mercado do Vale do Paraíba. Hoje, porém, a região está muito degradada. No passado aquela região era dos árabes e sírio-libaneses, homens que se fizeram em Taubaté. Eram os homens mais ricos da cidade, fora os Guisard e os Audran, ao menos naquela época. Todos aqueles casarões eram mansões dos árabes e eles mantinham sua tradição, o que desapareceu com o tempo. Eles se “abrasileiraram”.

Na Praça Campos Sales, foi feito um camelódromo, horrível! O mercado está mais velho, afundando. Estão derrubando os grandes palacetes para fazer estacionamento.

Tenho dó que acabem com o Mercado, mas em outro aspecto, para o bem da cidade, tem que mudar de lugar. Que façam um Mercado aqui até o Quiririm, ali, do lado dos dois shoppings. Tem o Mercatau, antes tivessem pensado em fazer do Mercatau o novo Mercado Municipal de Taubaté, porque se disser que é uma joia da arquitetura, não é.

Joia da arquitetura é o Teatro Metrópole, visto de fora, uma arquitetura linda. A vila Santo Aleixo também é linda. Isso é tradicional de Taubaté. Temos então locais tradicionais que devem ser conservados. O Mercado não pode ficar cem, ou duzentos anos se deteriorando. Mesmo com as últimas reformas continua feio.

Outro ponto da região era a Breganha, ou feira da barganha, que eu adoro. Era muito gostoso ir lá aos domingos. Na Europa chama-se mercado de pulgas. Aqui tinha muitas antiguidades, muitos itens folclóricos, todavia agora só tem camelô, produtos de plástico, falsificados, artigos importados da China, de quinta categoria.

A nascente da breganha foi a troca de relógios, algo que praticamente desapareceu. Agora, ela é farta, movimentada. É um passeio que eu recomendo pra todo mundo que vem à Taubaté, pois se tornou um ponto turístico.

Eu mesmo quando trouxe meus alunos das faculdades de São Paulo pra Taubaté, lecionei durante 10 anos em faculdades de Arte, de Música e de Educação Artística de São Paulo, e dessas três faculdades, vinha com ônibus lotados apenas com meus alunos. Fazíamos então um *tour* por Taubaté e Tremembé, onde incluía Quiririm por ser Taubaté. Incluía também a Biquinha do Bugre, por conta da lenda do retorno à cidade após beber sua água.

Construí a peça sobre um acompanhamento com motivo rítmico em quintinas, pois a Biquinha do Bugre não era a única, mas era a fonte de água mais movimentada da cidade. Nesse período era costumeiro faltar água em Taubaté, assim, as pessoas tinham que ir com lata de azeite com arame buscar água na biquinha para levar para casa. Assim como fazem hoje no nordeste, fazia-se há quase oitenta anos atrás em Taubaté.

Já o tipo de harmonização é bastante contemporâneo, com vários efeitos sonoros. Porém, elas não deixam de ser brasileiras, apenas acho que as minhas estão mais avançadas que as do Claudio Santoro. Ele já é anterior a mim em matéria de composição.

Sobre estes efeitos, além do movimento das quintinas em Biquinha do Bugre, Cavarucangüera, é um bom exemplo. Nela o “galope do cavalo” pode ser sentido.

Dediquei a peça à Julieta Ribeiro Ortiz de Mattos.

A dona Julieta entrou na minha vida por laços familiares que fiz na época, o prefeito de Taubaté era então o Antonio Mário Ortiz Mattos, o qual considerei um prefeito muito bom, era jovem e tinha iniciativa. Ele foi muito amigo do meu irmão caçula Yamar Luiz Rudner Schimidt, que faleceu muito cedo, com 21 anos. Minha afeição era também por Helena Ortiz, irmã de Mário, que foi minha namorada. Hoje ela já é falecida, eu a perdi, era a mulher mais feminina que eu conheci em Taubaté, inteligentíssima, delicada, bondosa, foi uma grande mulher.

Quando compus Taubateanas imaginei que os músicos da cidade se identificariam com ela, mas isso não aconteceu. Apenas você se interessou. Outros disseram: “Porque Taubateanas? Porque isso?”, “Ai que música horrível! Ai, dissonância!”, “música de louco, música feia!

5. A RECEPÇÃO DE SUPORTES DE MEMÓRIA E A PRODUÇÃO DE SIGNIFICADOS

Neste capítulo abordam-se conceitos presentes na obra do Sociólogo francês Pierre Bourdieu. São conceitos importantes para compreensão de possível efetividade na recepção do objeto cultural aqui apresentado, a sensibilidade comum aos artistas, que por meio de seu capital cultural são aptos ao reconhecimento da linguagem artística, e para compreensão também de como seu campo de atuação legitima a ação da obra musical. Além do mais, apresenta o chamado “lugar de fala” desses artistas, ou seja, o espaço no qual todos eles partilham em algum momento suas carreiras artísticas.

Apresenta-se também a interpretação dos dados coletados, dividindo-os peça a peça e avaliando-os conforme as significações, tanto por parte do compositor, quanto por parte dos artistas ouvidos.

5.1 O *habitus* e os artistas

Para compreensão de como se dá a recepção, a significação e a relativização dos objetos culturais em um determinado grupo social é necessário entender o conceito de *habitus*, popularizado por Bourdieu. Mesmo que o conceito tenha uma longa história nas ciências humanas (HÉRON, 1987), o termo é oriundo da tradição escolástica e traduz a noção grega *hexis*, utilizada por Aristóteles para designar características do corpo e da alma adquiridas em um processo de aprendizagem (SETTON, 2002). Para Neto (2011), o termo *hexis* estaria ligado ao grego *hexo*, que significaria “ter, ou “estar disposto”. Para esse autor, o termo pode ser compreendido como “[...] um estado do caráter ou da mente que nos dispõe para agir de certa forma voluntariamente” (NETO, 2011, p. 74). Já para Bourdieu (2007), a tradução latina da *hexis* como *habitus* incutiria ao conceito a possível interpretação de que se trata de um comportamento involuntário, ou até mesmo repetitivo.

Posteriormente, Bourdieu viria a trazer um sentido mais preciso ao termo (SETTON, 2002), adequando-o às ciências humanas, principalmente no que se refere à sociologia. Essa construção se daria a partir de pesquisas realizadas na Argélia e entre camponeses da região francesa de Béarn. Nesses estudos, o conceito de *habitus* surge da

necessidade empírica de apreender as relações de afinidade entre o comportamento dos agentes e as estruturas e condicionamentos sociais. Assim, o termo pode ser compreendido como:

[...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações - e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas [...] (BOURDIEU, 1983, p. 65)

Setton (2002, p. 61) complementa:

Concebo o conceito de *habitus* como um instrumento conceptual que me auxilia a pensar a relação, a mediação entre os condicionamentos sociais exteriores e a subjetividade dos sujeitos. Trata-se de um conceito que, embora seja visto como um sistema engendrado no passado e orientando para uma ação no presente, ainda é um sistema em constante reformulação. *Habitus* não é destino. *Habitus* é uma noção que me auxilia a pensar as características de uma identidade social, de uma experiência biográfica, um sistema de orientação ora consciente ora inconsciente. *Habitus* como uma matriz cultural que predispões os indivíduos a fazerem suas escolhas

Para Neto (2011), por sua vez, foi Marcel Mauss, na obra *Techniques du Corps*, lançada em 1934, que definiria o conceito de *habitus* como parte daqueles aspectos da cultura incorporados nas práticas corporais ou cotidianas dos indivíduos, grupos, sociedades ou nações.

Essa aproximação entre o conceito de *habitus* e cultura, entendida aqui como algo assimilável pelos indivíduos e por eles utilizado na compreensão e significação de obras arquitetônicas ou de arte, por exemplo, pode ser observada no posfácio da edição francesa de *Architecture gothique et pensée scolastique*, de Erwin Panofsky, escrito por Bourdieu. Acerca dessa passagem, Setton (2002, p. 62) explica:

Para Bourdieu, ao utilizar o conceito de *habitus*, Panofsky mostra que cultura não é só um código comum, nem mesmo um repertório comum de respostas a problemas comuns ou um grupo de esquemas de pensamento particulares e particularizados: é, sobretudo, um conjunto de esquemas fundamentais, precisamente assimilados, a partir dos quais se engendram, segundo uma arte da invenção semelhante à da escrita musical, uma infinidade de esquemas particulares, diretamente aplicados a situações particulares

Assim, fica claro que é necessário compreender a noção de *habitus*, popularizado na obra de Pierre Bourdieu, para interpretação dos dados obtidos nesta pesquisa. Por meio dele, compreende-se que os artistas envolvidos nesta investigação dão significados ao que ouvem partindo de um ponto em comum: sua cultura e a ligação com a instituição artística em que todos eles, inclusive o compositor, exerceram seu trabalho e produziram suas obras, ao menos em parte de suas vidas. Essa vivência e condicionamento no mesmo espaço torna-os indivíduos de um mesmo grupo social, com seu discurso diretamente influenciado por esse “lugar de fala”, e é nesse ponto comum que significam e re-significam os sons ouvidos.

Outro termo recorrente na obra de Bourdieu com implicações diretas nesta pesquisa é a noção de campo, especificamente a noção de campo intelectual, ou campo de produção de bens simbólicos (Lima, 2010). Dentre outros campos do espaço social, é possível compreender um autor ou uma obra, sua formação cultural ou, ainda, a recepção de sua produção artística por outros indivíduos.

Para Lima (2010, 2010, p. 14):

Bourdieu sustenta que um criador e sua obra são determinados pelo sistema das relações sociais, nas quais a criação se realiza, como um ato de comunicação e pela posição que o criador ocupa na estrutura do campo intelectual - este irreduzível a um simples agregado de agentes ou instituições isoladas. O campo intelectual, ao modo do campo magnético, constitui um sistema de linhas de força: os agentes e instituições estão em uma relação de forças que se opõem e se agregam, em sua estrutura específica, em um lugar e momento dados no tempo

Assim, cada agente ou instituição envolvida está determinada por sua ação e seu pertencimento ao campo, o que torna possível o entendimento de um inconsciente cultural próprio ao grupo. Esse inconsciente cultural irá agir diretamente na forma e representação dos objetos culturais, no caso da linguagem musical, uma peça musical.

Esses jogos de interesses são partícipes de todas as áreas em que os seres humanos convivem, entre elas os campos das artes:

É no horizonte particular dessas relações de força específicas, e de lutas que tem por objetivo conservá-las ou transformá-las, que se engendram as estratégias dos produtores, a forma de arte que defendem, as alianças que estabelecem, as escolas que fundam e isso por meio dos interesses específicos que aí são determinados (BOURDIEU, 1996, p. 61)

Esse interesse, como no caso da possibilidade de registro de informações e da paisagem sonora em uma peça musical, foi corroborado pelos artistas na audição de Taubateanas, provavelmente na busca pela legitimidade do discurso musical de um membro do mesmo grupo social. Para Lima (2010), no campo da ciência as lutas concorrenciais acontecem em torno da autoridade científica; já no campo da arte, essa disputa ocorre em torno da legitimidade (ou autenticidade) dos produtos artísticos.

Parte do que esta pesquisa verificou é a possibilidade de significação dos sons ouvidos pelos participantes também pela intenção, não necessariamente consciente, de legitimação do discurso musical do autor. Isso, como forma de valorização e aceitação de seu próprio discurso artístico, como em uma consciência de classe ou de grupo social partindo de um mesmo lugar de fala.

5.2 Elementos da identidade cultural em Taubateanas

A partir deste momento, demonstram-se aqui os resultados obtidos na análise dos dados, unindo as falas do produtor do referido objeto cultural com as de seus ouvintes receptores, contrapostas pelas teorias já citadas. Conforme os elementos culturais e identitários foram sendo observados, eles foram destacados e discutidos.

Para servir de apoio aos futuros leitores deste texto, principalmente aqueles que porventura não conheçam os locais aos quais o ciclo Taubateanas se refere, foram introduzidas as imagens utilizadas no processo de evocação de memórias promovido antes da efetiva coleta de dados. As imagens apresentadas neste capítulo são meramente ilustrativas, por isso não serão analisadas.

As falas dos participantes são apresentadas da seguinte maneira: quando relacionadas ao maestro Yves Rudner Schmidt, utilizam-se as iniciais de seu nome completo (YRS); para os participantes do grupo focal, a letra “P” acompanhada do número atribuído a eles no ato do grupo focal, conforme o posicionamento voluntário dos participantes, de 1 a 8.

Acerca do ciclo Taubateanas de fato, tem-se:

5.2.1 Cavarucangüera: os sons e a memória afetiva



Figura 5 - Cavarucangüera. Acervo: Mistau

A primeira das peças do ciclo Taubateanas executada foi também uma das mais profícuas no que se refere ao discurso dos professores artistas participantes. Um dos motivos para essa profusão de discurso pode ser o fato de a antiga Avenida Cavarucangüera ter sido uma importante via com bastante fluxo, onde se localizavam comércios, ou o fato de os participantes terem morado na região durante a infância, e até mesmo atualmente. Esse último aspecto ficou evidente quando se perguntou às participantes se a música e a imagem faziam lhes faziam algum sentido. As respostas foram incisivas:

P1 – Pra mim sim, porque eu moro lá pertinho, né? Sempre morei. Minha vó, o pessoal mais antigo, contava muitas lendas dessa avenida que de noite ninguém saía, porque passavam os cavalos e trotavam, e saía fogo dos pés dos cavalos, e eles morriam de medo dos fantasmas que tinham

P7 – Cavalo que solta fogo?

Já no início do estudo observam-se os primeiros elementos que emergiram: a presença do cavalo (e conseqüentemente do cavaleiro) e da condição fantasmagórica do mito.

Para Marcondes (1998, p. 251), eram comuns as viagens a cavalo para Taubaté. Logo que se entrava na rua Cavarucangüera, os cavaleiros precisavam ter muita atenção, pois

“já se estava na cidade e os animais da roça assustavam-se com qualquer coisa diferente”. Sobre a dinâmica do período, a autora explica:

No fim da Rua Cavarucangüera, havia uma ponte sobre o rio do Correa, e logo à esquerda entrava-se por um portão que se abria para o rancho de Nhá Maria Anselmo. Ali havia um pasto de aluguel onde soltavam-se os animais e, guardavam-se os arreios em quartinhos trancados. O preço era duzentos réis por dia cada cavalo (MARCONDES, 1998, p. 252)

Para o compositor da peça, a presença do cavalo é tão marcante ao contexto mitológico da avenida que talvez se justifique até mesmo o significado da tradução de seu nome. Como visto na explicação do compositor, Cavarucangüera é proveniente do léxico tupi-guarani, e mesmo que as traduções tenham divergência, para o compositor a presença dos crânios de cavalo e boi pendurados nas porteiras das residências foi fundamental para a construção das histórias sobre a avenida e para a sua denominação: Cavarucangüera.

Conforme já mencionado, tentativas de se retratar a presença de animais de transporte, como o cavalo, no contexto da música ocidental não é novidade. Essas indicações estão geralmente associadas à utilização dos cavalos no contexto militar. Essa representação se dá por meio do trote ou da corrida do cavalo, apresentados em motivos rítmicos de forma métrica, próximos às características de marchas militares. Como exemplo é possível citar o tema principal (*Finale*) da Abertura da Ópera Guilherme Tell, de Gioachino Rossini⁵⁰; o início do terceiro ato da Ópera *Die Walküre* (As Valquírias), de Richard Wagner, comumente denominada “Cavalgada das Valquírias”; ou ainda trechos da Abertura 1812, de Tchaikovsky⁵¹.

Essa tendência à associação ao animal cavalo em Taubateanas pode acontecer pela condição incidental⁵² que Yves Rudner Schmidt, mesmo que não intencionalmente, expõe em suas obras. Essa aproximação com a música programática e incidental se deve à familiaridade do compositor com a música para teatro e cinema (STATERI, 2007), e fica clara em Cavarucangüera, pois ele concorda com a “presença” do galope já no início da peça, indicando a intencionalidade da situação, o que já pode ser visto na indicação da partitura com o termo “trotando”.

⁵⁰ (1792-1868). Compositor italiano.

⁵¹ Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893), compositor russo.

⁵² Música feita para um fim, geralmente menos subordinada à inspiração do autor e mais ao propósito de ser o fundo de alguma manifestação dramática. Trilha Sonora (STATERI, 2007).



Figura 6 - Início de Cavarucangüera. Copyright 2000 by Yves Rudner Schimdt

Vale aqui ressaltar que para as participantes não foi mostrada a partitura musical em nenhum momento.

Acerca da questão do mito, Lévi-Strauss (1978) toma a direção de explicar a narrativa mítica como contraponto ao desenvolvimento da ciência, nos séculos XVII e XVIII:

Por essa altura, com Bacon, Descartes, Newton e outros, tornou-se necessário à ciência levantar-se a afirmar-se contra as velhas gerações de pensamento místico e mítico, e pensou-se então que a ciência só podia existir se voltasse costas ao mundo dos sentidos, o mundo que vemos, cheiramos, saboreamos e percebemos; o mundo sensorial é um mundo ilusório (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 18)

Nessa perspectiva, mesmo que haja a narrativa do mito, algo atrelado à sua memória individual, a participante logo explica:

P1 – Na verdade, era o quê? É o casco do cavalo que vinha muito rápido, e era noite, batia no chão e soltava faíscas, mas, naquela escuridão, naquela coisa que tinha antigamente justamente pela falta de luz, por falta da cultura, do entendimento, eles achavam que eram fantasmas

Sobre a dicotomia dessa questão, Koellreutter (*apud* FONTEERRADA, 2004b), esclarece que a palavra mito, derivada do grego *mythos*, contém a raiz *mu*. Dessa forma, *mythos* quer dizer narrar, contar, falar em voz alta. Para o autor, essa mesma raiz está presente na palavra *mysterius*, que significa “falar para dentro, atingir regiões profundas da psique, calar-se” (*apud* FONTEERRADA, 2004b, p. 23). Complementando, Fonterrada (2004b)

explica que, neste sentido, calar não é o oposto de falar, mas sim “falar em outra direção” (p. 23).

Na perspectiva de Koellreutter, o uso de uma mesma palavra, ou de palavras com o mesmo radical, possibilita a designação de aspectos opostos da mesma realidade. Ou seja, falar/calar, alto/baixo e som/silêncio não seriam aspectos contraditórios, mas sentidos duplos para a mesma palavra, que se opõem como faces da mesma moeda (FONTERRADA, 2004b).

Dessa forma, está aberta a possibilidade de interpretar-se o “trote” do cavalo, motivo rítmico constante em Cavarucangüera, como a própria presença do mito em torno da avenida, que conta diretamente com a dualidade som/silêncio, alto/baixo, representado pela grafia musical.

Porém, para Caune (2014, p.109), o simples fato de o elemento artístico, aqui representado pelo som musical, ser indicativo de uma situação, uma paisagem, ou um acontecimento não é o suficiente, pois para ele “[...] a arte é uma maneira de formar e registrar algumas lições da experiência”. Corroborando essa afirmação, a participante assim se manifesta:

P1 - Minha vó desde sempre ela fala: Nossa, a gente tinha medo, a gente ia, via. Via fantasma, via isso, era por isso. Então, eu sempre soube desse nome (Cavarucangüera), hoje em dia se você falar pra minha filha ela não sabe nem onde é, nem imagina. Mas eu cresci ouvindo as histórias dessa rua especificamente, é bem interessante. Eu lembro que quando menina eu tinha até medo, aí depois, né?

Fica claro no discurso que a presença da representação do trote do cavalo e o caráter fantasmagórico dessa representação fazem sentido para a participante, mas não para sua filha, que não teve essa experiência, nem essas referências, principalmente na infância, pois veio a conhecer a Avenida Cavarucangüera por seu nome atual: Avenida Brigadeiro José Vicente de Faria Lima. Esse novo nome mudaria por completo a relação das pessoas com a via e promoveria a descaracterização da relação com a cultura identitária do município.

Yves Rudner Schmidt, como apresentado anteriormente, entende que a alteração do nome da via promoveu a descaracterização da identidade do município e que, por mais querido que o homenageado (Faria Lima) tenha sido em outras circunstâncias, o nome Cavarucangüera é muito mais bonito e representa melhor a cultura regional.

As participantes também concordam com a afirmação do compositor acerca do nome da via:

P2: Eu gosto mais do folclórico da coisa

P4: Eu acho que deveria persistir no que era

E complementam que o nome Cavarucangüera e não Brigadeiro José de Faria Lima, é que remete à dimensão da memória:

P6: Quando você falou que o nome da partitura é Cavarucangüera, e você começou a tocar, eu já via os cavalos todos.

Pesquisador: O cavalo ficou bem visível?

P7: O trote

P2: Isso que estou falando, remeteu muito a isso

P6: E charrete! Eu andava muito de charrete

P1: Eu acho que o nome deveria ter sido preservado, não haveria a necessidade dessa mudança do nome

A essa altura, foi possível perceber também a rememoração das atividades relacionadas à charrete, veículo comumente utilizado à época. Sobre isso a artista (P7) rememora:

P7: Eu andei muito também. Minha mãe foi parteira. Eu lembro da charrete chegando de madrugada pra buscar minha mãe pra fazer parto. Por trinta anos ela foi parteira

O que pode parecer como um desvio do assunto central é entendido por Aranguren (1975) como possível “resposta” ao processo de comunicação. Isso porque nesse processo de transmissão e recepção de uma mensagem não é gerada apenas uma aceitação passiva da mensagem (referência ao cavalo), mas também um “gatilho” para outras respostas (questão do ofício da mãe, pela lembrança da charrete). Para o autor, a “[...] resposta tem sempre um significado ativo” (ARANGUREN, 1975, p.12).

Rossi (2010, p. 16), concorda e complementa:

A reevocação não é algo passivo, mas a recuperação de um conhecimento ou sensação anteriormente experimentada. Voltar a lembrar implica um esforço deliberado da mente; é uma espécie de escavação ou de busca voluntária entre os conteúdos da alma

Essa resposta individual por meio das experiências de cada um fica clara quando a participante (P7) lembra a presença da charrete e isso desencadeia uma evocação diferente em outra participante (P5), por conta de suas distintas experiências:

P5: Isso me remeteu, essa música, porque eu também quando era criança meus tios chegavam do Rio e a primeira coisa que a gente ia fazer era andar de charrete, e o meu pai me levava pra andar de charrete. Eu me lembro, era muito pequena, por isso que eu perguntei das pedras, porque eu lembro daquela charrete andando nas ruas aqui em Taubaté, nas pedras, nas avenidas, aquelas pedras de rio

Porém, mesmo que o ato de relembrar seja ativo, ele não necessariamente é consciente. Para Sekeff (2007), o estímulo musical impressiona o indivíduo e lhe provoca reações variáveis, já que boa parte das atividades mentais “escapa ao olhar da consciência” (2007, p. 70).

Já para Bosi (1979):

Antes de ser atualizada pela consciência, toda lembrança “vive” em estado latente, potencial. Esse estado, porque está abaixo da consciência atual (“abaixo” metaforicamente), é qualificado de “inconsciente”. O mal da psicologia clássica, racionalista, segundo Bergson, é o de não reconhecer a existência de tudo o que está fora da consciência presente, imediata e ativa. No entanto, o papel da consciência, quando solicitada a deliberar, é sobretudo o de colher e escolher, dentro do processo psíquico, justamente o que não é a consciência atual, trazendo-o à sua luz (BOSI, 1979, p. 13)

É possível perceber esse movimento de “trazer à consciência” mesmo involuntariamente, quando a participante divide suas memórias:

P6: Naquela época era gostoso andar ali. Era uma delícia. Era muito bom de polícia, andava tudo por lá. Tinha o Jacques Félix que era aqui, pra ir embora, Meu Deus do Céu! Todo mundo descia lá do Alto São Pedro, a pé, pra vir estudar aqui

Buscando dar sentido a esse processo de rememoração, entendido por RICCEUR (2014, p. 73) como “[...] o retorno à consciência despertada de um acontecimento reconhecido como tendo ocorrido antes do momento em que esta declara tê-lo sentido, percebido, sabido”, as participantes retomam o nome da rua como fator predominante para identificação e retorno dessas memórias:

P2: Quem ouve a música com esse nome e tudo, remete à rua Cavarucangüera, agora, não remete à Faria Lima

Pesquisador: Se ela se chamasse Faria Lima seria muito diferente?

P2: Acho que essa sensibilidade, essa inspiração é justamente nisso, o nome, essa história

Para as participantes, essa desapropriação do nome da via se reflete em um desaculturação de signos que identificam a cidade:

P5: É o que se constrói, é o que vem a construir o que a gente vive hoje, tem todo esse percurso. O que estávamos falando: o nome das ruas. Essas coisas que a gente tem que preservar, que faz parte do nosso memorial, do que se constituiu a história de Taubaté, a cidade

E isso se refletiria na dificuldade de manutenção da memória atrelada a esses locais:

P4: Mas como fazer pra que essa memória efetiva continue? Se vai lá e tira o nome da rua e põe um que não tem nada a ver. Com todo o respeito ao Faria Lima, mas eu acho que já tinha uma coisa muito superior e muito mais importante

P3: Tiraram o original, era mais original o nome

Essa discussão se reflete ainda em outros locais, como relembra a participante:

P7: Por exemplo, no Jardim das Nações, a Avenida John Kennedy era Avenida Brasil. Quando Kennedy morreu colocaram o nome na Avenida Brasil e porque não na Estados Unidos, que daí teria ligação com o país? Tiraram a Avenida Brasil, o principal, a nossa nação saiu do bairro pra entrar o John Kennedy?

A essa indignação com a mudança do nome de uma via antes chamada Av. Brasil para homenagear o ex-presidente norte-americano sugere a formação, do que Hall (2015, p.30) chama de “identidade cultural” dos indivíduos, principalmente no que se refere à “identidade nacional”, mais um elemento observado na pesquisa, que para o autor é um sistema de “representação cultural” construído:

[...] as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*. Nós só sabemos o que significa ser “inglês” devido ao modo como a “inglesidade” [*englishness*] veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa (HALL, 2015, p.30, grifos do autor)

Dessa forma, o autor apresenta nação como uma “comunidade simbólica”, e isso explicaria seu “[...] poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade” (SCHWARZ, 1986, *apud* HALL, 2015, p. 30). Para as participantes, a mudança do nome das vias é representativa ainda da “cultura senhorial”, uma cultura de inferiorização que marca a sociedade brasileira. Explica Chauí (2001, p. 93):

[...] a sociedade brasileira é marcada pela estrutura hierárquica do espaço social que determina a forma de uma sociedade fortemente verticalizada em todos os seus aspectos: nela, as relações sociais e intersubjetivas são sempre realizadas como relação entre um superior, que manda, e um inferior, que obedece

Essa representação da cultura senhorial brasileira é reconhecida e fica clara na fala das participantes:

P4: A gente tem um costume, isso é o brasileiro, em geral. A gente tem bastante conhecimento com europeus e eles têm uma coisa que ninguém tira deles, essa força da pátria, a gente não, alguém diz: “Vamos tirar, botar esse nome aí?”, com todo o respeito ao John Kennedy, mas não faz parte da nossa cultura

P1: Mas é o Brasil Colônia, não é? A sensação de inferioridade que o povo tem e que foi inculcado no povo, que todo mundo é inferior e que agora está preso. Agora talvez estejam restaurando novamente isso

P3: É que nós temos uma população submissa, um regime político extremamente autoritário. É isso que acontece: “Eu mando e vocês obedecem”. Essa é a história de um povo submisso que agora consegue ter uma voz em seu país

P1: É a sensação de inferioridade, foi inculcado isso

Todavia, não apenas a representação cultural sobre o conceito de nacionalidade foi lembrada pelas participantes, mas também um elemento cultural local, como a presença da cultura indígena e da cultura caipira.

P6: Cavarucangüera. Tem que falar meio caipira, “Cavarucangüera”. “Onde Cê vai? Vo lá na Cavarucangüera, pegar a charrete e ir”

P7: Porque não é bem indígena (o nome das vias), é uma mistura com o português, criou o nome por não saber pronunciar, talvez

Acerca do caipira, palavra derivada do tupi “Kai’pira”, segundo Gouvêa (2013), o dicionário Aurélio da Língua Portuguesa explica:

Habitante do campo ou da roça [...], caboclo, capiau, jeca, matuto, roceiro, sertanejo (FERREIRA, 2011, p. 167).

Gouvêa (2013, p. 43) complementa:

Para alcunha tais, algumas características são até rentáveis: sorna, quantidade negativa, atrasado, bárbaro (em oposição a civilizado), desqualificado, indolente, vadio, preguiçoso, fronteiriço, bêbado, imprestável, idiota e, entre outros mais (des)qualificativos: “Jeca”

O autor explica que o termo “jeca” é comumente percebido, não somente como substantivo, mas também como adjetivo derivado da personagem lobateana, Jeca Tatu. Para o autor, essa representação do homem caipira, presente também na obra de outros autores, junta-se à representação feita pelo cinema de Mazzaropi. Para o autor, nessas obras “[...] o caipira que é representado não é, decididamente, o caipira que é” (GOUVEIA, 2013, p. 17).

Para Candido (2003), o caráter “rústico” do caipira desenvolveu-se devido à necessária adequação de seus meios de sobrevivência por conta da realidade econômica da região, à época. Gouveia (2013) relembra que a mão de obra caipira era, além dos escravos, a única força de trabalho disponível, mas que a rejeição, em determinados momentos, por parte da classe patronal, possibilitou a importação de trabalhadores brancos, principalmente europeus, como se vê em Taubateanas nº2 – Quiririm, logo adiante.

Já Brandão (1983) vai além, e cita a perspectiva de Pascuale Petrone, que anuncia que a “civilização caipira”, por meio das famílias de lavradores, foi responsável por frentes pioneiras de ocupação do território paulista. O autor explica que essas povoações cobriram:

[...] todo o litoral paulista (onde o caiçara é sempre um caipira); o Vale do Paraíba, as serras da Mantiqueira, de Quebra Cangalha, do Mar, de Paranapiacaba; do planalto paulista; a zona bragantina; [...] a zona do antigo “Caminho do Mato”, que levava ao Sul do país e por onde vinham as tropas de muares para serem vendidas na feira de Sorocaba; o planalto de Franca, caminho para as minas de Goiás e Mato Grosso (BRANDÃO, 1983, p. 4)

Essa representação da cultura de um determinado tempo e de um determinado local por meio do som, como apresentada em Taubateanas, é entendida por BAUER (2015, p. 367) como uma possível “[...] capacidade da música em espelhar o mundo social, atual ou passado, que a produz e a consome”. Assim, os sons seriam condicionados por seus contextos sociais e, por isso, marcados por eles. O autor defende ainda que é possível considerar os sons como um meio de representação.

Como visto anteriormente, para o senhor Schmidt a composição de Taubateanas revela locais que lhe foram especiais, lugares que muito o marcaram. Sobre Cavarucangüera, o compositor explica que escolheu o lugar por conta de um movimento afetivo da memória, por se lembrar de uma namorada que vivia na região.

Todavia, não somente o Sr. Schmidt relembra pessoas que lhe foram caras, pois as participantes também revelam que Cavarucangüera lhes traz à mente lembranças de pessoas :

P7: Eu lembro que passava lá também o Seu Zé Carreiro vendendo leite de cabra. Era uma delícia, né?

P1: Ah! Nem fale! Dona Antônia vendendo leite de cabra

Para Truzzi (2007, p. 267), “[...] cada geração tem a memória de acontecimentos que são pontos de amarração de sua história. As lembranças guardam tanto a memória de acontecimentos corriqueiros [...] como de notáveis” (2007, p. 267). Nessa perspectiva, por mais corriqueira que pareça ser a lembrança acerca dos vendedores de leite de cabra, a memória, motivada pela afetividade, possibilita esse retorno. Em estudo anterior (ABDALA; SANTOS, 2016), já havia sido constatada a facilidade com que memórias ligadas aos laços de família ou a relações de afeto emergem, especialmente em populações como a utilizada neste estudo, por conta de seu distanciamento temporal, especialmente em relação à infância.

Os participantes do Grupo Focal puderam também destacar fatos corriqueiros e notáveis, há muito não rememorados, como a simples lembrança do local onde havia uma ponte, até uma enchente e a posterior obra de canalização do córrego que corria próxima à Cavarucangüera:

P1 – Aqui era uma ponte?

P7 – É, antes tinha uma ponte, o rio e depois virou, eles canalizaram e fizeram a rotatória aqui

P1 – Mas não é uma coisa não tão recente, por que minha vó conta que ali o rio passava, e na época da enchente, ela já trabalhava na Escola Fêgo Camargo e ela veio à noite e tinha enchente, ela passou por cima da ponte e logo no dia seguinte a ponte caiu

P7 – Deve ter sido canalizado em setenta e pouco

P1 – É

Após a lembrança da presença do rio e da ponte, a memória das participantes vai além, lembrando a arquitetura, o processo de urbanização e o cotidiano da região:

P7 – Eu lembro exatamente dessa cena

P1 – Aquelas casinhas que ficavam ali na esquina a enchente sempre cobria tudo

P6 – Aí foi caminhando o tempo, foram canalizando, colocando esses “canão” de cimento, aí foi melhorando, melhorando, aí tá no que tá

P7 – Eu me lembro dessas obras de canalização em 73 e 74

P2 – Depois que eu cheguei aqui em Taubaté eu já lembro daqueles enormes tubos, estavam canalizando. Ali era um transtorno danado, eu me lembro na época. Era muito transtorno

Pode parecer pouco importante o fato de as participantes citarem obras de canalização de uma via na primeira metade dos anos 1970, mas para BOSI (1979, p. 34) “[...] a idade adulta é norteadada pela ação presente: e quando se volta para o passado é para buscar nele o que se relaciona com suas preocupações atuais”. Assim, mesmo estejam aposentadas, as artistas ouvidas nesta pesquisa mantêm outras atividades, e o fácil deslocamento em uma cidade de médio porte como Taubaté-SP é uma premissa para todos.

5.2.2 Quiririm: a imagem como suporte da memória e reflexos da imigração

O banco de imagens do MISTAU apresenta grande quantidade de fotografias relacionadas ao distrito do Quiririm. O pesquisador teve acesso a 42 imagens relacionadas ao bairro que retratam, desde sua formação, até a festa realizada anualmente na região. No intuito de melhor ilustrar os resultados aqui obtidos, apresentam aqui três dessas imagens:



Figura 7 - Quiririm 1. Arquivo MISTAU



Figura 8 - Quirimim 2. Arquivo MISTAU



Figura 9 - Quirimim 3 - Arquivo MISTAU

Foi percebido que o MISTAU conta com maior oferta de imagens relacionadas ao Quirimim do que a outros bairros, o que ampliou a possibilidade de evocação de memórias dos participantes. Esse fenômeno já havia sido percebido por Kossoy (2012), que trata das

fotografias como registro histórico e documental e aponta as potencialidades de sua utilização. Loizos (2015, p. 143) complementa:

A fotografia, adequadamente aumentada, pode servir como um desencadeador para evocar memórias de pessoas que uma entrevista não conseguiria, de outro modo, que fossem relembradas espontaneamente, ou pode acessar importantes memórias passivas, mais que memórias ativas, presentes.

Assim, a possibilidade de uso da fotografia como elemento desencadeador em evocações de memórias é ampliada a partir da quantidade de imagens disponíveis sobre o bairro e ofertadas aos participantes.

Tendo a sensibilização pelas imagens ocorrido anteriormente ao estudo, os participantes descreveram as lembranças que a música de Taubateanas nº2 – Quiririm lhes provocou:

P6: A herança italiana! Aquelas danças folclóricas. Quase vejo na minha frente, aquelas roupas

Perceba-se como a participante anuncia seu pensamento, “quase vejo na minha frente”, o que denota o aspecto visual da lembrança.

A influência da chegada de imigrantes brancos, principalmente europeus, nos aspectos culturais da “vida caipira” tradicional e na fala dos habitantes da região, fica expressa na fala do participante:

P2: Eu acho que essa [música remete] à chegada dos imigrantes nesse casarão dos Indiani [...], eu acho que o professor Yves tem muito disso na memória também. Não é só dessa contribuição, da lavoura e tudo o mais, mas sim da mudança e de uma interface com a cultura caipira nossa aqui com os italianos que chegam também e dão um sentido de união pra essas duas culturas. Vamos falar até que muda, muitas vezes, a nossa fala, o vocabulário, a gente vê que a gente mescla coisas italianas com a língua portuguesa, então há um intercâmbio muito grande que eu acho que vai mexer com nossa cultura, essa cultura bem ruralista que existia aqui. Acho que vem uma coisa europeia, tanto é que eu acho que Taubaté tem uma coisa assim, tem um pé, não só na descendência, mas na estirpe, nesse orgulho

Outra possibilidade para a tão profícua rememoração é, assim como no caso de Cavarucangüera, a proximidade que alguns participantes têm com o distrito:

P7: Eu estou toda semana lá! Inclusive estou vindo de lá agora e vou voltar, meu compromisso nas terças é lá. Estou morando ali perto, é bem próximo, é só atravessar a pista praticamente, é o mesmo bairro. Estou morando em

Quiririm! Aqui passo muito, passo muito tempo no Alentejano, que é próximo a esse casarão. O Alentejano fica aqui, mais pra frente, em frente ao pasto do Gadioli. Aqui é o casarão do Custódio, antigo, que agora é o museu da imigração

Outra situação que fica clara é a separação que moradores do distrito têm em relação à cidade satélite. Essa exposição fica ainda mais clara na fala do participante que visita o local com mais frequência (P7):

P7: Muito embora eles sempre falam: “lá em Taubaté”, por já terem sido isolados no início, porque aquilo lá foi arranjado um espaço, uma terra de um vereador, um político, que vieram pra substituir a mão de obra escrava por terem abolido a escravidão

Pesquisador: Há uma separação?

P7: Sim, eles não queriam se misturar, eles mesmo se afastavam, tinham que casar entre eles. Ficou um núcleo bem fechado entre eles. Isso foi reconhecido bem depois

Quando questionadas sobre a continuidade da separação, já que a cidade cresceu e ultrapassou os limites do distrito, os participantes se dividem:

P7: Mas esteticamente existe, essa última reforma que teve agora: as ruas, o calçamento de pedra. Retornou aqueles “bloquetes”, as luminárias. Está bonitinho, você não diz que é continuidade de Taubaté

P3: Eu acho que essa separação, eu acho que podia vir a ser mesmo, mesmo porque é totalmente diferente, não tem nada a ver com Taubaté, a arquitetura muda, os costumes. São dois mundos, um divisor de águas

P4: A gente conversa muito com o pessoal de lá e sente também que tem aquela coisa de eles não querem a mistura total. É uma coisa velada, mas existe

Pedroso (2007) defende que as características físicas de um local fazem parte de sua identidade e, conseqüentemente da de seus habitantes. Dessa forma, o fato de Quiririm apresentar características estéticas diferentes de Taubaté reforçam a sensação de distanciamento de seus habitantes.

Todavia, como apresentado anteriormente, o autor de Taubateanas não concorda com essa separação, tanto que Quiririm é parte integrante do ciclo dedicado à cidade de Taubaté. Porém, o compositor lembrou ainda que não era frequentador do local, portanto sua identificação com o bairro é menor que a de seus próprios habitantes. Todavia, conforme apresentado, o autor tinha uma relação afetiva com o bairro por conta de seu padrinho de crisma, Carlos Zaina, que foi morador do Quiririm e fazendeiro na cidade de Tremembé-SP.

Assim, ao lembrar sua fala, é possível verificar ainda o aspecto político, contra a separação do distrito:

YRS: Eu me prendi por causa disso, porque eu quero Quiririm taubateana e não Quiririm um município separado. É uma loucura, mas não vão conseguir mais

Na perspectiva de Jacques Le Goff (1998, p.119), “[...] o orgulho urbano é feito da imbricação entre a cidade real e a cidade imaginada, sonhada por seus habitantes e por aqueles que a trazem à luz, detentores de poder e artistas”. A partir dessa afirmativa é possível inferir que as cidades são construídas a partir, não só dos dispositivos governamentais, mas também da representação mental e da prática de seus habitantes. Do ponto de vista da relação identitária, a opção pelo não desmembramento do distrito em relação à cidade se dá pela noção de pertencimento, já explicada anteriormente e disponível em Hall (2015). Essa noção de pertencimento, por sua vez, ocorre também na perspectiva dos moradores do bairro que procuram preservar os elementos da cultura geração após geração. Um exemplo dessa preservação é a festa que ocorre anualmente no bairro e que em 2017 teve sua 28ª edição. Nessa festa apenas famílias cadastradas podem comercializar seus produtos. Sobre esse ponto os participantes explicam:

P7: Na própria festa de Quiririm não pode ninguém de fora montar barraca, só o pessoal de lá e famílias de lá

P4: Mas gente, eu acho que até tá certo, eu sou a favor porque senão vira um boné

Para as participantes, esse protecionismo da cultura local não acontece apenas em Quiririm, mas também em outras cidades da região:

P2: Mas eu já vejo assim: mesmo havendo esse distanciamento, a gente vê até pelos sobrenomes aqui na cidade, Mariotto, uma série de sobrenomes que são de origem italiana e que vem mesmo dessa interface das culturas. Obviamente tem, a gente percebe isso, não só nessa colônia, como tem a do Piaguí, em Guaratinguetá, que tem essa divisão do mesmo jeito. As coisas estão muito ligadas, mas existe um núcleo que são só de famílias italianas que moram no distrito do Piaguí. Eu mesma já fui, uma vez só, numa festa no Piaguí, e fiquei encantada, consegui até encontrar descendentes da minha vó nessa colônia. Eu acho que eles têm até um pouco do isolamento, no sentido de preservar a cultura deles, mas eu acho que nós também herdamos muito dessa cultura, muito até na linguagem. A gente até fala num estilo meio “macarrônico” de falar, porque mistura um pouco do italiano no português

A participante relembra ainda:

P2: Tem outra colônia italiana também em Canas, [...] Caninhas. Então, existem espalhadas algumas colônias pelo vale do Paraíba, aí.

A música também contribuiu com o processo de lembrar, permitindo os participantes outras análises:

P1: Agora a música, ela me levou pra quando o pessoal sai pra trabalhar, pra lavoura. Ali tem a parte de lavoura de arroz, se não me engano. Eu senti isso na música, o pessoal saindo pra trabalhar de manhãzinha, aquela sensação de ir pro mundo, ou retornando, sem pressa. Eu tive essa sensação, de um grupo todo saindo, bem "italianado" mesmo, pro labor que eles teriam que ter durante o dia. Foi a sensação que eu tive com a música

A questão da colheita também ficou implícita:

P6: Num momento forte [da música] é a sensação da colheita, a festa da colheita. Eles davam muito valor pra isso

Mesmo que o sentido dessa festa da colheita não seja unanimidade, é possível observar:

P1: Mais tranquilo, não como festa, mas indo pro trabalho ou retornando do trabalho, aquela coisa já cansada conforme os movimentos da música

P2: E aqueles momentos também, mais agitados, da Tarantella, da dança

P7: E interessante são as rodas de conversa deles, falando gesticulando

P5: Eu também, foi a mesma sensação que eu tive com a música

P1: Você sentiu isso?

Para o compositor, o sentido da representação da dança também se faz presente, tanto que a própria partitura traz essa indicação:

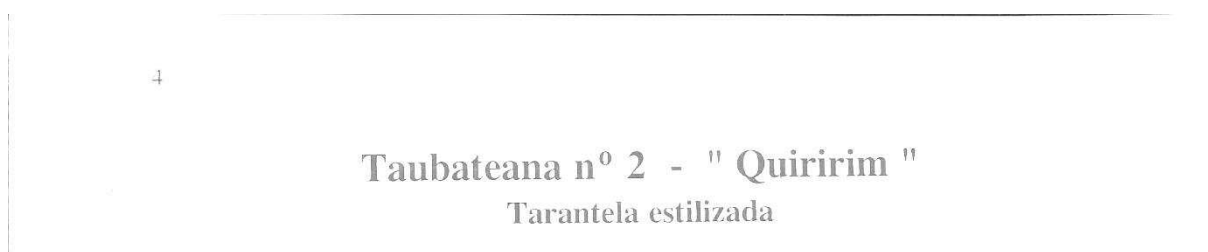


Figura 10 - Início de Quiririm. Copyright 2000 - Yves Rudner Schimdt

Outra memória individual que foi dividida é a questão de a participante se identificar com a colonização por suas próprias origens. Neste exercício de relembrar sua

própria origem, verifica-se a (re)construção que faz sobre sua identificação com sua cidade natal e com a própria cidade de Taubaté. Sobre isso, explica:

P5: Eu sou gaúcha, sou do Rio Grande do Sul, de Caxias do Sul. Essas são as minhas raízes, eu reconheci um pouquinho da história da colonização, sobretudo da minha cidade. A luta dos imigrantes que chegaram, dos italianos quando chegaram em Caxias e as condições adversas, tanto que eles nem sabiam o que os esperavam. Eles não tinham nada e eles tiveram que desbravar a mata, a floresta, na enxada, em Caxias e nas regiões do sul, predominantemente italiana e alemã. Então a história, sobretudo das mulheres gaúchas, durante as guerras tiveram que continuar o trabalho. Então, os italianos, os imigrantes da minha terra, o Rio Grande do Sul, a minha cidade, então a minha memória, o que remete é essa luta, as dificuldades e essa cultura. Então, quando eu vejo isso e vejo a música também, esse trabalho, a luta, o cotidiano duro, a coragem pra se chegar ao que é hoje o Rio Grande do Sul e essa influência que tem sobre São Paulo. E aí, Taubaté, eu tenho todo o carinho, fui criada em Taubaté, tenho raízes, então tenho um carinho especial pela colônia italiana por conta da minha história

Outra participante defende que na região a influência desses imigrantes é ainda muito forte:

P2: Eu acho que o italiano, a gente fala é música, a culinária. A gente tem tudo! Se a gente for ver, a gente tem muito de italiano. Muito de italiano está no nosso sangue. Falar com as mãos, falar demais.

Na prosa de Adoniram Barbosa: “de tanto levar frechada”, é o jeito de falar o “l”, o sucumbir, trocar o “l” pelo “R”, “frecha”, uma coisa que mistura o italiano com o caipira, tudo. É tudo junto e misturado mas eu acho bacana isso, eu acho que o italiano, nós temos muito ainda do europeu e principalmente do italiano na nossa região

Mas para os participantes, não apenas a influência dos italianos é encontrada na região, como também a de outros imigrantes, cultura regional:

P2: Eu penso assim: Acho que está ligado à imigração

P7: Aqui, a primeira família foi francesa. Jacques Félix veio, fundou Taubaté. Muitos taubateanos foram pra França

P1: Tem um pouco de japonês aqui também, você sente, não claramente, mas você sente

P2: Eu acho que ela é uma ode aos imigrantes [...] Então eu acho que faz uma homenagem aos imigrantes de outras etnias também

P3: Mas ela (P1) captou muito bem a mensagem do trabalhar, o ato da cultura do arroz. Eles vieram pra desenvolver a cultura do arroz, no Quiririm. Desbravaram o sertão para cultivar a terra na pretensão do arroz.

Assim, é possível afirmar que a música de Taubateanas nº 2 – Quiririm, auxiliou aos participantes a associação com elementos da cultura italiana, principalmente por conta da imigração da força de trabalho ocorrida após a abolição da escravatura.

5.2.3 Cataguá: ecos do passado e referências da cultura indígena

A terceira das cinco peças do ciclo Taubateanas executadas trata de uma região que fazia parte da zona rural, mas que se encontra urbanizada atualmente, por conta do crescimento da cidade.

As imagens armazenadas no MISTAU são relacionadas principalmente a fazenda homônima, foi conhecida principalmente no ciclo do café, dada a importância política e econômica que seu cultivo teve para a região, conforme visto anteriormente.

Abaixo, uma imagem ilustrativa da fazenda Cataguá:



Figura 11 - Cataguá 1 - Arquivo MISTAU

Para o compositor de Taubateanas, como já visto, a escolha pela região se deu principalmente por dois motivos: por sua beleza natural, admirada pelo compositor, e por existir atualmente, no conjunto residencial Morada dos Nobres, uma rua que leva o nome de Professor Dr. Ulysses Carlos Schmidt, pai do compositor.

Já para as participantes do estudo, outras imagens, que não só a beleza da região, foram evocadas:

P3: Acho que a imagem de um trem, eu imaginei um trem numa estrada de ferro porque diziam que existia uma estrada de ferro que cortava o Cataguá, não sei se ainda existe, mas que levava a produção de café para outros lados. Quando ouvi essa música viajei nesse trem, por trás desse casarão, fazendo o transporte, foi o que senti

A afirmação de que “as pessoas diziam que existia uma estrada de ferro” na região marca como a questão do outro interfere nas memórias individuais, pois a memória coletiva influencia a memória individual e cada indivíduo é detentor de uma determinada parcela do todo. Para Halbwachs (2015), as lembranças podem se organizar de duas maneiras: agrupando-se em torno de uma pessoa ou distribuindo-se em uma sociedade, onde cada um detém imagens parciais. Neste sentido, o autor complementa:

O indivíduo participaria de dois tipos de memória. Não obstante, conforme participa de uma ou de outra, ele adotaria duas atitudes muito diferentes e até opostas. Por um lado, suas lembranças teriam lugar no contexto de sua personalidade ou de sua vida pessoal – as mesmas que lhes são comuns com outras só seriam vistas por ele apenas no aspecto que o interessa enquanto se distingue dos outros. Por outro lado, em certos momentos, ele seria capaz de se comportar simplesmente como membro de um grupo que contribui para evocar e manter lembranças impessoais, na medida em que estas interessam ao grupo (HALBWACHS, 2015, p.71)

De fato, não há registro da passagem da linha férrea pela região, já que a Estrada de Ferro Central do Brasil, que liga o Rio de Janeiro a São Paulo passa pelo centro da cidade, onde fica sua estação, que hoje abriga um espaço cultural⁵³. Assim, mesmo não tendo a real certeza da existência da estrada férrea na região da antiga fazenda, a participante apoia-se na

⁵³ O espaço está situado no Parque Dr. Barbosa de Oliveira, 317, Centro. Site: <https://www.estacaodoconhecimento.com>.

memória coletiva e no depoimento de outros. Tal fato foi rapidamente reforçado pelo participante número 7, em seguida:

P7: Essa estrada do Itaim fazia parte desse complexo e ia para o porto em Paraty

Já o compositor faz referência à fazenda e aos seus antigos donos, principalmente dona Cecília Guisard, todavia não faz nenhuma referência a estrada de ferro na região

Apesar disso, outros elementos também foram citados pelos participantes do grupo focal, entre eles, que a música teria evocado também a questão da presença indígena na região:

P2: Eu já imaginei a coisa do indígena, mais ao longe ainda, parece um índio à espreita na mata, a devastação que houve ali, os índios foram afugentados. Parece mesmo, dá a impressão dessa coisa do índio espreitando, o homem branco entrando na mata, essa coisa da colonização

P7: Porque eles já foram expulsos aqui do centro, era uma aldeia principal, uma aldeia importante dos índios Guaianazes. Talvez eles tenham se afastado e o povo foi invadindo

P1: A sensação melancólica da música traz isso

As falas que seguem reforçam a questão do “sentir” a presença indígena:

P2: foi uma região cafeeira, mas também foi uma região dos índios. Os índios iam se afastando, cada vez mais, e subindo a Serra do Mar e a Serra da Mantiqueira. Iam se afastando porque foram empurrados, a música remete essa coisa do indígena, essa coisa da espreita

P6: A questão da invasão do espaço deles, eles recuando pro meio da mata, cada vez mais, fugindo dos que eram diferentes

P2: A música me dá esse andamento, eu sinto a presença do indígena

Em continuidade, o desencadear das memórias fez com que relembassem também personagens importante para si mesmas, o que demonstra mais uma vez a questão da afetividade atrelada à rememoração:

P6: O mais gostoso é quando você vai “lá pra banda do Itaim”, “lá pra banda do Mato Dentro”, é desse jeito que eu aprendi, meu pai era caçador. Ele era contratado pelos fazendeiros “lá pra bando do Itaim, Mato Dentro e Sete Voltas”. O que tem história aquelas porteiras, ele e o Sargento Corrêa, os dois iam de magrela, bicicleta, a marca da bicicleta dele era Hércules, pra você ver como ele era forte

P7: O meu pai também!

P6: Aí ele ia, levava até uma sacolinha especial pra colocar na bicicleta, e falava caipira. Pegava a Rua São Pedro, pegava até lá onde hoje é o Mazzaropi. Porque os fazendeiros contratavam os dois? Iam lá no armazém e perguntavam se os dois podiam ir lá na plantação pra resolver um problema. Aí voltavam os dois com a sacola toda cheia de carne de tatu, de capivara, tudo já vinha limpinho, bonitinho. Meu vô tinha um armazém com geladeira muito grande, ele xingava eu porque eu queria ir na geladeira buscar groselha. Aí faziam o almoço, a gente achava uma delícia e minha mãe dizia: Gostaram? Vocês acabaram de comer tatu! E a gente dizia: tatu? Coitado do tatu! Então, aquela região é rica de histórias. Na banda do Mato Dentro, conforme a porteira, dependendo da hora você nem passava adiante. Os vaqueiros vinham da pecuária porque lá era só mato, eles avisavam que depois das seis da tarde não era pra passarmos da figueira que tinha lá, tinha também uma porteira, e não era pra passarmos de lá

Para Halbwachs (2015), a memória coletiva faz parte da memória individual, mas elas não se confundem. Para o autor elas podem se entrelaçar e se confundir por alguns momentos, mas a memória individual não deixaria de “seguir seu próprio caminho” (2015, p. 71).

Para a participante P6, a questão da presença indígena misturou-se ao próprio desenvolvimento da cidade:

P6: Taubaté cresceu mas você percebe uma essência, no centro, no mercado municipal. Você pode rodar todo o centro, por quê? Ali era o eixo da tribo, era ali onde eles ficavam, observavam a Mantiqueira e diziam: Mantiqueira, a montanha que chora. Eles observavam na parte de cima as cachoeiras que hoje não tem mais. Eu observava da janela da minha casa lá no Alto São Pedro, eu falava: uma! duas! três, quatro e cinco! Meu pai perguntava: O que você estava contando aí? Eu dizia: As cachoeiras lá, o senhor não está vendo? A Mantiqueira ficava muito forte e você conseguia ver. Hoje é muito raro, se você vir é uma que tem aqui embaixo, que eu consegui ver. Era maravilhoso. Então, por mais mudança que tenha acontecido existe uma essência e quando você começou a tocar, eu entrei nesse casarão, fui lá no fogão de lenha, na fogueira

Vimos também a primeira menção à serra da Mantiqueira, que mais adiante norteia as evocações relacionadas com outra serra, a de Quebra Cangalha.

5.2.4 Quebra Cangalha: os horizontes da memória

Não existe no MISTAU uma categoria de imagens que conte com referências à serra de Quebra Cangalha. Por esse motivo, no processo de sensibilização não existiam

imagens associadas a ela; todavia, as participantes buscaram na serra da Mantiqueira sua própria representação visual:

P5: O especial pra mim em relação a serra porque eu não sabia, eu sou forasteira, fui criada aqui, mas sou forasteira. Mas o que eu me identifiquei sempre nessa cidade foi com a serra. Quando você tocou essa música, o que me remete, depois que vocês se referiram a serra, é a beleza. Então, eu estou fazendo essa memória em relação a toda a minha vida de identificação, desde criança, com a serra da Mantiqueira, com a serra e com a região. Depois que eu estudei na Belas Artes, eu voltei e aí que fui desbravar um pouco essa região e conhecer essa serra. Então essa música me remete à beleza, a minha identificação, e a um trabalho que faço há muitos anos, que é a serra da Mantiqueira. Então, uma boa parte do meu trabalho, vivendo aqui como artista plástica, é a serra da Mantiqueira

P7: Inclusive a várzea!

P6: O Justino que dizia: os azuis da Mantiqueira!

Outra participante complementa:

P4: Posso dizer uma coisa? Eu escolhi um lugar onde eu pudesse ver a serra em todas as horas do dia, então escolhi um lugar que eu pudesse ver o amanhecer e o anoitecer e ver as luzes mudarem, e eu digo uma coisa: Mantiqueira nos seus tons cobalto, ultramar e prússia e suas vestimentas de chuva

Essa escuta visual por parte de artistas plásticos, aqui determinada pelas formas e cores da Serra da Mantiqueira, é entendida por Caznok (2008) como um processo natural, dada a formação desse grupo de artistas. A autora, para explicar essa relação, relata que submeteu pessoas diferentes, entre elas um artista plástico, à escuta de uma peça musical:

Nesses fragmentos pôde-se constatar a presença de formas geométricas, espaços vazios ou cheios, linhas, cores, direções e localizações no espaço, e de um olhar atuante, embora sem objeto definido. Há que se levar em conta que o relato mais rico em visualizações foi o do artista plástico, resultado, provavelmente, de um “vício profissional” (CAZNOK, 2008, p. 18)

Lévi-Strauss (1997) trata da questão da música como elemento expressivo muito diferente da linguística, por exemplo, Assim, cada uma delas atua no receptor de maneira distinta. Ao abordar a doutrina musical de Chabanon, Lévi-Strauss (1997) explica:

A música é feita de sons. Ora, “um som musical não porta em si nenhum significado [...], cada som é praticamente nulo, não tem sentido nem caráter próprio” (1997, p. 75)

Se o som em si não porta significado, esse significado deve ser construído pelo próprio ouvinte. Nesse ponto, o título de uma peça musical, como o da Quebra Cangalha, é o norteador da escuta:

Numa conversa com Wagner, Rossini teria dito, segundo a testemunha que a registrou: “Mas quem, numa orquestra desenfreada, seria capaz de precisar a diferença entre a descrição de uma tempestade, de um motim ou de um incêndio? [...] É tudo convenção!”. É preciso reconhecer que o ouvinte desavisado não poderia dizer que se trata do mar na peça de Debussy ou na abertura de *O navio-fantasma*; é preciso um título. Mas, assim que se conhece o título, vê-se o mar ao escutar *La mer* [O mar] de Debussy, e sente-se o cheiro dele escutando *O navio-fantasma* (Lévi-Strauss, 1997, p. 72. *Grifos do autor*)

Outra situação apresentada é o choque entre culturas, quando a participante, nascida em outra região do estado tem contato direto com a cultura da região do vale do Paraíba paulista:

P4: Então pra mim foi um choque de cultura muito grande. Eu não tenho essas lembranças, as cidades têm uma cultura muito forte, mas não essa cultura caipira. Eu vim ter esse contato aqui, porque eu só estudava nos meus caderninhos do primário que existia uma cidade chamada Taubaté e que aqui passava isso, passava aquilo. Dom Pedro e tal. E quando eu cheguei e vi isso aqui, pra mim foi um choque de cultura. Durante dois ou três anos eu chorava o tempo todo, no início foi muito difícil, agora eu amo isso aqui

E a participante continua:

P4: Quando eu vim pela primeira vez eu perguntei: Onde está essa serra que eu não vejo? Só vínhamos pra ver a casa e já voltávamos. Quando eu me mudei, eu punha uma cadeira na sala de almoço que eu tenho até hoje, agora já não dá pra ver mais, mas eu punha a cadeira e via Mantiqueira, hoje eu vejo do meu ateliê a serra da Mantiqueira

Para as participantes a serra da Mantiqueira inspiraria ainda outra forma de expressão, que não apenas a questão visual:

P6: Eu fiz até uma música, vou cantar o refrão: “Mantiqueira, Mantiqueira, eu te vejo daqui! Teus azuis me fascinam no cantar do bem-te-vi. No cantar do bem-te-vi, no cantar do bem-te-vi”

Os participantes relembram ainda que autores da região também expressaram seu contato com a serra:

P2: Mas tem muitas coisas que falam da Mantiqueira, os autores regionalistas falam muito sobre a Mantiqueira. Monteiro Lobato também falava muito da serra da Mantiqueira. Tem uma coisa linda que Monteiro

Lobato falava de Tremembé. Ele dizia que a cidade de Tremembé “tem mais passarinhos que formigas”, de tanto que é. E ele dizia que da varanda que ele ficava em Tremembé ele via a serra da Mantiqueira e falava muito da cor da serra, as ondulações, as cores que ficavam na tarde. Um texto muito bonito que fala da serra da Mantiqueira

Todavia, como vimos anteriormente, para o compositor de Taubateanas a culinária foi o principal motivo da escolha do local, para a representação:

YRS: Quebra Cangalha? É pela questão do biscoito e pela tradição taubateana ou vale paraibana. Me prendi mais a isso, à culinária do vale do Paraíba

Em posterior ligação telefônica, o compositor afirmou que se lembrou, após a entrevista, de outra origem para o nome Quebra-Cangalha. Essa segunda definição estaria associada à questão da cangalha, peça que prendia o boi ao carro de boi e que se quebrava por conta do terreno acidentado dos caminhos que cortavam a serra.

Para os participantes, as duas origens do nome foram apresentadas. Foi decidido apresentar as possíveis definições do nome da serra pela ausência de imagens fotográficas que porventura ajudassem na evocação das memórias.

De posse dessas informações, a memória coletiva relacionada ao nome da serra fica evidenciada:

P1: Meu filho já foi na fábrica

P6: É fabricado lá, na serra

P2: A história popular fala que foi feito um biscoitinho que era durinho e que se quebrava igual a cangalha do boi

P1: Tem até o formatinho

P6: A cangalha ligava um boi ao outro, a cangalhinha inicialmente era assim: você quebrava, era não era totalmente fechada, como é agora. Antes era tinha o formato mesmo da cangalha, agora que ela é fechadinha. Você tinha que “quebrar a cangalha”, molhar e comer

Quando questionadas sobre o que perceberam na peça musical retornam a questão da culinária:

P2: Eu acho que a música mostra a quebrada

P7: É o esforço do boi tentando subir, escorrega, cai de joelhos

P2: Daí quebrava no meio a cangalha. Na época das tropas, quando acontecia alguma coisa com o boi, eles matavam o boi porque não tinha jeito, aí é de onde vem a “vaca atolada”, das vacas que ficavam nos atoleiros

P6: Olha de onde saiu um biscoito! Olha a cabeça do ser humano!

P7: Sim! Eles faziam a vaca atolada e aproveitavam a carne

Para Oliveira (2008):

O Vale do Paraíba é rico em tradições culturais. Durante os 500 anos de ocupação do Brasil pelos portugueses, desenvolveu-se no Vale do Paraíba Paulista uma culinária característica dos diferentes ciclos econômicos e grupo étnicos que deixaram sua marca na nossa região (OLIVEIRA 2008, *in* CASTILHO; REIS, 2008, p.217)

Entre essas marcas culinárias, a cultura da caça e produção de pratos com içá também foi observada:

P6: Deixa eu te perguntar, você já comeu içá?

P5: Já. Já comi içá

P2: Eu já cacei içá também

P1: Eu também, eu sou taubateana!

P6: Torradinho é bem gostoso. Já caçou iça no formigueiro? Com aquela vassoura de piaçava? Desde que eu vi um velinho na janela, pegou o içá no ar, tirou as asinhas e colocou na boca, eu disse: Nunca mais como içá!

P2: Em todo o vale do Paraíba, eu sou de Lorena. A gente caçava içá, pegava os galhos e caçava o içá, e colocava dentro da garrafa

P1: Ele picava o dedo, ai! Na minha terra ainda tem, ali perto do Cavex, do Mazaroppi. Na minha chácara

P2: Mas a farofa de içá. A gente caçava na rua, mas não podia levar pra casa porque minha mãe tinha pavor, então a gente levava pra casa dos vizinhos ou da minha avó. Minha avó fazia iça e comíamos. Depois eu também fiquei com aquela ojeriza, por causa do cheiro. Mas uma vez me deu uma nostalgia e uma saudade de içá e fui comer lá no sírio, em Silveiras. Aí acharam que eu gostava de içá e mandavam içá em farofa pra mim

E ainda a expressão de possíveis mitos, como a ideia de que comer içá resultaria em maior força ou sorte. Sobre isso a participante de número 6 defende:

P6: É uma comida exótica, é forte. Mas olha, pra você descer o morro do Cristo Redentor de carrinho de rolimã que eu descia com meu irmão e a gente não se quebrava, só podia ser o içá

E outra vez, a relação com a cultura indígena:

P2: Mas o içá já é uma comida de origem indígena, e esse jeito de falar já é a língua Nheengatu, a mistura do português caipira com o indígena. Então nosso jeito de falar: “Porta”, “farta”, suprimir o “l” em tudo e sendo comedores de içá. Somos meio índios ainda

A identificação com a cultura indígena e a sensação de pertencimento expressos no discurso da participante número 2 é entendida por Hall (2015) como sendo parte da noção de identidade cultural. A identidade cultural pode ser verificada a partir da noção de pertencimento, que pode estar associado à questão étnica, racial, linguística, religiosa, e em seu extremo, às identidades nacionais (HALL, 2015).

Essa relação com a cultura indígena torna-se clara também nas observações apontadas na última peça apresentada neste estudo.

5.2.5 Bica do Bugre: lugares de memória e itinerários do mito

A Bica do Bugre, tema da última das cinco peças do ciclo Taubateanas, tem uma categoria específica no acervo do MISTAU. Tal categoria é composta de imagens da bica em vários períodos. Para ilustração deste estudo foi selecionada uma imagem datada de 1945:



Figura 12 - Bica do Bugre - 1945 - Acervo MISTAU

Após a execução da peça, as falas das participantes referiram-se, tanto ao som musical, quanto à imagem:

P6: Ah menino! Tinha água escorrendo aqui dentro.

P1: No começo é bem água escorrendo mesmo!

P7: Me lembro, quando menina, subindo nessa rampinha.

P1: Me lembro bebendo água, toda vez que vinha pro centro, tinha que parar pra tomar água, a gente não via a hora de chegar, você sabia que você chegou quando parava na bica do bugre.

Na literatura musical são comuns associações diretas ou indiretas ao mar, rios, lagos ou até ao transporte fluvial, por exemplo. Entre as peças mais reconhecidas, já citadas aqui: *La mer* (o mar), de Claude Debussy, dividida em três movimentos: *De l'aube à midi sur la Mer* (Da Alvorada ao Meio-dia no Mar), *Jeux de Vagues* (Jogo das Ondas) e *Dialogue du vent et de la Mer* (Diálogo do Vento com o Mar); e, *Der Fliegende Holländer* (O Holandês Errante, também conhecido como O Holandês Voador ou O Navio-Fantasma), de Richard Wagner. Outro exemplo são as peças do ciclo para piano intitulado “Canções Sem Palavras”, de Jakob L. Felix Mendelssohn (1809-1847) – as peças em questão recebem o título de

Venezianisches Gondellied (Canção da Gôndola Veneziana). Dentre as 48 peças do ciclo, três delas receberam esse título (Op. 19 n°6, Op.30 n°6 e Op. 62 n°5).

Com relação à Bica do Bugre, Emílio Amadei Beringhs (1978) afirma:

Não soubemos, jamais, ao certo, há quantos anos existe a Bica do Bugre. Talvez, e isso nos parece o mais acertado, ela existe desde os recuados tempos da colonização e mesmo antes, quando os índios guaianás dela se serviam para seu uso próprio (BERINGHS, 1978, p. 111)

Os participantes mais uma vez citaram a questão da presença indígena e relembrou o mito de que “quem beber da água da Bica do Bugre, voltará sempre a Taubaté. Cedo ou tarde, mas voltará” (BERINGHS, 1978, p.109). Para os participantes:

P6: Isso vem da época já dos índios. Diz a história que um grande chefe, acho que um Tamoiós, aí ele falou: Não! Você não vai beber essa água. Aí os outros olharam e perguntaram: Por que não posso beber da água? No linguajar dos índios. Ele respondeu: Porque ele não pode voltar. Se ele beber, ele volta

P7: É a lenda, quem toma a água da bica do bugre nunca mais sai de Taubaté

P4: Me disseram pra tomar, tomei e fiquei!

P2: Essa coisa também me disseram, quando cheguei em Taubaté, me levaram pra tomar a água da bica

P6: Se tomou, pode ir pra China, pra onde for. Vai voltar

P3: Dizem que tem até uma lenda, que tem que tomar a água pra retornar para cidade

P1: Na verdade é pra que não saia daqui!

Para Beringhs (1978), essa lenda apresenta ainda um caráter social, pois seria transmitida entre as gerações, o que a ajudaria a consolidar-se como uma memória coletiva (BOSI, 1979 e HALBWACHS, 2015).

Quando questionado se isso acontece também em outras cidades da região, o participante afirma:

P2: Sim, outras cidades têm as suas versões, “quem provou disso, volta”.

O contato com essas lendas faz parte da concepção de identidade das pessoas com a cidade, pois para os participantes a questão da consciência e da identificação como taubateanos suplanta inclusive suas origens. Como explica Roger Scruton:

A condição de homem [sic] exige que o indivíduo, embora exista e aja como um ser autônomo, faça isso somente porque ele pode primeiramente identificar a si mesmo como algo mais amplo – como um membro de uma sociedade, grupo, classe, estado ou nação, de algum arranjo, ao qual ele pode até não dar um nome, mas que ele reconhece instintivamente como seu lar (SCRUTON, 1986, p.156 *apud* HALL, 2015, p. 29)

Sobre essa identificação como taubateana a partir da metáfora da água da bica, a participante esclarece:

P5: Eu gosto dessa metáfora, eu sempre gostei disso. Você vai beber da água e não vai sair. E seja lá aonde você for, sua história ficou aqui, uma parte da sua história. Você nunca vai sair daqui, faz parte da sua vida aqui e eu sou muito grata pela oportunidade de viver aqui, essa cidade me encanta. Me emociono quando vou pra minha terra, mas lá não consigo ficar, sinto falta e tenho que voltar pra cá. E quero aproveitar a oportunidade e agradecer a essas taubateanas que fizeram parte da minha história, mesmo sendo de lá de São José do Rio Preto, mas uma taubateana aqui. Eu sempre vou estar aqui, eu nunca vou sair daqui, mesmo morando em outro lugar, minha história estará aqui

E outro participante complementa:

P7: Isso é memória!

Para o compositor, a escolha da Bica do Bugre como parte do ciclo Taubateanas se deu principalmente pela questão histórica e pelo contato dos chamados civilizados com os índios, conforme visto anteriormente. O compositor explicou também a relação com a região do entorno da bica, como o Mercado Municipal e a presença de imigrantes árabes e sírio-libaneses no comércio da região. Além disso, o compositor abordou a importância, para ele, da feira que acontece tradicionalmente aos fins de semana na região, a Feira da Barganha, ou Feira da Breganha, como é popularmente conhecida.

Para Wisnick (2017, p. 90, grifos do autor):

Alguns sistemas musicais viajaram fundo no *paisagismo*, isto é, na multiplicação de territórios que a variação dos intervalos da escala permite construir. Nesses sistemas modais complexos, o repertório de gamas utilizadas é de uma enorme sutileza, pois trabalha-se com nuances intervalares mínimas, estranhas ao ouvido diatônico e “bem temperado” da música tonal europeia, para a qual formamos o nosso ouvido

Em seu texto, mais especificamente no capítulo intitulado Territórios Modais, Wisnick (2017, p. 90) explica como as culturas árabe e indiana se utilizam das nuances de seu sistema musical para exprimir ideais de paisagismo. O autor complementa:

Muitos dos que escutam, por exemplo, músicas de tradição árabe e iraniana esperando ouvir temas melódicos com acompanhamento de acordes, desdobrando o seu minueto cadencial de tensões e repousos, como na música ocidental, e deparando-se com conjuntos rítmico-timbrísticos e melodias baseadas em escalas assimétricas⁵⁴ e nuances minimais de altura⁵⁵, pensam que ali existe tudo menos “música”

Independentemente do juízo ao qual o autor se refere, é facilmente percebida em Taubateanas n° 5 – Biquinha do Bugre, a utilização, em praticamente toda a peça, de conjuntos rítmicos (quíalteras⁵⁶) que, mesmo comuns na música ocidental, não são fartamente utilizados de forma tão constante. Outra característica observável é a construção da linha melódica com poucos saltos intervalares e um acompanhamento utilizando-se arpejos⁵⁷, dispostos para que soem como escalas assimétricas. Mesmo que o compositor de Taubateanas não tenha declarado essa intenção, pode ter utilizado esses elementos de forma inconsciente, até mesmo por conta de sua vasta experiência musical. Observe-se o início da partitura de Biquinha do Bugre:

⁵⁴ Escalas que apresentam ordem intervalar diferente em seu movimento ascendente e descendente.

⁵⁵ Diferentes divisões de alturas entre os sons musicais, tendo em vista que na música tipicamente árabe, indiana, entre outras, não se utiliza o sistema de 12 sons próprio da cultura ocidental.

⁵⁶ Divisões anormais dos tempos de um compasso. Para Med (1996), são grupos de notas empregados com maior ou menor valor do que normalmente representam, ou, ainda, são grupos de valores que aparecem modificando a proporção estabelecida pela subdivisão de valores.

⁵⁷ Para Med (1996), arpejo ou harpejo (do italiano *arpeggio*) é a execução rápida e sucessiva das notas de um acorde, começando geralmente com o baixo (da nota mais grave à mais aguda).

Taubateana nº 5 - " Biquinha do Bugre "

À Julieta Ribeiro Ortiz de Mattos

Yves Rudner Schmidt

(São Paulo - 1999)

ALLEGRO (com moderação)

Conjuntos de quiáteras e arpejos (escalas assimétricas)

Linha melódica com poucos saltos intervalares

The image shows a musical score for 'Biquinha do Bugre' by Yves Rudner Schmidt. The score is for piano and voice. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of arpeggiated chords and scales. The vocal line is melodic with few interval jumps. The score is annotated with green boxes highlighting the piano accompaniment and red boxes highlighting the vocal line. Annotations include 'cantar', 'rit.', 'mf', 'm. d.', and 'm. c.'.

Figura 13 Elementos musicais em Biquinha do Bugre. Copyright 2000 – Yves Rudner Schmidt

Os participantes demonstraram que o fato de saberem os títulos das peças as ajudou a “ouvir melhor”, pois atuariam como “legendas” de uma imagem:

P6: Com certeza, você identifica. Te leva

P5: Com a história, com o nome das pessoas

P3: Já faz um pré-arquivo na mente. Pra dar uma viagem mais focada nas notas

P1: Te direciona pra o quê ele quis dizer na música. Quando ele fala você já imagina aquilo e já escuta aquilo

P6: Seu pensar já vai direto ali. Passa um filme na sua cabeça

P7: Depende também da sua lembrança do lugar, a nota vai agir melancolicamente ou te deixar alegre. Dependendo da experiência da pessoa

P4: Da vivência da pessoa

P6: Depende da sua associação

P7: Sim, se ali foi uma coisa ruim você já imagina uma coisa assim

Sobre o título das peças e a informação sobre o que as fotos representam, aqui entendidas como similares às legendas em fotos, por conta de seu papel informativo, Sophie Van der Linden (2011) apresenta, na obra *Para ler o livro ilustrado*, as características e as funções da relação entre imagens e textos. Para a autora, há três tipos de legendas, ou de relação entre texto e imagem. O primeiro tipo de relação, chamado de redundância, divide-se em sobreposição total de conteúdos, na qual “[...] nada no texto ou na imagem vai além do outro”, e sobreposição parcial, na qual há “[...] congruência do discurso, mas um deles diz mais que o outro”. Na relação de colaboração, “[...] cada um, alternadamente, conduz a narrativa, ou cada um preenche as lacunas do outro. Interação de duas mensagens distintas para uma realização comum do sentido”. Nesse tipo de relação entre texto e imagem, há o que a autora denomina “divergências construtivas”. Por fim, há a relação de disjunção, na qual “[...] textos e imagens seguem vias narrativas paralelas. Textos e imagens entram em contradição” (LINDEN, 2011, p. 121)..

Murray Schaefer (1992), por sua vez, defende que existe a possibilidade de imitação, principalmente da natureza, por meio da escrita musical, todavia esse sentido é construído pelo ouvinte a partir de convenções (LÉVI-STRAUSS, 1997).

Em um primeiro momento, essas colocações ficam claras na análise de Taubateanas e nos motivos que levaram o compositor a compor as peças. A escolha de quais locais retratar não se reflete necessariamente no sentido que os ouvintes darão a eles, pois a construção do sentido reflete também as experiências e a memória individual das pessoas.

Fica exposto no estudo também que a memória coletiva, construída a partir de pontos comuns na história, nos mitos e lendas e na gente de determinado local, também auxilia na construção de sentido das obras musicais. Os ouvintes e os produtores fazem parte de um mesmo grupo social ou étnico, como no caso dos artistas, que por muito tempo vivenciaram a arte musical, em virtude de terem “ouvido treinado”. Na perspectiva de Chabanon (*apud* Lévi-Strauss, 1997), “A música puramente instrumental deixa seu espírito em suspense, na inquietude do significado [...] Quanto mais se tem o ouvido treinado, sensível [...], mais facilmente se pode prescindir das palavras, mesmo quando a voz canta” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 76).

Dessa forma, assim como elementos paralelos à música árabe podem ser incluídos, por conta da ampla experiência do compositor, de maneira não consciente, em uma peça musical que retrata uma bica em determinada cidade do interior do estado de São Paulo (amplamente relacionada à cultura caipira e indígena), as individualidades dos ouvintes lhes trarão determinadas condições de escuta, em virtude de suas próprias experiências, memórias, cultura e identificação com a cidade.

Todavia, para facilitar o amplo acesso à música erudita contemporânea, além do trabalho educativo a contextualização das obras facilita o exercício de escuta, contribuindo assim para a sua popularização.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acerca das questões propostas ao longo deste trabalho, verificou-se a eficácia do discurso musical como suporte de memória, mesmo que a literatura apresente divergências sobre a utilização do termo *linguagem*, quando associado à música diretamente. Enquanto alguns autores tratam o discurso musical como um fim em si próprio, despidido de qualquer possibilidade de ir além, outros levantam a hipótese de que os sons musicais podem evocar, registrar e transcrever paisagens, sentimentos e ações, ou remeter a elementos não físicos e oníricos.

Para esta pesquisa, a postura da não objetividade do discurso musical e a abertura para as imensas oportunidades que ele permite concretizaram-se na confirmação das hipóteses e na solução dos questionamentos suscitados a partir das primeiras leituras acerca do tema. Sobretudo, foi possível perceber elementos textuais e discursos comuns entre a fala do compositor e a dos artistas participantes, mesmo que estes estivessem em polos distintos da obra musical.

Outra questão suscitada e aqui discutida foi a possibilidade de (re)construção e reconhecimento da identidade com a cidade, expressa também pelo sentido de pertencimento que os artistas voluntariamente expressaram. Mesmo não sendo todos naturais da cidade, sua relação com ela é notória, pela construção de suas vidas pessoais e profissionais na cidade ou pela relação afetiva construída ao longo dos anos. Todos esses elementos puderam ser percebidos e confirmados no decorrer do estudo.

Acerca da possibilidade de reconhecimento, pelos artistas, da paisagem sonora proposta pelo compositor, ficou claro que elementos icônicos (como o galopar do cavalo, a presença dos mitos, a alusão aos imigrantes, principalmente no que se refere aos italianos e árabes, o curso das águas e das serras, especialmente a serra da Mantiqueira, além da referência à cultura indígena) foram em parte percebidos por eles. Essa percepção é facilitada pela sensibilização dos artistas, por conta de sua vida profissional e vivência artística, e por partilharem do mesmo local de fala, campo de atuação, capital cultural e *habitus* com o compositor da obra.

Dessa forma, percebeu-se também que, para a plena compreensão do discurso de um autor/artista/compositor, é necessária imersão dos ouvintes em seu contexto, pois a proximidade entre eles é elemento facilitador do processo de reconhecimento de intenções.

A partir desse resultado, ensejam-se novas pesquisas, visando à revalidação ou à reformulação deste estudo. Pretende-se ampliar conhecimento sobre memória, identidade, música e o reconhecimento desses elementos a partir de outros objetos culturais da mesma categoria de arte, tendo partícipes não-artistas e distantes histórica e fisicamente da imagem base.

Dado a análise realizada, é possível perceber que existe a possibilidade de reconhecimento das intenções do autor por parte dos ouvintes de uma peça musical; no entanto, essa possibilidade é facilitada naqueles que estão no mesmo contexto do autor do objeto cultural. Essa afirmação se solidifica por conta de outras intenções de registro do compositor que não puderam ser reconhecidas por conta das memórias e referências individuais dos receptores, que a elas dão significados conforme cada especificidade e à luz de suas próprias experiências.

Assim, a recepção da música, promove a relação identitária com a cidade por meio dos processos de evocação de memórias no contato com a paisagem sonora proposta pelo compositor no ato da produção.

Todavia, ao ato de recepção devem-se somar as experiências coletivas e individuais, os *habitus* dos indivíduos e seu local de fala, como apresentado aqui, pelos participantes de uma mesma instituição de ensino. Essa proximidade com o objeto consagrado, entendido aqui como a obra musical, é de suma importância na proximidade entre o que o autor “quis dizer” e o que os ouvintes “perceberam” no ato da escuta.

REFERÊNCIAS

ABDALA, R. D. **A fotografia além da ilustração**: Malta e Nicolas construindo imagens da Reforma Fernando de Azevedo no Distrito Federal (1927-1930). São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo-FEUSP, 2003. [Dissertação de Mestrado].

_____. **Fotografias escolares**: práticas do olhar e representações sociais nos álbuns fotográficos da Escola Caetano de Campos (1895-1966). São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo-FEUSP, 2013. [Tese de Doutorado].

ABDALA, R. D. SANTOS, D. C. Memórias vivas de Taubaté: (re)visitando a história da cidade com idosos. In: LEÃO, M. A. B. G. (org.) **Envelhecimento & desenvolvimento humano**: estudos e práticas na extensão universitária. Taubaté-SP: Editora da Universidade de Taubaté, 2016.

ABREU, M. M. de. **Taubaté**: de núcleo irradiador de bandeirismo a centro industrial e universitário do vale do Paraíba. Aparecida-SP: Santuário, 1991.

ANDRADE, A. C. A. **Jacques Félix e a fundação de Taubaté**. Divisão de Museus, Patrimônio e Arquivo Histórico de Taubaté. s.d.

ARANGUREN, J. L. **Comunicação humana**. Trad. de Eduardo Almeida. Rio de Janeiro, Zahar. São Paulo, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.

AUMONT, J. A **Imagem**. Trad. de Estados Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 2. ed. Campinas-SP: Papirus, 1995.

BARENBOIM, D. **A música desperta o tempo**. Trad. de Eni Rodrigues e Irene Aron. São Paulo, Martins, 2009.

BASILE, R. B. **Espaços urbanos e formação de identidades na cidade do México (1519-1564)**: uma abordagem político-cultural. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009 [Dissertação de Mestrado].

BAUER, M. W. “Análise de ruído e música como dados sociais.” In: BAUER, M. W e GASKELL, G (org.). **Pesquisa qualitativa com texto**: imagem e som: um manual prático. Trad. de Pedrinho A. Guareschi. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

BERCHMANS, T. **A música do Filme**. 2. ed. São Paulo: Escrituras, 2006.

BERINGHS, E. A. **Lendas e Tradições**. Taubaté-SP: EGETAL, 1978.

BERNARD, J. W. Colour. In: HILL, P. (Ed.) **The Messiaen companion**. Portland: Amadeus, 1995.

BETEMPS, L. R. **A Colônia Francesa de Pelotas e seus Acervos Culturais: Memória, História e Etnia.** Pelotas-RS: Instituto de Ciências Humanas – Universidade Federal de Pelotas, 2009. [Dissertação de Mestrado].

BOSI, E. **Memória e sociedade: Lembranças de velhos.** 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1979.

BOURDIEU, P. **Questões de sociologia.** Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. **Razões práticas: sobre a teoria da ação.** Trad: Mariza Corrêa. Campinas: Papyrus, 1996.

_____. **O poder simbólico.** São Paulo: Bertrand Brasil, 2007.

BRANDÃO, C. R. **Os caipiras de São Paulo.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CAMPOS, M. D'O. BORGES, L. C. "Percurso simbólico de objetos culturais": coleta, exposição e a metáfora do balcão." In: **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi.** Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p.00-00, 2012.

CANDAU, J. **Memória e identidade.** Buenos Aires: Del Sol, 2001.

CANDÉ, R. **História da Música Clássica: Barroco e Classicismo.** Volume 1. Trad. Teresa Siza e Manuel Dias da Fonseca. Madrid: Ediciones del Prado, 1995.

CANDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida.** 10. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

CASTELLS, M. **A era da informação: Economia, sociedade e cultura – o poder da identidade.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

CAUNE, J. **Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação.** Trad. Laan Mendes de Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CAZNOK, Y. B. **Música: entre o audível e o visível.** 2. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Unesp/Funarte, 2008 (Coleção Arte e Educação).

CHAUÍ, M. **Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária.** São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

CHARTIER, R. **A História Cultural: entre práticas e representações.** Trad. Maria Manuela Galhardo. 2, ed.. Editora Difel. Algés, Portugal. 2002. (Coleção Memória e Sociedade)

COPLAND, A. **Como ouvir e entender música.** Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

DUNSBY, J. WHITTALL, A. **Análise musical na teoria e na prática.** Trad. Norton Dudeque. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

- ECO, U. **A definição da arte**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- FERREIRA, A. B. de H. **Aurélio Júnior**: dicionário escolar da língua portuguesa. Coord. Marina Baird Ferreira e Margarida dos Anjos. 2.ed. Curitiba: Positivo, 2011.
- FLUSSER, V. **Comunicologia**: reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum. Trad. de Tereza Maria Souza de Castro. São Paulo. Martins Fontes, 2014.
- FONTEERRADA, M. T. de O. **O lobo no labirinto**: uma incursão à obra de Murray Schafer. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- _____. **Música e meio ambiente**: a ecologia sonora. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004b.
- GATTI, B. A. **Grupo Focal na pesquisa em ciências sociais e humanas**. Brasília: Liber Livro Editora, 2012.
- GERBNER, G. Os meios de comunicação de massa e a teoria da comunicação humana. In: DANCE, F. E. X. **Teoria da Comunicação Humana**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1967.
- GOUVÊA, L. G. **Monteiro Lobato e Mazzaropi e o imaginário caipira**. Taubaté-SP: Casa Cultura, 2013.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. Trad. de Ana Luísa Faria. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. de Beatriz Sidou. 8ª reimpressão. São Paulo: Centauro, 2015.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- HANSLICK, E. **Do Belo Musical**. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 1989.
- HARNOUNCOURT, N. **O discurso dos sons**: caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- HÉRON, F. *La seconde nature de l'habitus*. In: **Revue Française de Sociologie**, V. XXVIII, nº3, p. 385-416, 1987.
- IAZZETTA, F. Representação e referencialidade na linguagem musical. In: LIMA, S. A. de. [org.]. **Faculdade de Música Carlos Gomes**: retrospectiva acadêmica. Volume 8. São Paulo: Musa Editora, 2005.
- KARLIN, F. **Listening to Movies**. Trad. João Máximo. New York: Schimer Books, 1994.

- KOSSOY, B. **Fotografia & História**. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- KRAUSE, B. **A grande orquestra da natureza**: descobrindo as origens da música no mundo selvagem. Trad. Ivan Weisz Kuck. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- LE GOFF, J. **Por amor às cidades**: conversações com Jean Lebrun. Trad: Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- LEIPP, E. **La machine à écouenter**. Essais de psycho-acustique. Masson: Paris, 1977.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Mito e Significado**. Trad. António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978
- _____. **Olhar escutar ler**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LIMA, M. de O. Campo do poder, segundo Pierre Bourdieu. Cógito. Salvador, n.11 – Outubro, 2010.
- LINDEN, S. V. D. **Para ler o livro ilustrado**. Trad: Dorothée de Bruchard. Cosac Naify, 2011.
- LOIZOS, P. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa In: BAUER, M. W e GASKELL, G (org.). **Pesquisa qualitativa com texto**: imagem e som: um manual prático. Trad. de Pedrinho A. Guareschi. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- MARCONDES, M. T. R. **Tempo e Memória**: aspectos de uma comunidade e de uma família paulista. 2, ed. Série Taubateanas nº5. Taubaté-SP: Imprensa Oficial, 1998.
- MARTINS, L. T. de O. **Construindo uma proposta interpretativa para o ciclo *Frauenliebe und Leben* de Robert Schumann**. Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo. Instituto Politécnico do Porto. Porto, 2015. [Dissertação de Mestrado].
- MED. B. **Teoria da Música**. 4. ed. rev. e ampl. Brasília-DF: Musimed, 1996.
- MEIHY, J. C. S. B.; RIBEIRO, S. L. S. **Guia prático de história oral**: para empresas, universidades, comunidades, famílias. São Paulo: Contexto, 2011.
- MENEZES, F. **A acústica musical em palavras e sons**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2. ed. 2014.
- MITROIU, S. **‘Sites of memory’**: an urban perspective. Acta Scientiarum. Human and Social Sciences. Maringá, v. 36, nº1, p. 1-7, 2014.
- MONTEIRO, J. M. **Negros da terra**: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MOURÃO, A. R. T.; CAVALCANTE. S. “O processo de construção do lugar e da identidade dos moradores de uma cidade reinventada.” In: **Estudos de Psicologia**. V. 11(2). p. 143-151, 2006.

NETO, L. V. **O conceito de *Habitus* e a obra de Erwin Panofsky**: teoria e metodologia da história da arte e da arquitetura na primeira metade do século XX. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011 [dissertação de mestrado].

NICULITCHEFF, S. **A Imagem da Memória**. Tese de Doutorado em Artes. Orientadora: Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf. Unicamp. Campinas-SP, 2009.

NOGUEIRA, M. A semântica do entendimento musical. In: ILARI, B. S. ARAÚJO, R. A. de [org.]. **Mentes em música**. Série pesquisa, n.165. 1ª reimpressão. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

NORA, P. “O retorno do fato”. In: LE GOFF, J. e NORA, P. **História**: novos problemas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

d’OLIVET. F. **Música apresentada como Ciência e Arte**: estudo de suas relações analógicas com os mistérios religiosos, a mitologia antiga e a história do mundo. Trad. de Marielza Corrêa. São Paulo: Madras, 2004.

OLIVEIRA, M. A. A alma índia no vale. **Cadernos Culturais do Vale do Paraíba**. Centro Educacional Objetivo. Caçapava-SP, 1993.

OLIVEIRA, M. H. O Potencial Turístico da Culinária Valeparaibana. In: CASTILHO, E. D. REIS, F. J. G. dos. [org.] **Vale do Paraíba**: pessoas, instituições e movimentos: contribuições relevantes nos séculos XIX e XX. Campinas-SP: Editora Alínea, 2008.

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso**: Princípios & Procedimentos. 8. ed. Campinas-SP: Pontes, 2009.

PAIVA, E. F. **História & imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PEDROSO, E. S. R. **A memória do idoso e a identidade da cidade como referências na análise da apropriação formal/espacial do espaço urbano**. Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2007 [dissertação de mestrado].

PEIXOTO, C. E. (Org.). **Antropologia e Imagem, Vol. 1**: Narrativas diversas. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

PRODANOV. C. C.; SCHEMES. C.; KERBER. A. “O patrimônio material e a construção da identidade em Novo Hamburgo (RS): A fotografia e a cidade.” In: **História Revista**, Goiânia, v.12, n.2, p, 187-208, jul./dez. 2007.

RICCEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al.]. 6ª reimpressão. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2014.

RIDING, A.; DUNTON-DOWNER, L. **Guia ilustrado Zahar: ópera**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2010.

ROSSI, P. **O passado, a memória, o esquecimento**: Seis ensaios da história das ideias. Trad. Nilson Moulin. São Paulo, Editora UNESP, 2010.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia. 3. ed.m 4ª reimpressão. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, 2013.

SAPIR, E. **Anthropologie**, Paris: Édition de Minuit, 1967.

SAUSURRE, F. de. **Cours de linguistique générale**. Ed. Brasileira: Curso de Linguística geral. 30. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

SCHAFER, R. M. **O ouvido pensante**. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

_____. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. Marisa Trench Fonterrada. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCHURMANN, E, F. **A música como linguagem**: Uma abordagem histórica. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SEKEFF, M. de L. **Da música, seus usos e recursos**. 2. ed. Ver. e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

SETTON, M. da G. J. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. In: **Revista Brasileira de Educação**. nº 20, de maio a agosto, p. 60-70, 2002.

SIGNORINI, R. **A arte do fotográfico**: os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990. Tradução de Carlo Alberto Dastoli. 1. ed. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SPRINGER, G. P. Language and music: parallels and divergences. In: JAKOBSON, R. **Essays on [...] his sixtieth birthday**, p. 504-513, Den Haag, Mouton, 1956.

STATERI, J. J. **Música Câmera Ação**: A música incidental de Yves Rudner Schimidt. São Paulo. Edição do autor, 2007.

SUBIRÁ, J. **História de la música**. Barcelona: Salvat, 1958.

THOMPSON, P. **A voz do passado**: história oral. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

TRUZZI, O. “Comunidades de memória.” In: MIRANDA, D. S. de [org.]. **Memória e Cultura**: a importância da memória na formação cultura humana. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.

VALLE, C. G. O. do. “Identidade e Subjetividade”. In: LIMA, A. C. de S. [coord.] **Antropologia e direito**: temas antropológicos para estudos jurídicos. Brasília/Rio de Janeiro/Blumenau - SC: Associação Brasileira de Antropologia, Nova Letra, 2012.


VIANA, F. H. **A paisagem sonora de Vila Rica e a música barroca das Minas Gerais (1711-1822)**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2012.


WISNIK, J. M. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANEXO A – APROVAÇÃO NO COMITÊ DE ÉTICA

– DADOS DA VERSÃO DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: A identidade na produção e recepção de objetos culturais
Pesquisador Responsável: DANIEL CRISTIANO SANTOS
Área Temática:
Versão: 1
CAAE: 61470416.0.0000.5501
Submetido em: 29/10/2016
Instituição Proponente: Universidade de Taubaté
Situação da Versão do Projeto: Aprovado
Localização atual da Versão do Projeto: Pesquisador Responsável
Patrocinador Principal: Financiamento Próprio







Comprovante de Recepção:  PB_COMPROVANTE_RECEPCAO_814342

– DOCUMENTOS DO PROJETO DE PESQUISA

- ↳ Versão Atual Aprovada (PO) - Versão 1
 - ↳ Pendência Documental (PO) - Versão 1
 - ↳ Documentos do Projeto
 - ↳ Comprovante de Recepção - Submissão 1
 - ↳ Folha de Rosto - Submissão 2
 - ↳ Informações Básicas do Projeto - Submissão 2
 - ↳ Outros - Submissão 2
 - ↳ Projeto Detalhado / Brochura Investigação
 - ↳ TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa
 - ↳ Apreciação 2 - UNITAU - Universidade de Taubaté
 - ↳ Projeto Completo

Tipo de Documento	Situação	Arquivo	Postagem	Ações

– LISTA DE APRECIÇÕES DO PROJETO

Apreciação	Pesquisador Responsável	Versão	Submissão	Modificação	Situação	Exclusiva do Centro Coord.	Ações
PO	DANIEL CRISTIANO SANTOS	1	29/10/2016	15/11/2016	Aprovado	Não	   

YVES RUDNER SCHMIDT

TAUBATEANAS

- 1 - Cavarucangüera
- 2 - Quiririm
- 3 - Cataguá
- 4 - Quebra-Cangalha
- 5 - Biquinha do Bugre

P I A N O

São Paulo - 1999

TAUBATÉ

Importante cidade paulista, situada na região leste do estado (Vale do Paraíba). Centro industrial, cultural e histórico. Terra natal do compositor.

1 - CAVARUCANGÜERA: bairro da cidade. Nome que vem do tupi e corruptela do português:

Cavaru = cavalo

Cang = osso, esqueleto

Uêra ou ué = sufixo de passado.

Cavalo que passa a esqueleto! (segundo Vitor Caminha). Colocado num mourão frente (entrada) dos sítios afugenta mau olhado.

2 - QUIRIRIM: distrito industrial de Taubaté. Notável pela colonização italiana. Nome de origem tupi, (conforme o Dr. João Mendes de Almeida), quer dizer " rio da chuva ". É afluente do rio Paraíba do Sul.

3 - CATAGUÁ: outro bairro da cidade, nome dado a uma árvore rutácea que cresce nos campos gerais.

4 - QUEBRA-CANGALHA: serra localizada no município e região, constituída de rochas muito antigas (Pré-Cambrianas). Contra-forte da Serra do Mar.

5 - BIQUINHA DO BUGRE: fonte de água, próxima ao Mercado Municipal, com interessantes lendas, sendo que uma delas diz: "quem beber água da Biquinha do Bugre, voltará sempre a Taubaté".

Taubateana nº 1 - " Cavarucangüera "

À Maria Morgado de Abreu

Yves Rudner Schmidt

Andante (sem correr)

(São Paulo - 1999)

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-4) features a right hand with a melodic line and a left hand with a steady accompaniment. Dynamics include *mp* (trotando), *cresc. sem pre*, and *mf*. The second system (measures 5-10) continues the melodic and accompanimental patterns. The third system (measures 11-14) concludes the piece. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the score.

Copyright 2000 by Yves Rudner Schmidt (All Rights Reserved) - Todos os direitos são reservados - São Paulo - BRASIL.
Membro da SOCIEDADE BRASILEIRA DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA
Realização PREFEITURA MUNICIPAL DE TAUBATÉ-SP.

2

16 *mf* 5 *mf* 5 5 5

22 *f* 5 5 5 5 5

Tempo I

28 *mp* *p* *f* *mp* *mp* *p* *mp*

Ped. 3 Ped. secco

34 *cresc. sem pre* 5 5 5 5

40

40

40

mf

mf

This system contains measures 40 through 45. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings 4 and 5. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *mf* in both staves.

46

46

46

mf

mf

This system contains measures 46 through 51. The right hand continues the melodic development with slurs and a *mf* dynamic. The left hand accompaniment remains consistent with the previous system.

52

52

52

cresc.

ff

ff

p

Syb

This system contains measures 52 through 57. It features a *cresc.* marking in the right hand. The right hand ends with a *ff* dynamic, while the left hand has a *ff* dynamic. A *p* dynamic is marked at the bottom of the system. A *Syb* marking is present at the end.

58

58

58

mp

p

f

mp

rall. pouco dim.

p

f

This system contains measures 58 through 63. The right hand has dynamics of *mp*, *p*, and *f*. The left hand has dynamics of *mp*, *p*, and *f*. Performance instructions include *rall. pouco dim.* and fingerings 3, 2, 4, 2, 5.

Taubateana nº 2 - " Quiririm "

Tarantela estilizada

À Conceição Fenille Molinaro

Yves Rudner Schmidt

(São Paulo - 1999)

ALLEGRETTO

ALLEGRO

Copyright 2000 by Yves Rudner Schmidt (All Rights Reserved) - Todos os direitos são reservados - São Paulo - BRASIL.
 Membro da SOCIEDADE BRASILEIRA DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA
 Realização PREFEITURA MUNICIPAL DE TAUBATÉ - SP

Taubateana nº 3 - " Cataguá "

À Judith Mazella Moura

Yves Rudner Schmidt
(São Paulo - 1999)

ANDANTE

pp *p (cantabile)*

f *f*

f *cresc.*

Copyright 2000 by Yves Rudner Schmidt (All Rights Reserved) - Todos os direitos são reservados - São Paulo - BRASIL
Membro da SOCIEDADE BRASILEIRA DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA
Realização PREFEITURA MUNICIPAL DE TAUBATÉ - SP.

7

21 *cresc.* *ff*

27 *mp* *secco*

33 *p*

39 *p*

44 *mf* *mp* *calmo* *Ped.*

Musical score system 1 (measures 21-25). The right hand plays a sequence of chords in the treble clef. The left hand plays a bass line with fingerings 1, 2, 3 and accents. A dynamic marking *f* is present. The system ends with the word *Red.*

Musical score system 2 (measures 26-30). The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a bass line with a fermata. A tempo marking *alarg.* is present.

Musical score system 3 (measures 31-35). The right hand has a melodic line with a dynamic marking *p* and tempo marking *al tempo*. The left hand has a bass line with fingerings 1, 3, 2, 5 and accents.

Musical score system 4 (measures 36-40). The right hand has a melodic line. The left hand has a bass line with fingerings 2, 5, 1, 3, 2, 5 and accents.

Musical score system 5 (measures 41-45). The right hand has a melodic line with a dynamic marking *p*. The left hand has a bass line with a dynamic marking *rit.* and fingerings 1, 2. The system ends with a double bar line and repeat signs.

10 **Meno**

Musical score for measures 47-51. The piece is in 3/4 time. Measure 47 starts with a piano (*pp*) dynamic. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a bass line with some triplets. A tempo change to *accel.* (accelerando) begins at measure 50.

Musical score for measures 52-56. The right hand has a melodic line with some chromaticism. The left hand has a bass line with some triplets. A tempo change to *alarg.* (ritardando) begins at measure 53. The dynamic is *f* (forte).

Musical score for measures 57-61. The right hand has a melodic line with some chromaticism. The left hand has a bass line with some triplets. A tempo change to *a tempo* begins at measure 58. A tempo change to *accel.* (accelerando) begins at measure 60. The dynamic is *pp* (pianissimo).

Musical score for measures 62-66. The right hand has a melodic line with some chromaticism. The left hand has a bass line with some triplets. A tempo change to *alarg.* (ritardando) begins at measure 63. The dynamic is *p* (piano).

Musical score for measures 67-71. The right hand has a melodic line with some chromaticism. The left hand has a bass line with some triplets. A tempo change to *calmo (lontano)* (calm and distant) begins at measure 68. The dynamic is *mp* (mezzo-piano).

Taubateana nº 5 - " Biquinha do Bugre "

À Julieta Ribeiro Ortiz de Mattos

Yves Rudner Schmidt

(São Paulo - 1999)

ALLEGRO (com moderação)

1 *mp* *m. d.* *cantar* *movido*

5 *m. d.*

9

13 *rit.* *mf* *m. e.* *m. d.* *m. e.* *Ped.*

Copyright 2000 by Yves Rudner Schmidt (All Rights Reserved) - Todos os direitos são reservados - São Paulo - BRASIL.

Membro da SOCIEDADE BRASILEIRA DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Realização PREFEITURA MUNICIPAL DE TAUBATÉ - SP

17 *mp a tempo*

21 *mf rit.*

25 *f* *a tempo* *m. e.* *m. d.*

29 *Red.*

33 *rit.* *f* *m. e.* *m. d.* *m. e.* *Red.*

SEM CORRER

13

37 *mp*
m. e. 10 10

39 *cresc.*
10 10

41
10 10

43 *mp*
10 10

45
10 10 10

48 *rit.* *súbito* *f*
10 2 5

ANEXO C – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (Entrevista)

ANEXO A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (Entrevista)

Pesquisa: Identidade na Produção e recepção de objetos culturais

Orientadora: Profa. Dra. Rachel Duarte Abdala

Você está sendo convidado para participar, como voluntário, em uma pesquisa. Após ser esclarecido sobre as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma delas é sua e a outra é do pesquisador responsável. Em caso de recusa você não será penalizado de forma alguma.

Informações sobre a pesquisa:

Título do Projeto: “Identidade na Produção e recepção de objetos culturais: A cidade em seus artistas”

Objetivo da pesquisa: Analisar como artistas da cidade se identificam com essa por meio de objetos culturais.

Coleta de dados: a pesquisa terá como instrumento de coleta de dados uma entrevista, que será aplicado junto a um artista musical (compositor) da cidade de Taubaté-SP.

Destino dos dados coletados: o pesquisador será o responsável pelos dados originais coletados por meio do grupo focal, permanecendo de posse dos mesmos por um período não inferior a 5 (cinco) anos, quando então os mesmos serão destruídos. Os dados originais serão guardados, tomando-se todo o cuidado necessário para garantir o anonimato do participante, caso este assim o escolha. As informações coletadas no decorrer da pesquisa, bem como os conhecimentos gerados a partir dos mesmos não serão utilizadas em prejuízo das pessoas ou da instituição onde o pesquisa será realizada. Os dados coletados por meio do grupo focal serão utilizados para a dissertação a ser apresentada ao Mestrado em Desenvolvimento Humano: Formação, Políticas e Práticas Sociais da Universidade de Taubaté (SP), bem como para divulgar os dados por meio de publicações em periódicos e/ou apresentações em eventos científicos.

Riscos, prevenção e benefícios para o participante da pesquisa: o possível risco que a pesquisa poderá causar ao voluntário é que o mesmo poderá sentir-se desconfortável, inseguro ou não desejar fornecer alguma informação pessoal solicitada pelo pesquisador, por meio da entrevista. Com vistas a prevenir os possíveis riscos gerados pela presente pesquisa, ao participante fica-lhe garantido os direitos de anonimato, caso assim o queira; de abandonar a qualquer momento a pesquisa; de deixar de responder qualquer pergunta que ache por bem assim proceder; bem como solicitar para que os dados por ele fornecidos durante a coleta não sejam utilizados. O benefício esperado com o desenvolvimento da pesquisa será o fato de oferecer aos participantes e à comunidade acadêmica maiores informações e conhecimentos acerca dos aspectos que compõem a identidade de artistas com a cidade. Cabe aqui ressaltar também que, pelo aspecto interdisciplinar que se pretende abordar no presente estudo, os conhecimentos gerados por meio da pesquisa poderão despertar o interesse de profissionais, instituições, pesquisadores e fundamentar estudos em outras áreas do conhecimento no que diz

respeito ao presente objeto de pesquisa. Contudo, os principais benefícios do presente estudo poderão se apresentar somente ao final do mesmo, quando das conclusões do mesmo.

Garantias e indenizações: fica garantido o direito às indenizações legalmente estabelecidas aos indivíduos que, por algum motivo, sofrerem qualquer tipo de dano pessoal causado pelos instrumentos ou técnicas de coleta de dados. Os participantes têm o direito de serem informados a respeito dos resultados parciais e finais da pesquisa, para isto, a qualquer momento do estudo, terão acesso aos pesquisadores responsáveis pela pesquisa para esclarecimento de suas dúvidas.

Esclarecimento de dúvidas: O investigador é mestrando da Turma 2016 do Mestrado em Desenvolvimento Humano: Formação, Políticas e Práticas Sociais da Universidade de Taubaté (SP), Daniel Cristiano Santos, residente no seguinte endereço: Rua José Augusto de Paula, 233, Parque Jaraguá, Taubaté-SP, podendo também ser contatado pelos telefones (12) 3631-3639 e (12) 99118-8601 inclusive com ligações à cobrar ou pelo endereço eletrônico danielcristianopiano@gmail.com. A pesquisa será desenvolvida sob a orientação da Profª Dra Rachel Duarte Abdala, a qual pode ser contatada pelo telefone (12) 98176-4774. A supervisão da presente pesquisa será feita pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade de Taubaté, situado na Rua Visconde do Rio Branco, 210 – Bairro: Centro, Taubaté-SP, no telefone: (12) 3635-1233.

A presente pesquisa não acarretará quaisquer tipos de ônus e/ou despesas aos participantes, sendo os dados coletados nas dependências da residência do entrevistado, ou em outro local se o participante assim preferir, em horário condizente com a disponibilidade do mesmo. Da mesma forma fica aqui esclarecido que a participação no presente estudo é em caráter voluntário, não havendo nenhum tipo de pagamento pela sua participação no mesmo, ficando excluídas as indenizações legalmente estabelecidas pelos danos decorrentes de indenizações por danos causados pelo pesquisador.

As informações serão analisadas e transcritas pelo pesquisador, sendo mantido o anonimato do entrevistado se o participante assim o quiser. O anonimato será assegurado em todo processo da pesquisa, bem como no momento das divulgações dos dados por meio de publicação em periódicos e/ou apresentação em eventos científicos caso o participante assim o queira. O depoente terá o direito de retirar o consentimento a qualquer tempo. A sua participação dará a possibilidade de ampliar o conhecimento sobre como artistas da cidade se veem inseridos nela.

DECLARAÇÃO:

Declaro que li e que compreendi todas as informações contidas neste documento, sanei todas as minhas dúvidas, junto ao pesquisador, quanto a minha participação no presente estudo, ficando-me claros, quais são os propósitos da presente pesquisa, os procedimentos a serem realizados, os possíveis desconfortos e riscos, as garantias de não utilização das informações em prejuízo das pessoas no decorrer e na conclusão do trabalho e da possibilidade de obter esclarecimentos permanentes. Ficou claro também que a minha participação não será paga, bem como não terei despesas, inclusive se decidir em desistir de participar da pesquisa.

Concordo em participar desse estudo podendo retirar meu consentimento a qualquer momento, sem necessidade de justificar o motivo da desistência, antes ou durante a pesquisa, sem penalidades, prejuízo ou perda de qualquer benefício que possa ter adquirido.



Aceito que minha identidade seja divulgada no presente estudo.



Não aceito que minha identidade seja divulgada em hipótese alguma.

Taubaté, 13 de Jan de 2014.

Yves Rudner Schmidt

Assinatura do Participante

Nome do Participante:

Yves Rudner Schmidt

Daniel C. Santos

Daniel Cristiano Santos

Pesquisador responsável

Declaramos que assistimos à explicação do pesquisador ao participante, que as suas explicações deixaram claros os objetivos do estudo, bem como todos os procedimentos e a metodologia que serão adotados no decorrer da pesquisa.

Testemunha

Testemunha

ANEXO D – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (Grupo Focal)

Pesquisa: Identidade na Produção e recepção de objetos culturais

Orientadora: Profa. Dra. Rachel Duarte Abdala

Você está sendo convidado(a) para participar, como voluntário, em uma pesquisa. Após ser esclarecido(a) sobre as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma delas é sua e a outra é do pesquisador responsável. Em caso de recusa você não será penalizado (a) de forma alguma.

Informações sobre a pesquisa:

Título do Projeto: “Identidade na Produção e recepção de objetos culturais – A cidade em seus artistas”

Objetivo da pesquisa: Analisar como artistas da cidade se identificam com essa por meio de objetos culturais.

Coleta de dados: a pesquisa terá como instrumentos de coleta de dados um grupo focal, que será aplicado junto a 10 participantes na cidade de Taubaté-SP.

Destino dos dados coletados: o pesquisador será o responsável pelos dados originais coletados por meio do grupo focal, permanecendo de posse dos mesmos por um período não inferior a 5 (cinco) anos, quando então os mesmos serão destruídos. Os dados originais serão guardados, tomando-se todo o cuidado necessário para garantir o anonimato dos participantes. As informações coletadas no decorrer da pesquisa, bem como os conhecimentos gerados a partir dos mesmos não serão utilizadas em prejuízo das pessoas ou da instituição onde o pesquisa será realizada. Os dados coletados por meio do grupo focal serão utilizados para a dissertação a ser apresentada ao Mestrado em Desenvolvimento Humano: Formação, Políticas e Práticas Sociais da Universidade de Taubaté (SP), bem como para divulgar os dados por meio de publicações em periódicos e/ou apresentações em eventos científicos.

Riscos, prevenção e benefícios para o participante da pesquisa: o possível risco que a pesquisa poderá causar aos voluntários é que os mesmos poderão se sentir desconfortáveis, inseguros ou não desejarem fornecer alguma informação pessoal solicitada pelo pesquisador, por meio do grupo focal. Com vistas a prevenir os possíveis riscos gerados pela presente pesquisa, aos participantes ficam-lhes garantidos os direitos de anonimato; de abandonar a qualquer momento a pesquisa; de deixar de responder qualquer pergunta que ache por bem assim proceder; bem como solicitar para que os dados por ele fornecidos durante a coleta não sejam utilizados. O benefício esperado com o desenvolvimento da pesquisa será o fato de oferecer aos participantes e à comunidade acadêmica maiores informações e conhecimentos acerca dos aspectos que compõem a Identidade de artistas com a cidade. Cabe aqui ressaltar também que, pelo aspecto interdisciplinar que se pretende abordar no presente estudo, os conhecimentos gerados por meio da pesquisa poderão despertar o interesse de profissionais, instituições, pesquisadores e fundamentar estudos em outras áreas do conhecimento no que diz respeito ao presente objeto de pesquisa. Contudo, os principais benefícios do presente estudo poderão se apresentar somente ao final do mesmo, quando das conclusões do mesmo.

Garantias e indenizações: fica garantido o direito às indenizações legalmente estabelecidas aos indivíduos que, por algum motivo, sofrerem qualquer tipo de dano pessoal causado pelos instrumentos ou técnicas de coleta de dados. Os participantes têm o direito de serem informados a respeito dos resultados parciais e finais da pesquisa, para isto, a qualquer momento do estudo, terão acesso aos pesquisadores responsáveis pela pesquisa para esclarecimento de suas dúvidas.

Esclarecimento de dúvidas: O investigador é mestrando da Turma 2016 do Mestrado em Desenvolvimento Humano: Formação, Políticas e Práticas Sociais da Universidade de Taubaté (SP), Daniel Cristiano Santos, residente no seguinte endereço: Rua José Augusto de Paula, 233, Parque Jaraguá, Taubaté-SP, podendo também ser contatado pelos telefones (12) 3631-3639 e (12) 99118-8601 inclusive com ligações a cobrar ou pelo endereço eletrônico danielcristianopiano@gmail.com. A pesquisa será desenvolvida sob a orientação da Profa. Dra Rachel Duarte Abdala, a qual pode ser contatada pelo telefone (12) 98176-4774. A supervisão da presente pesquisa será feita pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade de Taubaté, situado na Rua Visconde do Rio Branco, 210 – Bairro: Centro, Taubaté-SP, no telefone: (12) 3635-1233.

A presente pesquisa não acarretará quaisquer tipos de ônus e/ou despesas aos participantes, sendo os dados coletados nas dependências de instituição previamente escolhida, para a qual será disponibilizado transporte para os participantes que assim desejarem, em horário condizente com a disponibilidade dos mesmos. Da mesma forma fica aqui esclarecido que a participação no presente estudo é em caráter voluntário, não havendo nenhum tipo de pagamento pela sua participação no mesmo, ficando excluídas as indenizações legalmente estabelecidas pelos danos decorrentes de indenizações por danos causados pelo pesquisador.

As informações serão analisadas e transcritas pelo pesquisador, não sendo divulgada a identificação de nenhum participante. O anonimato será assegurado em todo processo da pesquisa, bem como no momento das divulgações dos dados por meio de publicação em periódicos e/ou apresentação em eventos científicos. O depoente terá o direito de retirar o consentimento a qualquer tempo. A sua

participação dará a possibilidade de ampliar o conhecimento sobre como artistas da cidade se veem inseridos nela.

DECLARAÇÃO:

Declaro que li e que compreendi todas as informações contidas neste documento, sanei todas as minhas dúvidas, junto ao pesquisador, quanto a minha participação no presente estudo, ficando-me claros, quais são os propósitos da presente pesquisa, os procedimentos a serem realizados, os possíveis desconfortos e riscos, as garantias de não utilização das informações em prejuízo das pessoas no decorrer e na conclusão do trabalho e da possibilidade de obter esclarecimentos permanentes. Ficou claro também que a minha participação não será paga, bem como não terei despesas, inclusive se decidir em desistir de participar da pesquisa.

Concordo em participar desse estudo podendo retirar meu consentimento a qualquer momento, sem necessidade de justificar o motivo da desistência, antes ou durante a pesquisa, sem penalidades, prejuízo ou perda de qualquer benefício que possa ter adquirido.

Taubaté, _____ de _____ de 20__.

Assinatura do Participante

Nome do Participante:

Daniel Cristiano Santos

Pesquisador responsável

Declaramos que assistimos à explicação do pesquisador ao participante, que as suas explicações deixaram claros os objetivos do estudo, bem como todos os procedimentos e a metodologia que serão adotados no decorrer da pesquisa.

Testemunha

Testemunha

ANEXO E – OFÍCIO PARA LOCAL – GRUPO FOCAL



UNITAU

Universidade de Taubaté
Autarquia Municipal de Regime Especial
Reconhecida pelo Dec. Fed. nº 78.924/76
Recredenciada pela Portaria CEE/GP nº. 241/13
CNPJ 45.176.153/0001-22

PRPPG – Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação
Rua Visconde do Rio Branco, 210 Centro Taubaté-SP 12020-040
Tel.: (12) 3625.4217 Fax: (12) 3632.2947
prppg@unitau.br

Ofício nº PPGEDH –054/2016

Taubaté, 18 de agosto de 2016.

Prezada Senhora

Somos presentes a V. S. para solicitar permissão de realização de pesquisa pelo aluno **DANIEL CRISTIANO SANTOS**, do Mestrado em Desenvolvimento Humano: Formação, Políticas e Práticas Sociais da Universidade de Taubaté, trabalho a ser desenvolvido durante o corrente ano de 2016-2017, intitulado **“IDENTIDADE NA PRODUÇÃO E RECEPÇÃO DE OBJETOS CULTURAIS: A CIDADE EM SEUS ARTISTAS”** em uma sala do Departamento de Ciências Sociais e Letras da Universidade de Taubaté – SP em uma data previamente informada. O estudo será realizado com Músicos e Artistas Plásticos sob a orientação da **Profª. Dra. Rachel Duarte Abdala**.

Para tal, será realizado um grupo focal por meio de um instrumento elaborado para este fim, junto à população a ser pesquisada. Será mantido o anonimato da instituição e dos participantes.

Certos de que poderemos contar com sua colaboração, colocamo-nos à disposição para mais esclarecimentos no Programa de Pós-graduação em Educação e Desenvolvimento Humano da Universidade de Taubaté, no endereço Rua Visconde do Rio Branco, 210, CEP 12.020-040, telefone (12) 3625-4100, ou com **DANIEL CRISTIANO SANTOS**, telefone (12) 3631-3639 e (12) 99118-8601, e solicitamos a gentileza da devolução do Termo de Autorização da Instituição devidamente preenchido.

No aguardo de sua resposta, aproveitamos a oportunidade para renovar nossos protestos de estima e consideração.

Atenciosamente,

Profª. Dra. Edna Maria Querido de Oliveira Chamon
Coordenadora do Programa do
Mestrado em Desenvolvimento Humano: Formação, Políticas e Práticas Sociais

Ilma. Profª. Ma. Cláudia Maria de Oliveira Souza
Diretora do Departamento de Ciências Sociais e Letras da Universidade de Taubaté
Rua Visconde do Rio Branco, 22 – Centro – CEP 12.020-040
Taubaté - SP

ANEXO F – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DA INSTITUIÇÃO

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DA INSTITUIÇÃO

Taubaté, 01 de Dezembro de 2016.

De acordo com as informações do ofício 054/16 sobre a natureza da pesquisa intitulada “**Identidade na Produção e Recepção de objetos culturais: A cidade em seus artistas**”, com propósito de trabalho a ser executado pelo aluno Daniel Cristiano Santos, do Mestrado em Desenvolvimento Humano: Formação, Políticas e Práticas Sociais da Universidade de Taubaté, e, após a análise do conteúdo do projeto da pesquisa, a Instituição que represento, autoriza a realização de Grupo Focal, com 10 participantes, em data e horário previamente agendados, em uma sala deste Departamento, sendo mantido o anonimato da Instituição e dos profissionais.

Atenciosamente,



Ilma. Profa. Ma. Cláudia Maria de Oliveira Souza
Diretora do Departamento de Ciências Sociais e Letras da Universidade de Taubaté
Rua Visconde do Rio Branco, 22, CEP 12.020-040
Taubaté-SP

ANEXO G – OFÍCIO - MISTAU



Universidade de Taubaté
Autarquia Municipal de Regime Especial
Reconhecida pelo Dec. Fed. nº 78.924/76
Recredenciada pela Portaria CEE/GP nº. 241/13
CNPJ 45.176.153/0001-22

PRPPG – Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação
Rua Visconde do Rio Branco, 210 Centro Taubaté-SP 12020-040
Tel.: (12) 3625.4217 Fax: (12) 3632.2947
prppg@unitau.br

Ofício nº PPGEDH –053/2016

Taubaté, 18 de agosto de 2016.

Prezada Senhora

Somos presentes a V. S. para solicitar permissão de realização de pesquisa pelo aluno **DANIEL CRISTIANO SANTOS**, do Mestrado em Desenvolvimento Humano: Formação, Políticas e Práticas Sociais da Universidade de Taubaté, trabalho a ser desenvolvido durante o corrente ano de 2016-2017, intitulado **“IDENTIDADE NA PRODUÇÃO E RECEPÇÃO DE OBJETOS CULTURAIS: A CIDADE EM SEUS ARTISTAS”** no arquivo fotográfico do Museu da Imagem e do Som – MISTAU em uma data previamente informada. O estudo será realizado com Músicos e Artistas Plásticos sob a orientação da Profa. **Dra. Rachel Duarte Abdala**.

Para tal, será realizado um grupo focal por meio de um instrumento elaborado para este fim, junto à população a ser pesquisada. Será mantido o anonimato da instituição e dos participantes.

Certos de que poderemos contar com sua colaboração, colocamo-nos à disposição para mais esclarecimentos no Programa de Pós-graduação em Educação e Desenvolvimento Humano da Universidade de Taubaté, no endereço Rua Visconde do Rio Branco, 210, CEP 12.020-040, telefone (12) 3625-4100, ou com **DANIEL CRISTIANO SANTOS**, telefone (12) 3631-3639 e (12) 99118-8601, e solicitamos a gentileza da devolução do Termo de Autorização da Instituição devidamente preenchido.

No aguardo de sua resposta, aproveitamos a oportunidade para renovar nossos protestos de estima e consideração.

Atenciosamente,

Prof. Dra. Edna Maria Querido de Oliveira Chamon
Coordenadora do Programa do
Mestrado em Desenvolvimento Humano: Formação, Políticas e Práticas Sociais

Ilma. Sra. Martha Serra
Secretária de Turismo e Cultura – Prefeitura Municipal de Taubaté- SP
Praça Coronel Votoriano, nº 1 – Centro
Taubaté - SP

autorizada

Martha Serra
Secretaria SETUC

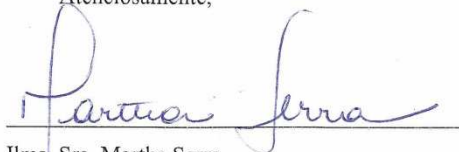
ANEXO H – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DA INSTITUIÇÃO

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DA INSTITUIÇÃO

Taubaté, 21 e Setembro de 2016.

De acordo com as informações do ofício 053/16 sobre a natureza da pesquisa intitulada “**Identidade na Produção e Recepção de objetos culturais: A cidade em seus artistas**”, com propósito de trabalho a ser executado pelo aluno Daniel Cristiano Santos, do Mestrado em Desenvolvimento Humano: Formação, Políticas e Práticas Sociais da Universidade de Taubaté, orientado pela Profa. Dra Rachel Duarte Abdala, e, após a análise do conteúdo do projeto da pesquisa, autorizo a realização de Pesquisa no acervo fotográfico do Museu da Imagem e do Som – MISTAU, em data e horário previamente agendados, em acordo com as regras da Instituição.

Atenciosamente,



Ilma. Sra. Martha Serra

Secretaria de Turismo e Cultura. Prefeitura Municipal de Taubaté-SP

Praça Coronel Vitoriano, n. 1, Centro.

Taubaté-SP

APÊNDICE I – LISTA DE TRABALHOS ENCONTRADOS

Nº	Título	Autor	Ano	Tipo	Instituição / Periódico
1	A Imagem da Memória	Sérgio Nicolitcheff	2009	Tese	Instituto de Artes - Unicamp
2	Da investigação por objetivos à antropologia dos processos identitários: um ponto de vista transdisciplinar e integrativo	José Gabriel Pereira Bastos	2014	Artigo	Etnográfica, v. 18 (2)
3	La fotografía en la investigación social: algunas reflexiones personales	Elizabeth Jelin	2012	Artigo	Mem. Soc. / Bogotá, v. 16 (33)
4	Museologia e patrimônio nas cidades contemporâneas: uma tese sobre gestão de cidades sob a ótica da preservação da cultura e da memória	Heloísa Helena Fernandes Gonçalves da Costa	2012	Artigo	Ciências Hum. / Belém, v. 7 (1)
5	No meio da trama: A antropologia urbana e os desafios da cidade contemporânea	José Guilherme Cantor Magnani	2009	Artigo	Sociologia, Problemas e Práticas, nº 60
6	A obra Vocal de Estêrcio Marquez Cunha: especificidades da música e memória musical no cenário goianiense	Leonardo Victor de Carvalho	2012	Dissertação	Escola de Música e Artes Cênicas - Universidade Federal de Goiás
7	Outras topografias da memória	Fernando Seliprandy	2014	Resenha de livro	Galaxia (São Paulo, on line), nº 30
8	Percursos simbólicos de objetos culturais: coleta, exposição e a metáfora do balcão	Marcio d'Oliveira Campos / Luiz Carlos Borges	2012	Artigo	Ciências Hum. / Belém, v. 7 (1)
9	A cidade é uma rua: O imaginário como suporte da memória coletiva	Luísa Regina Ferreira dos Reis	2009	Dissertação	Faculdade de Belas Artes - Universidade do Porto
10	A prática interdisciplinar no estudo iconológico das fontes fotográficas: do trabalho do documento histórico.	Paulo Matias de Figueirêdo Júnior	S / A	Artigo	Universidade Estadual da Paraíba
11	As infinitas imagens cotidianas: os vínculos e excessos na imagem digital	Ana Cláudia do Amaral Leão	2012	Tese	Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica - PUC-SP
12	Da partitura musical: um olhar estético à preservação da memória	Hugo Carlos Cavalcanti	2013	Dissertação	Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação - Universidade Federal de Pernambuco
13	Fotografia e memória na recuperação história de Ivaiporã (PR)	Juliana Mastelini Moyses / Paulo César Boni	2011	Artigo	Semina: Ciências Sociais e Humanas, v. 32 (1)
14	Imagem, memória e educação: Um estudo sobre modos de ver e lembrar	Edison Luiz Saturnino	2005	Dissertação	Faculdade de Educação - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
15	Informação e memória na literatura de cordel: produção e fluxo	Vania Ferreira da Silva	2012	Dissertação	Centro de Artes e Comunicação - Universidade Federal de Pernambuco

16	Leitura de imagens para arquivos fotográficos: Uma proposta de recuperação história da feira do produtor de Londrina - PR	Celio dos Santos Costa	2011	Dissertação	Universidade Estadual de Londrina
17	Monteiro Lobato, um modernista desprezado	Bianca Campello Rodrigues Costa	2012	Dissertação	Centro de Artes e Comunicação - Universidade Federal de Pernambuco
18	Registro das memórias: uma questão identitária	Maria José Paulino de Assis	2015	Dissertação	Centro de Ciências Aplicadas e Educação - Universidade Federal da Paraíba
19	Retratos, memória e identidade: uma aproximação entre a monotipia e a fotografia	Juliana Georg Bender	2009	Dissertação	Instituto de Artes - Unicamp
20	A colônia Francesa de Pelotas e seus acervos culturais: memória, história e etnia	Leandro Ramos Betemps	2009	Dissertação	Instituto de Ciências Humanas - Universidade Federal de Pelotas
21	Tipografia São Francisco / Lira Nordestina: Práticas culturais, discurso e memória	Rosângela Vieira Freire	2012	Tese	Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes - Universidade Federal da Paraíba
22	A memória do idoso e a identidade da cidade como referências na análise da apropriação forma/espacial do espaço urbano	Emmanuel Sá Resende Pedroso	2007	Dissertação	Centro Tecnológico - Universidade Federal de Santa Catarina
23	Cor do lugar: Identidade e Memória	Silvana Dudonis Vitorelo Lizuka	2014	Dissertação	Escola de Comunicação e Artes - USP
24	Espacios fronterizos e identidade: Tensiones y estrategias político-culturales em la cidade de Concordia	Marcela Alejandra País Andrade	2010	Artigo	Runa XXXI (2)
25	O patrimônio material e a construção da identidade em Novo Hamburgo (RS): a fotografia e a cidade	Cleber Cistiano Prodanov / Claudia Schemes	2007	Artigo	história Revista, Goiânia, v. 12 (2)
26	O processo de construção do lugar e da identidade dos moradores de uma cidade reinventada	Ada Raquel Teixeira Mourão / Sylvia Cavalcante	2006	Artigo	Estudos de Psicologia, v. 11 (2)
27	"Todo mundo conhece a gente agora": cultura e identidade de jovens rurais em Minas Gerais (Brasil)	Lucas Magno / Sheila Maria Doula / Neide Maria de Almeida Pinto	2010	Artigo	Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, v. 1 (9)
28	Velhice, corpo e narrativa	Josimara Delgado	2010	Artigo	Universidade Católica de Salvador
29	Espaços urbanos e formação de identidades na cidade do México (1519-1564): uma abordagem político-cultural	Rogério Barbosa Basile	2009	Dissertação	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
30	Sites of memory': an urban perspective	Simona Mitroiu	2014	Artigo	Acta Scientiarum: Human and Social Sciences, v. 36

31	Entre o Mosteiro de São Bento e a cidade: o canto gregoriano e o acústico contemporâneo da cidade de São Paulo	Vinicius Morais de Oliveira	2014	Dissertação	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/ PUC-SP
32	Cartografias Sonoras: um estudo sobre a produção de lugares a partir de práticas sonoras contemporâneas	Lilian Nakao Nakahodo	2014	Dissertação	Universidade Federal do Paraná
33	A captura da paisagem: entre apreensões fotográficas por câmera obscura e registros sonoros	Denise Valéria Helfenstein	2010	Dissertação	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
34	Qual o som deste lugar? Investigações poéticas acerca da paisagem sonora	André Barbachan Silva	2016	Dissertação	Universidade Federal de Pelotas
35	Paisagem Sonora do Boi-de-mamão no litoral paranaense: a face oculta do riso	Beatriz Helena Furnaletto	2014	Tese	Universidade Federal do Paraná
36	Estudo da paisagem sonora no projeto arquitetônico e no urbanismo	Wu Chiang Huo Navarro	2014	Dissertação	Universidade Presbiteriana Mackenzie
37	A paisagem sonora em Avalovara, de Osman Lins	Martha Costa Guterres Paz	2015	Tese	Universidade de Caxias do Sul
38	Paisagem Sonora: um estudo da voz humana como símbolo sonoro	Fábio Miguel	2012	Tese	Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"
39	Uma escuta: Raquel Stolf e o Museu Victor Meirelles	Aline Maria Dias	2014	Artigo	Gama n.4. Estudos Artísticos. Julho-Dezembro
40	O conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli de Uberlândia e mudanças curriculares no Curso Técnico: um estudo sobre contribuições de Koellreutter e Schafer para a criação de disciplinas ligadas à prática da música contemporânea	Beatriz de Macedo Oliveira	2011	Artigo	Ouvirouver, vol.7, n.1 jan-jun.
41	Tambores, rádios e vídeoclipes: sobre paisagens sonoras, territórios e multiterritorialidades	Marcos Alberto Torres	2011	Artigo	Geo'Textos, vol. 7, n.2, dez.
42	Dos sinos ao Ipod: sons, espaços e identidades nas novas estratégias das marcas	José Cláudio S. Castanheira / Joyce Ajuz Coelho	2012	Artigo	Comunicação, Mídia e Consumo, vol. 9, n. 22, ago.
43	Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em geografia	Marcos Alberto Torres / Salete Kozel	2010	Artigo	Ra'Ega, n.20. Curitiba
44	Imagens sonoras do ambiente: educação ambiental e ensino de música - relato de uma pesquisa participante no ensino superior de licenciatura em música	Marco Aurélio Aparecido Silva	2011	Artigo	European Review of Artistic Studies, vol.2, n.2
45	Percepção e pesquisa na paisagem sonora: os fluxos do meio e o observador participante	Henrique Gomes	2017	Artigo	Ouvirouver, vol.13, n.2 jul-dez.

46	Sorocabana 2014: Paisagem sonora enativa como intervenção estética	André Luiz G. de Oliveria / Felipe Fachiolli Pedro	2015	Artigo	Colloquium Humanarum, vol.12, n.1, jan-mar.
47	Geografia Escolar e Paisagem Sonora	Lawrence Mayer Malanki	2011	Artigo	Ra'Ega, n.22. Curitiba
48	Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica	Fausto Borém / Fabiano Araújo	2010	Artigo	<i>Per Musi</i> , n.22.
49	Inhabited silence: sound constructions of monastic spatality	Francesca Sbardella	2013	Artigo	Etnográfica, v. 17, n.3
50	Landscapes, soundscapes, mindscapes: introduction	Eckehard Pistrick / Cyril Isnart	2013	Artigo	Etnográfica, V.17, n.3
51	Paisagens sonoras, trilhas musicais: retratos sonoros do Brasil	Heloísa de A. Duarte Valente	2013	Artigo	Per Musi, n.28.
52	Ilhas de Almeida Prado: por uma paisagem sonora imaginária	Ana Cláudia de Assis	2013	Artigo	Estúdio, Artistas sobre outras Obras, vol.4, n.8
53	A utilização de mapas acústicos como ferramenta de identificação do excesso de ruído em áreas urbanas	Luiz Antonio Perrone Ferreira de Brito	2017	Artigo	Eng Sanit Ambient, vol.22, n.6, nov-dez.
54	Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour... Paisagens sonoras, imaginário polinésio e o processo composicional de Gilberto Mendes	Heloísa de A. Duarte Valente	2017	Artigo	Galaxia, n.36, set-dez.
55	A eficiência de algoritmos matemáticos para avaliação do ruído urbano	Luiz Antonio Perrone Ferreira de Brito / João Batista Carvalho Junior / Vitória Dellamônica Toledo	2018	Artigo	urbe, vol.10, n.1, jan-abr

APÊNDICE II - INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS (Entrevista)

Eixos Norteadores do Estudo

Como é sua relação com a cidade?

Como se deu a composição do ciclo “Taubateanas”?

Roteiro de entrevista:

- O que é o ciclo de peças para piano “Taubateanas”?

- Como surgiu a ideia de compor peças sobre a cidade de Taubaté?

- Como foram escolhidos os nomes das peças?

- O senhor frequentava tais locais?

- Quando as compôs, tinha em mente que outras pessoas se identificariam com a cidade a partir delas?

- Tem algum sentimento especial pela cidade?

APÊNDICE III – INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS (Grupo Focal)

Eixos Norteadores do Estudo

O que sentiu e lembrou ao ouvir a música?

Como você se vê inserido na cidade?

Roteiro de questões:

- Ao ouvir a música executada, em que pensaram?
- As imagens associadas lhes parecem condizentes com o ambiente sonoro?
- O conhecimento do título da peça lhes ajuda a ouvir melhor?
- Essas imagens sonoras e visuais suscitam alguma lembrança?
- Como vocês se veem enquanto habitantes de Taubaté-SP?

APÊNDICE IV – TRANSCRIÇÃO DO GRUPO FOCAL

O grupo focal foi realizado no dia 14/02/2017, em uma sala do Departamento de Ciências Sociais e Letras da Universidade de Taubaté – UNITAU e contou com a presença de sete participantes em um primeiro momento e um oitavo que participou dos questionamentos finais. Durante o processo foi realizada gravação de áudio com dois gravadores digitais, distribuídos de maneira que captassem todos os participantes igualmente. A transcrição foi realizada pelo pesquisador a partir dessas gravações. A Prof.^a Dra. Rachel Duarte Abdala esteve presente enquanto pesquisadora auxiliar no processo. Abaixo, em negrito, o momento onde os participantes foram submetidos à audição de cada uma das peças, executadas ao vivo pelo pesquisador em um piano digital. As participantes estão apresentadas conforme os assentos que, espontaneamente, tomaram na participação, essa numeração é acompanhada da letra “P”, de “participante” (P1 a P8).

TRANSCRIÇÃO

Pesquisador: A primeira das cinco peças que está relacionada a aquelas imagens que vocês receberam anteriormente é a Cavarucangüera. Então, de Yves Schimdt, Cavarucangüera.

TAUBATEANAS 1 – CAVARUCANGÜERA

Ouvindo essa música, e em contato com a informação que ela se chama Cavarucangüera. Esse contato com a imagem que receberam anteriormente, essa foto antiga da avenida quando ela ainda se chamava Cavarucangüera, hoje Faria Lima, traz a vocês alguma lembrança? Alguma coisa nesse sentido faz lembrar algo?

P1 – Pra mim sim, porque eu moro lá pertinho, né? Sempre morei. Minha vó, o pessoal mais antigo, contava muitas lendas dessa avenida que de noite ninguém saía, porque passavam os cavalos e trotavam, e saía fogo dos pés dos cavalos, e eles morriam de medo dos fantasmas que tinham.

P7 – Cavalo que solta fogo?

P1 – Na verdade, era o quê? É o casco do cavalo que vinha muito rápido, e era noite, batia no chão e soltava faíscas, mas, naquela escuridão, naquela coisa que tinha antigamente justamente pela falta de luz, por falta da cultura, do entendimento, eles achavam que eram fantasmas. Minha vó desde sempre ela fala: Nossa, a gente tinha medo, a gente ia, via. Via fantasma, via isso, era por isso. Então, eu sempre soube desse nome, hoje em dia se você falar pra minha filha ela não sabe nem onde é, nem imagina. Mas eu cresci ouvindo as histórias dessa rua especificamente, é bem interessante. Eu lembro que quando menina eu tinha até medo, aí depois, né? Porque a rua não era asfaltada era larga mas ela era de terra batida. O asfalto não é tão antigo.

P5 – Ela chegou a ter pedras? Tinha algumas ruas aqui né? Que...

P1 – Eu me lembro enquanto menina que era terra batida, aquela terra seca. Não me lembro de ter pedras não.

P7 – Eu também não lembro não.

P3 – Acho que depois da terra vieram as pedras, vieram é, tipo aqueles paralelepípedos, não é? Mas depois que veio o asfalto. O asfalto é uma coisa mais moderna.

P1- Eu não me recordo.

P7- Mas eu acho que lá foi asfaltada direto.

P3 – Já foi direto?

P7 – Eu passei minha infância, minha irmã morava ali. Pra gente ver, íamos eu, minha irmã três anos mais nova que eu e a outra mais velha dois anos. Isso com 10, 8 e 6 anos, saíamos da Santa Terezinha e íamos a pé até lá, sozinhas, sem adulto, pra visitar minha irmã mais velha. Quando minha irmã casou eu tinha apenas 8 meses, então meu sobrinho mais velho é um ano e meio de diferença de mim. Então a gente ia lá, na casa dela. Eu lembro, passando na avenida, inclusive aqui esse trecho é onde fica a rotatória atualmente da avenida Desembargador, da Associação. Esse Texaco aqui não existe mais, né? Foi desativado.

P1 – Aqui era uma ponte?

P7 – É, antes tinha uma ponte, o rio e depois virou, eles canalizaram e fizeram a rotatória aqui.

P1 – Mas não é uma coisa não tão recente, por que minha vó conta que ali o rio passava, e na época da enchente, ela já trabalhava na Escola Fêgo Camargo e ela veio à noite e tinha enchente, ela passou por cima da ponte e logo no dia seguinte a ponte caiu.

P7 – Deve ter sido canalizado em setenta e pouco.

P1 – É.

P6 – É o famoso Plínio Correa, que quando deu uma tromba d'água. Vocês não sabem o que era, a tromba d'água caiu lá embaixo e veio rodando a Desembargador. Eu lembro direitinho, ali só tinha taquaral...

P1 – Taquaral?

P6 – Aquele cantão ali das farmácias, ponto de ônibus, de táxi, ali perto do mercadão, ali era só charrete. Tinha um frigorífico que era horrível, meu Deus! Ali era só mato, dali pra diante era só taquaral e o rio passava aberto. Uma vez minha mãe falou que deu uma tromba d'água, a água veio rolando, e os turcaçada que tinha os armazéns lá, que alguns eu até cheguei a conhecer. A água subiu tanto que eles ficaram desesperados pegando as coisas e subindo ali pra Cel. João Afonso pra botar lá em cima a mercadoria senão ia perder, o mercadão ficou tudo embaixo d'água.

Meu avô tinha barbearia ali, do lado da Bica do Bugre. Então, ali era uma coisa.

P7 – Eu lembro exatamente dessa cena.

P1 – Aquelas casinhas que ficavam ali na esquina a enchente sempre cobria tudo.

P6 – Aí foi caminhando o tempo, foram canalizando, colocando esses “canão” de cimento, aí foi melhorando, melhorando, aí tá no que tá.

P7 – Eu me lembro dessas obras de canalização em 73 e 74.

P2 – Depois que eu cheguei aqui em Taubaté eu já me lembro daqueles enormes tubos, estavam canalizando. Ali era um transtorno danado, eu me lembro na época. Era muito transtorno.

P7 – Você morou lá perto, não é?

P2 – Morei lá perto. Eu ia dar aula ali, eu tinha que passar pelo rio ali também. Eles canalizaram tudo, não sei como conseguiram canalizar, o rio até tinha uma certa quantidade de aula.

P7 – É, aquilo já tinha sido feito várias vezes. Minha irmã, a outra irmã, morava atrás da casa que você morava.

P2 – É, morava ali perto. Eu cheguei a ver a época de canalização do rio.

P7 – Aquilo era a recanalização.

P1- Sim, muitas vezes;

P7 – Em 74 eu lembro que a gente saía do Estadão, pra atravessar lá era um sufoco. Em 73, 74.

P2 – Eu ia dar aula no Monsenhor João Alves ali atrás, aí eu ia pela beirada do rio, ali era terra também ainda, o pessoal estava canalizando.

P6 – Ali gente, ali era Tufa, era terra preta. Então você já imaginou como era.

Pesquisador: Já era entrada da cidade?

P7 – Não, a oficial sempre foi na J. K. Depois que fizeram a rodoviária pra lá, é que passou a ser também uma entrada oficial.

P1: é. Questão de trinta anos, mais ou menos, que a rodoviária foi pra lá. Não é tão longe assim, né?

P2: Engraçado que a melodia do Yves, ela remete a essa coisa nostálgica assim mas bem, quando você vai falando, a gente começa a sentir, a entrar nisso. Ele tinha muito disso, ainda tem, mas ele tinha muito disso de captar esse bucolismo da cidade, essas regiões, as pessoas. Não sei se você sabe, mas cada uma das Taubateanas é dedicada a uma mulher

taubateana. Essa, eu acho que é da Judith Mazela, homenagem à Judith Mazela Moura. Porque também essa coisa da Judith, do jornalismo, de estar [...] Ele tinha uma ligação forte com a Judith, eles eram muito amigos mesmo, tanto é que a fundação da Escola Fêgo Camargo, foi um decreto, uma coisa da Judith que ele, na verdade, fez e pediu pra Judith criar a escola. Ele tem até uma certa insatisfação, em alguns momentos, porque ele não se sente prestigiado nisso, porque ele e a Judith foram os que realmente lutaram pela fundação da Escola.

Pesquisador: Quando ainda era na Santa Terezinha?

P2: Sim.

Pesquisador: O que vocês acham da mudança do nome da rua de Cavarucangüera para Avenida Faria Lima.

P2: Eu gosto mais do folclórico da coisa.

P4: Eu acho que deveria persistir no que era.

P6: Quando você falou que o nome da partitura é Cavarucangüera, e você começou a tocar, eu já via os cavalos todos.

Pesquisador: O cavalo ficou bem visível?

P7: O trote.

P2: Isso que estou falando, remeteu muito a isso.

P6: E charrete! Eu andava muito de charrete.

P7: Eu andei muito também. Minha mãe foi parteira, eu lembro da charrete chegando de madrugada pra buscar minha mãe pra fazer parto. Por trinta anos ela foi parteira.

P1: Eu acho que o nome deveria ter sido preservado, não haveria a necessidade dessa mudança do nome.

P2: Muitas mudanças, não é?

P7: Mesmo a John Kennedy, tirar Avenida Brasil para colocar John Kennedy, e não a Rua Estados Unidos.

Pesquisador: Existe também toda uma mítica sobre o nome, não é? Qual era o sentido de verdade, dizem que era uma questão do indígena.

P5: A questão da memória, da história. Isso me remeteu, essa música, porque eu também quando era criança meus tios chegavam do Rio e a primeira coisa que a gente ia fazer era andar de charrete, e o meu pai me levava pra andar de charrete. Eu me lembro, era muito pequena, por isso que eu perguntei das pedras, porque eu lembro daquela charrete andando nas ruas aqui em Taubaté, nas pedras, nas avenidas, aquelas pedras de rio. Que depois ficou ali na...

P6: Barão da Pedra Negra.

P5: ... na Barão um trequinho como história ainda ficou.

P2: Quem ouve a música com esse nome e tudo, remete a Rua Cavarucangüera, agora, não remete a Faria Lima.

Pesquisador: Se ela se chamasse Faria Lima seria muito diferente?

P2: Acho que essa sensibilidade, essa inspiração é justamente nisso, o nome, essa história.

P1: Uma das ruas ali tem nome indígena, inclusive. A Rua Guaianazes.

P6: Cavarucangüera. Tem que falar meio caipira, “Cavarucangüera”. “Onde cê vai? Vô lá na Cavarucangüera, pegar a charrete e ir.”

P7: Porque não é bem indígena, é uma mistura com o português, criou o nome por não saber pronunciar, talvez.

P6: Exatamente! Naquela época era gostoso andar ali. Era uma delícia. Era muito bom de polícia, andava tudo por lá. Tinha o Jacques Félix que era aqui, pra ir embora, Meu Deus do Céu! Todo mundo descia lá do Alto São Pedro, a pé, pra vir estudar aqui.

Aí meus alunos depois perguntaram pra mim: A pé? Eu respondia: de chinelo de corda, porque não era sapatinho, tênis igual o seu, não. Era chinelo de corda, quando chovia, fazia aquele barro e tinha que tirar até com faca. Saía daqui e eu falava pra turma: “vamos passar no mercadão? Quem sabe Seu Arthur ta lá e leva a gente de carro de boi”. Passava e falava: “Ô Seu Arthur, leva a gente de carro de boi?” ele dizia: “Tô esperando ocês aqui, tem lugar. Vou levar umas mercadorias pro seu avô”. Meu avô tinha armazém lá, aí subia todo mundo, a gente ia tranquilo, de carro de boi.

P7: Eu lembro que passava lá também o Seu Zé Carreiro vendendo leite de cabra. Era uma delícia, né?

P1: Ah! Nem fale! Dona Antônia vendendo leite de cabra.

P5: Eu consegui ouvir também esses casquinhos de cavalo na pedra e senti a charretinha chacoalhando e aí foi muito, muito interessante essa lembrança, essa parte da memória, principalmente sobre essas ruas da cidade.

P2: O Yves vai ficar muito feliz em saber disso que está acontecendo. Devia ter chamado o Yves.

Pesquisador: Ele sabe, houve um encontro específico com ele. Ele sabe.

Essa foi então a primeira. Cavarucangüera. Que foi dedicada à professora Maria Morgado.

P7: Linda!

Pesquisador: A segunda Taubateana, se chama Quiririm. Essa peça foi dedicada à professora Conceição Molinaro.

TAUBATEANAS no. 2 – QUIRIRIM

Pesquisador: E a Quiririm? A que remete? O que faz lembrar?

P6: A herança italiana! Aquelas danças folclóricas. Quase vejo na minha frente, aquelas roupas.

P7: Eu estou toda semana lá! Inclusive estou vindo de lá agora e vou voltar, meu compromisso nas terças é lá. Estou morando ali perto, é bem próximo, é só atravessar a pista praticamente, é o mesmo bairro. Estou morando em Quiririm! Aqui passo muito, passo muito tempo no Alentejano, que é próximo a esse casarão. O Alentejano fica aqui, mais pra frente, em frente ao pasto do Gadiolli. Aqui é o casarão do Custódio, antigo, que agora é o museu da imigração.

P2: Eu acho que essa a chegada dos imigrantes, nesse casarão dos Indiani, e essas imagens que remetem, eu acho que o professor Yves tem muito disso na memória também. Não é só dessa contribuição, da lavoura e tudo o mais, mas sim da mudança e de uma interface com a cultura caipira nossa aqui com os italianos que chegam também e dão um sentido de união pra essas duas culturas. Vamos falar até que muda, muitas vezes, a nossa fala, o vocabulário, a gente vê que a gente mescla coisas italianas com a língua portuguesa, então há um intercâmbio muito grande que eu acho que vai mexer com nossa cultura, essa cultura bem ruralista que existia aqui. Acho que vem uma coisa europeia, tanto é que eu acho que Taubaté tem uma coisa assim, tem um pé, não só na descendência, mas na estirpe, nesse orgulho.

P7: Muito embora eles sempre falam: “lá em Taubaté”, por já terem sido isolados no início, porque aquilo lá foi arranjado um espaço, uma terra de um vereador, um político, que vieram pra substituir a mão de obra escrava por terem abolido a escravidão.

Pesquisador: Há uma separação?

P7: Sim, eles não queriam se misturar, eles mesmo se afastavam, tinham que casar entre eles. Ficou um núcleo bem fechado entre eles. Isso foi reconhecido bem depois.

P6: Eles se adequaram ao contexto da cidade.

Pesquisador: E sobre a separação? Hoje ela não acontece mais por conta da zona urbana.

P7: Mas esteticamente existe, essa última reforma que teve agora: as ruas, o calçamento de pedra. Retornou aqueles bloquetes, as luminárias. Está bonitinho, você não diz que é continuidade de Taubaté.

P3: Eu acho que essa separação, eu acho que podia vir a ser mesmo, mesmo porque é totalmente diferente, não tem nada haver com Taubaté, a arquitetura muda, os costumes. São dois mundos, um divisor de águas.

P4: A gente conversa muito com o pessoal de lá e sente também que tem aquela coisa de eles não querem a mistura total. É uma coisa velada, mas existe.

P3: Infelizmente, não é?

P7: Na própria festa de Quiririm, não pode ninguém de fora montar barraca, só o pessoal de lá e famílias de lá.

P4: Mas gente, eu acho que até tá certo, eu sou a favor porque senão vira um boné.

P6: Que nem está nossa praça Dom Epaminondas. Horrerosa!

P4: Só a Epaminondas? É melhor nem falar.

P7: Eu quase não ando aqui, estou mais em Quiririm. Quase não ando aqui então nem sei.

P2: Mas eu já vejo assim: mesmo havendo esse distanciamento, a gente vê até pelos sobrenomes aqui na cidade, Mariotto, uma série de sobrenomes que são de origem italiana e que vem mesmo dessa interface das culturas. Obviamente tem, a gente percebe isso, não só nessa colônia, como tem a do Piaguí, em Guaratinguetá, que tem essa divisão do mesmo jeito. As coisas estão muito ligadas mas existe um núcleo que são só de famílias italianas que moram no distrito do Piaguí. Eu mesma já fui, uma vez só, numa festa no Piaguí, e fiquei encantada, consegui até encontrar descendentes da minha vó nessa colônia. Eu acho que eles têm até um pouco do isolamento, no sentido de preservar a cultura deles, mas eu acho que nós também herdamos muito dessa cultura, muito até na linguagem. A gente até fala num estilo meio “macarrônico” de falar, porque mistura um pouco do italiano no português.

Eu acho maravilhoso e a gente tem que preservar isso.

P7: Inclusive alguns nomes de ruas são duplicatas: Cel. Marcondes de Mattos, Chiquinha de Mattos.

Pesquisador: Acontecem lá também?

P7: É.

P6: Cel. Marcondes de Matos, o quê?

P7: Chiquinha de Matos.

P6: Eram italianos?

P7: Não, o Marcondes de Mattos ele quando o proprietário das terras que cedeu pra colônia faleceu, quem deu continuidade no trabalho de divisão foi o Marcondes de Matos.

P1: Agora a música, ela me levou pra quando o pessoal sai pra trabalhar, pra lavoura. Ali tem a parte de lavoura de arroz, se não me engano. Eu senti isso na música, o pessoal saindo pra trabalhar de manhãzinha, aquela sensação de ir pro mundo, ou retornando, sem pressa. Eu tive essa sensação, de um grupo todo saindo, bem “italianado” mesmo pro labor que eles teriam que ter durante o dia. Foi a sensação que eu tive com a música.

P6: Num momento assim forte é a sensação da colheita, a festa da colheita. Eles davam muito valor pra isso.

P1: Mais tranquilo, não como festa, mas indo pro trabalho ou retornando do trabalho, aquela coisa já cansada conforme os movimentos da música.

P2: E aqueles momentos também, mais agitados, da Tarantella, da dança.

P7: E interessante são as rodas de conversa deles, falando gesticulando.

P5: Eu também, foi a mesma sensação que eu tive com a música.

P1: Você sentiu isso?

P5: Senti e me comoveu muito ver essa foto que é dos imigrantes, de época. Eu sou gaúcha, sou do Rio Grande do Sul, de Caxias do Sul. Essas são as minhas raízes, eu reconheci um pouquinho da história da colonização, sobretudo da minha cidade. A luta do imigrantes que chegaram, dos italianos quando chegaram em Caxias e as condições adversas, tanto que eles nem sabiam o que os esperavam. Eles não tinham nada e eles tiveram que desbravar a mata, a floresta, na enxada, em Caxias e nas regiões do sul, predominantemente

italiana e alemã. Então a história sobretudo das mulheres gaúchas durante as guerras que tiveram que continuar o trabalho. Então, os italianos, os imigrantes da minha terra, o Rio Grande do Sul, a minha cidade, então a minha memória, o que remete é essa luta, as dificuldades e essa cultura. Então quando eu vejo isso e vejo a música também, esse trabalho, a luta, o cotidiano duro, a coragem pra se chegar ao que é hoje o Rio Grande do Sul e essa influência que tem sobre São Paulo. E aí, Taubaté, eu tenho todo o carinho, fui criada em Taubaté, tenho raízes, então tenho um carinho especial pela colônia italiana por conta da minha história.

P2: eu acho que o italiano, a gente fala é música, a culinária. A gente tem tudo! Se a gente for ver, a gente tem muito de italiano. Muito de italiano está no nosso sangue. Falar com as mãos, falar demais.

Na prosa de Adoniram Barbosa: “de tanto Levar frechada”, é o jeito de falar o “I”, o sucumbir, trocar o “I” pelo “R”, “frecha”, uma coisa que mistura o italiano com o caipira, tudo. É tudo junto e misturado mas eu acho bacana isso, eu acho que o italiano, nós temos muito ainda do europeu e principalmente do italiano na nossa região.

P7: E o bom é que o Quiririm não deixa morrer essas lembranças. Você vai nos restaurantes, vai no Indiani, vê as histórias das famílias.

P6: Tem a preservação da história. As fotografias que eu mais gosto são aquelas fotografias antigas, a memória, isso é muito importante pras gerações nossas de agora, infelizmente.

P5: É o que se constrói, é o que vem a construir o que a gente vive hoje, tem todo esse percurso. O que estávamos falando: o nome das ruas. Essas coisas que a gente tem que preservar, que faz parte do nosso memorial, do que se constituiu a história de Taubaté, a cidade.

P4: Mas como fazer pra que essa memória efetiva continue? Se vai lá e tira o nome da rua e põe um que não tem nada a ver. Com todo o respeito ao Faria Lima, mas eu acho que já tinha uma coisa muito superior e muito mais importante.

P3: Tiraram o original, era mais original o nome.

P7: Por exemplo, no Jardim das Nações, a Avenida John Kennedy era Avenida Brasil. Quando Kennedy morreu colocaram o nome na Avenida Brasil e porque não na Estados Unidos, que daí teria ligação com o país? Tiraram a Avenida Brasil, o principal, a nossa nação saiu do bairro pra entrar o John Kennedy?

P4: A gente tem um costume, isso é o brasileiro, em geral. A gente tem bastante conhecimento com europeus e eles têm uma coisa que ninguém tira deles, essa força da pátria, a gente não, alguém diz: “Vamos tirar, botar esse nome aí?”, com todo o respeito ao John Kennedy, mas não faz parte da nossa cultura.

P1: Mas é o Brasil Colônia, não é? A sensação de inferioridade que o povo tem e que foi inculcado no povo, que todo mundo é inferior e que agora está preso. Agora talvez estejam restaurando novamente isso.

P7: Existe um projeto agora de voltar a ser Avenida Brasil, e a John Kennedy, se ainda quiserem homenagear, fica sendo a Estados Unidos.

P4: Eu acho.

P3: É que nós temos uma população submissa, um regime político extremamente autoritário. É isso que acontece: “Eu mando e vocês obedecem”. Essa é a história de um povo submisso que agora consegue ter uma voz em seu país

P1: É a sensação de inferioridade, foi inculcado isso.

Pesquisador: Será que essa peça, Quiririm, também falaria dos outros povos que nos colonizaram? Estaria associada a essa questão da imigração, em geral?

P2: Eu penso assim: Acho que está ligado à imigração.

P7: Aqui, a primeira família foi francesa. Jacques Félix veio, fundou Taubaté. Muitos taubateanos foram pra França.

P1: Tem um pouco de japonês aqui também, você sente, não claramente, mas você sente.

P2: Eu acho que ela é uma ode aos imigrantes.

P3: Mas ela (P1) captou muito bem a mensagem do trabalhar, o ato da cultura do arroz. Eles vieram pra desenvolver a cultura do arroz, no Quiririm. Desbravaram o sertão para cultivar a terra na pretensão do arroz, só que depois essa terra foi tão sugada que houve novos plantios.

P2: Tem outra colônia italiana também em Canas, agora que lembrei, uma colônia italiana em Canas, Caninhas. Então espalhadas algumas colônias pelo Vale do Paraíba aí. Então eu acho que faz uma homenagem aos imigrantes de outras etnias também.

P4: Influência tudo bem, você só não pode deixar a sua e absorver totalmente outra.

P5: Tem que ter a preservação que é a beleza disso, que é essa troca, essa construção que vem de várias vertentes.

Pesquisador: Vamos para a terceira? A terceira é o Cataguá.

P6: Eita Cataguá!

TAUBATEANAS no. 3 – CATAGUÁ

P7: E essa música ele fez para quem?

Pesquisador: Essa foi para Judith Mazela.

P1: Música melancólica!

P2: É!

P5: Linda!

P3: Acho que a imagem de um trem, eu imaginei um trem numa estrada de ferro porque diziam que existia uma estrada de ferro que cortava o Cataguá, não sei se ainda exista, mas que levava a produção de café para outros lados. Quando ouvi essa música viajei nesse trem, por trás desse casarão, fazendo o transporte, foi o que senti.

P7: Essa estrada do Itaim, fazia parte desse complexo e ia para o porto em Paraty.

P2: Eu já imaginei a coisa do indígena, mais ao longe ainda, parece um índio a espreita na mata, a devastação que houve ali, os índios foram afugentados. Parece mesmo, dá a impressão dessa coisa do índio espreitando, o homem branco entrando na mata, essa coisa da colonização.

P7: Porque eles já foram expulsos aqui do centro, era uma aldeia principal, uma aldeia importante dos índios Guaianazes. Talvez eles tenham se afastado e o povo foi invadindo.

P1: A sensação melancólica da música traz isso.

P6: Taubaté cresceu mas você percebe uma essência, no centro, no mercado municipal. Você pode rodar todo o centro, por quê? Ali era o eixo da tribo, era ali onde eles ficavam, observavam a Mantiqueira e diziam: Mantiqueira, a montanha que chora. Eles observavam na parte de cima as cachoeiras que hoje não tem mais. Eu observava da janela da minha casa lá no Alto São Pedro, eu falava: Uma! Duas! Três, quatro e cinco! Meu pai perguntava: O que você estava contando aí? Eu dizia: As cachoeiras lá, o senhor não está vendo? A Mantiqueira ficava muito forte e você conseguia ver. Hoje é muito raro, se você ver é uma que tem aqui embaixo, que eu consegui ver. Era maravilhoso. Então, por mais mudança que tenha acontecido existe uma essência e quando você começou a tocar, eu entrei nesse casarão, fui lá no fogão de lenha, na fogueira.

P7: Pegou água lá na bica?

P6: Na cacimba! Na cacimba!

P7: Aqui era aquela de manivela, meu pai tinha lá no sítio.

P7: Esqueci de contar uma coisa. Antes chamava-se Além Paraíba, daí homenagearam o Rio Quiririm que significa “lugar de sossego”, “lugar tranquilo”, virou “onde a chuva deita”, ou seja, onde chove muito.

P6: O mais gostoso é quando você vai “lá pra banda do Itaim”, “lá pra banda do Mato Dentro”, é desse jeito que eu aprendi, meu pai era caçador. Ele era contratado pelos fazendeiros “lá pra bando do Itaim, Mato Dentro e Sete Voltas”, o que tem história aquelas

porteiras, ele e o Sargento Corrêa, os dois iam de magrela, bicicleta, a marca da bicicleta dele era Hércules, pra você ver como ele era forte.

P7: O meu pai também!

P6: Aí ele ia, levava até uma sacolinha especial pra colocar na bicicleta, e falava caipira. Pegava a Rua São Pedro, pegava até lá onde hoje é o Mazaroppi. Porque os fazendeiros contratavam os dois? Iam lá no armazém e perguntavam se os dois podiam ir lá na plantação pra resolver um problema. Aí voltavam os dois com a sacola toda cheia de carne de tatu, de capivara, tudo já vinha limpinho, bonitinho. Meu vô tinha um armazém com geladeira muito grande, ele xingava eu porque eu queria ir na geladeira buscar groselha. Aí faziam o almoço, a gente achava uma delícia e minha mãe dizia: Gostaram? Vocês acabaram de comer tatu! E a gente dizia: Tatu? Coitado do tatu! Então, aquela região é rica de histórias. Na banda do Mato Dentro, conforme a porteira, dependendo da hora você nem passava adiante. Os vaqueiros vinham da pecuária porque lá era só mato, eles avisavam que depois das seis da tarde não era pra passarmos da figueira que tinha lá, tinha também uma porteira, e não era pra passarmos de lá.

P2: Ali era uma mata muito fechada, tanto que eu penso assim, não sei se esse casarão aqui era do café?

P7: Ali era a região da Baracéia, da APAE.

P2: Foi uma região cafeeira, mas também foi uma região dos índios. Os índios iam se afastando, cada vez mais, e subindo a serra do Mar e a serra da Mantiqueira. Iam se afastando porque foram empurrados, a música remete essa coisa do indígena, essa coisa da espreita.

P6: A questão da invasão do espaço deles, eles recuando pro meio da mata, cada vez mais, fugindo dos que eram diferentes.

P2: A música me dá esse andamento, eu sinto a presença do indígena.

TAUBATEANAS no. 4 – QUEBRA-CANGALHA

P6: A peça é em homenagem?

Pesquisador: A peça é em homenagem à Profa Ligia.

P6: Ligia Fumagalli foi professora de Geografia.

Pesquisador: A questão da Quebra-Cangalha é dividida em dois mitos: o primeiro fala do nome da serra que circunda a cidade a partir da cangalha que é uma peça do carro-de-boi. Como a serra era muito acidentada, essa peça se quebrava na viagem, daí viria o nome de Quebra-Cangalha. Outra hipótese é a do biscoitinho, a Cangalhinha, o qual as pessoas tinham o hábito de molhar no café para comer.

P1: Meu filho já foi na fábrica.

P6: É fabricado lá, na serra.

P2: A história popular fala que foi feito um biscoitinho que era durinho e que se quebrava igual a cangalha do boi.

P1: Tem até o formatinho.

P6: A cangalha ligava um boi ao outro, a cangalhinha inicialmente era assim: você quebrava, era não era totalmente fechada, como é agora. Antes era tinha o formato mesmo da cangalha, agora que ela é fechadinha. Você tinha que “quebrar a cangalha”, molhar e comer.

Pesquisador: E a música?

P2: Eu acho que a música mostra a quebrada.

P7: É o esforço do boi tentando subir, escorrega, cai de joelhos.

P2: Daí quebrava no meio a cangalha. Na época das tropas, quando acontecia alguma coisa com o boi, eles matavam o boi porque não tinha jeito, aí é de onde vem a “vaca atolada”, das vacas que ficavam nos atoleiros.

P6: Olha de onde saiu um biscoito! Olha a cabeça do ser humano!

P7: Sim! Eles faziam a vaca atolada e aproveitavam a carne.

P5: O especial pra mim em relação a serra porque eu não sabia, eu sou forasteira, fui criada aqui, mas sou forasteira. Mas o que eu me identifiquei sempre nessa cidade foi com a serra. Quando você tocou essa música, o que me remete, depois que vocês se referiram a serra, é a beleza. Então, eu estou fazendo essa memória em relação a toda a minha vida de identificação, desde criança, com a serra da Mantiqueira, com a serra e com a região. Depois que eu estudei na Belas Artes, eu voltei e aí que fui desbravar um pouco essa região e conhecer essa serra. Então essa música me remete à beleza, a minha identificação, e a um trabalho que faço há muitos anos, que é a serra da Mantiqueira. Então, uma boa parte do meu trabalho, vivendo aqui como artista plástica, é a serra da Mantiqueira.

P7: Inclusive a várzea!

P6: O Justino que dizia: os azuis da Mantiqueira!

P4: vou pegar o gancho... Eu não sou daqui. Não nasci aqui, mas vim há 34 anos e foi um choque muito grande quando eu vim pra cá. Eu sou de cidades muito desenvoltas, de muita tecnologia, são elas: Bauru, Araraquara e São José do Rio Preto. Eram áreas muito desenvolvidas. Quando eu vim pra cá, é como se eu tivesse voltado 40 anos, vindo pra roça. Pra você ter uma ideia, em São José do Rio Preto quando eu saí de lá tínhamos o clube Monte Líbano, que era um clube de campo que já tinha uma prainha com onda artificial, há 34 anos. Então, quando eu cheguei aqui, vamos procurar algo Country, uma coisa country, fomos ao TCC e nos perguntamos: Onde está o pedaço do campo? Me disseram: Não, é só aqui na cidade. Então pra mim foi um choque de cultura muito grande. Eu não tenho essas lembranças, as cidades têm uma cultura muito forte, mas não essa cultura caipira. Eu vim ter esse contato aqui, porque eu só estudava nos meus caderninhos do primário que existia uma cidade chamava Taubaté e que aqui passava isso, passava aquilo. Dom Pedro e tal. E quando eu cheguei e vi isso aqui, pra mim foi um choque de cultura. Durante dois ou três anos eu chorava o tempo todo, no início foi muito difícil, agora eu amo isso aqui. E quando eu cheguei, uma das coisas que me disseram foi: Você veio pra cá? É pra queimar carma, viu?

P7: Bebeu água da bica?

P4: Bebi! Mandaram eu beber, eu bebi.

P7: Nunca mais sai daqui, meu bem.

P4: Posso dizer uma coisa? Eu escolhi um lugar onde eu pudesse ver a serra em todas as horas do dia, então escolhi um lugar que eu pudesse ver o amanhecer e o anoitecer e ver as luzes mudarem, e eu digo uma coisa: Mantiqueira nos seus tons cobalto, ultramar e prússia e suas vestimentas de chuva.

P4: Quando eu estava em São José do Rio Preto, que é uma cidade muito quente, muito avançada, fabulosíssima mas quente demais. Eu sempre pensava: queria ir pra uma cidade onde tenha serra. Isso no meu coração. Um dia meu marido me disse: Nós vamos para Taubaté. Nós tivemos a chance de ir pra Recife e outros lugares, mas eu achava esses lugares quentes demais e eu nunca quis ir pra esses cantos.

Quando eu vim pela primeira vez eu perguntei: Onde está essa serra que eu não vejo? Só vínhamos pra ver a casa e já voltávamos. Quando eu me mudei, eu punha uma cadeira na sala de almoço que eu tenho até hoje, agora já não dá pra ver mais, mas eu punha a cadeira e via Mantiqueira, hoje eu vejo do meu ateliê a serra da Mantiqueira.

P6: Quer coisa mais linda?

P7: Porque Taubaté é um buraco, quem passa na Dutra não tem noção de como é a cidade, porque ela é um buraco.

P6: Eu fiz até uma música, vou cantar o refrão: “Mantiqueira, Mantiqueira, eu te vejo daqui! Teus azuis me fascinam no cantar do bem-te-vi. No cantar do bem-te-vi, no cantar do bem-te-vi.”.

P5: Estou descobrindo as colegas aqui, as amigas.

P2: Mas tem muitas coisas que falam da Mantiqueira, os autores regionalistas falam muito sobre a Mantiqueira. Monteiro Lobato também falava muito da serra da Mantiqueira. Tem uma coisa linda que Monteiro Lobato falava de Tremembé. Ele dizia que a cidade de Tremembé “tem mais passarinhos que formigas”, de tanto que é. E ele dizia que da varanda que ele ficava em Tremembé ele via a serra da Mantiqueira e falava muito da cor da serra, as ondulações, as cores que ficavam na tarde. Um texto muito bonito que fala da serra da Mantiqueira.

Pesquisador: E a última, talvez um dos locais mais emblemáticos da cidade. Biquinha do Bugre.

TAUBATEANAS no. 5 – BIQUINHA DO BUGRE

Pesquisador: E a música Biquinha do Bugre?

P6: Ah menino! Tinha água escorrendo aqui dentro.

P1: No começo é bem água escorrendo mesmo!

P7: Me lembro, quando menina, subindo nessa rampinha da foto.

P1: Me lembro bebendo água, toda vez que vinha pro centro, tinha que parar pra tomar água, a gente não via a hora de chegar, você sabia que você chegou quando parava na bica do bugre.

Pesquisador: Você entendia que o passeio começava ali?

P1: Sim! Ali eu cheguei no centro da cidade, tinha que parar e tomar água.

P6: Isso vem da época já dos índios. Diz a história que um grande chefe, acho que um Tamoios, aí ele falou: Não! Você não vai beber essa água. Aí os outros olharam e perguntaram: Por que não posso beber da água? No linguajar dos índios ele respondeu: Porque ele não pode voltar. Se ele beber, ele volta.

P7: É a lenda, quem toma a água da bica do bugre nunca mais sai de Taubaté.

P4: Me disseram pra tomar, tomei e fiquei!

P2: Essa coisa também me disseram, quando cheguei em Taubaté, me levaram pra tomar a água da bica.

P6: Se tomou, pode ir pra China, pra onde for. Vai voltar.

P3: Dizem que tem até uma lenda, que tem que tomar a água pra retornar para cidade.

P1: Na verdade é pra que não saia daqui!

Pesquisador: É uma coisa do Vale do Paraíba, outras cidades têm também.

P2: Sim, outras cidades têm as suas versões, “quem provou disso, volta”.

P5: Eu gosto dessa metáfora, eu sempre gostei disso. Você vai beber da água e não vai sair. E seja lá aonde você for, sua história ficou aqui, uma parte da sua história. Você nunca vai sair daqui, faz parte da sua vida aqui e eu sou muito grata pela oportunidade de viver aqui, essa cidade me encanta. Me emociono quando vou pra minha terra, mas lá não consigo ficar, sinto falta e tenho que voltar pra cá. E quero aproveitar a oportunidade e agradecer a essas taubateanas que fizeram parte da minha história, mesmo sendo de lá de São José do Rio Preto, mas uma taubateana aqui. Eu sempre vou estar aqui, eu nunca vou sair daqui, mesmo morando em outro lugar, minha história estará aqui.

P7: Isso é memória!

P6: Deixa eu te perguntar, você já comeu iça?

P5: Já. Já comi iça.

P2: Eu já cacei iça também.

P1: Eu também, eu sou taubateana!

P6: Torradinho é bem gostoso. Já caçou iça no formigueiro? Com aquela vassoura de piaçava? Desde que eu vi um veinho na janela, pegou o iça no ar, tirou as asinhas e colocou na boca, eu disse: Nunca mais como iça!

P2: Em todo vale do Paraíba, eu sou de Lorena. A gente caçava içá, pegava os galhos e caçava o içá, e colocava dentro da garrafa.

P1: Ele picava o dedo, ai! Na minha terra ainda tem, ali perto do Cavex, do Mazzaropi. Na minha chácara.

Pesquisador: Ali ainda tem?

P1: Meu filho adora, agora ele tem 16 anos mas ainda ama caçar iça. A gente para o carro na estrada pra pegar iça.

P6: Gente, vou contar uma história porque acho que nunca ouviram e nunca fizeram. Lá no Alto São Pedro, começou a colocar a canalização, aqueles canos grande de cimento. Começou a colocar lá, porque quando chovia era só barro. Era uma delícia, eu adorava ver as pessoas escorregarem. Eu falava pros meus irmãos: Vamos! Vamos chamar todo mundo: O Antonio, o Dito, a Terezinha. Aí eu olhava pro armazém do meu avô, não tinha ninguém. Levantava a tampa do bueiro e descia, ia andando embaixo, e saía na porta da minha casa, vários metros lá na frente. Meu avô via e me xingava, mas era tão emocionante. A gente só não olhava pra cima porque tinha várias aranhas, caranguejeiras e tudo o mais.

P2: Mas a farofa de iça. A gente caçava na rua mas não podia levar pra casa porque minha mãe tinha pavor então a gente levava pra casa dos vizinhos ou da minha avó. Minha avó fazia iça e comíamos. Depois eu também fiquei com aquela ojeriza, por causa do cheiro. Mas uma vez me deu uma nostalgia e uma saudade de iça e fui comer lá no sírio, em Silveiras. Aí acharam que eu gostava de iça e mandavam iça em farofa pra mim.

P6: É uma comida exótica, é forte. Mas olha, pra você descer o morro do Cristo Redentor de carrinho de rolimã que eu descia com meu irmão e a gente não se quebrava, só podia ser o iça.

P2: Mas o iça já é uma comida de origem indígena, e esse jeito de falar já é a língua Nheengatu, a mistura do português caipira com o indígena. Então nosso jeito de falar: “Porta”, “farta”, suprimir o “l” em tudo e sendo comedores de iça. Somos meio índios ainda.

P6: Eu falei pra ela: Sou comedora caçadora! Não tinha chuveiro, tomava banho na baciona. Pegava essa bacia, enchia de água, ia na beira do formigueiro no buracão, que hoje é quadra lá no São Pedro, entrava dentro pra eles não picar a gente. Um dia eu estava na janela, passou um velhinho, tirou as asas e o ferrão e *tum* (Sinal de colocou dentro da boca). Eu disse que nunca mais ia comer aquilo.

Pesquisador: A questão do nome das peças, ajuda a escutar melhor?

P5: Sem dúvida.

P6: Com certeza, você identifica. Te leva.

P5: Com a história, com o nome das pessoas.

P3: Já faz um pré-arquivo na mente. Pra dar uma viagem mais focada nas notas.

P1: Te direciona pra o quê ele quis dizer na música. Quando ele fala você já imagina aquilo e já escuta aquilo.

P6: Seu pensar já vai direto ali. Passa um filme na sua cabeça.

P7: Depende também da sua lembrança do lugar, a nota vai agir melancolicamente ou te deixar alegre. Dependendo da experiência da pessoa.

P4: Da vivência da pessoa.

P6: Depende da sua associação.

P7: Sim, se ali foi uma coisa ruim você já imagina uma coisa assim.

Pesquisador: Para finalizar: Como vocês se vêem inseridas na cidade? O que é a cidade pra vocês?

P1: Acho que sou eu, o que eu me entendo por gente, como pessoa, tudo. Taubaté é meu porto seguro, pra onde eu vou é pra cá que eu volto. Taubaté é meu ponto de referência, a comparação dos lugares que eu vou é Taubaté. É onde eu fiz a vida. Já fui pra vários lugares mas é pra aqui que eu quero voltar. Eu me sinto muito taubateana, daquelas apegadas, orgulhosa. Com todos os problemas que possa ter, quando alguém fala mal, eu defendo. Se disserem que não tem nada, eu defendo! “Como assim não tem nada?” Eu acho que sou arraigada mesmo, não tem jeito de sair daqui não.

P2: Eu sou lorenense, nascida em Lorena. Sou cidadã taubateana e já sou taubateana. A maior parte da minha vida eu passei aqui em Taubaté. Eu me sinto taubateana, eu me reconheço na cidade, é a minha cara, ela me representa e eu a represento também. Acho que foi a coisa certa a fazer. Quando eu me mudei pra cá, eu não morava em Lorena também, eu morava no Rio de Janeiro há 12 anos e eu vim pra Taubaté e me perguntei: O que estou fazendo aqui? Eu não tinha nenhuma referência das coisas que eu fazia lá, mas me encantei, sempre gostei das coisas da roça, do folclore, do interior. Sempre tive o pé na roça, não que Taubaté tenha o é na roça. A cultura de Taubaté começou a entrar em mim. Eu sempre vou pra Lorena, sempre estou lá, as cidades do vale do Paraíba tem a mesma cultura, o mesmo

jeito, mas a minha identidade eu encontrei eu Taubaté. Tanto que estou muito feliz de agora ser uma cidadã taubateana.

P3: Eu amo Taubaté, minha cultura, meu povo. Me sinto bem aqui, é meu ninho. Acho que mesmo que eu viaje muito eu quero voltar para o meu ninho. Eu noto que minha filha também, embora adolescente, quando ela escreveu aquele livro no ano passado ela escreveu que amava o lugar que morava e que não se imaginava em outra cidade. Eu perguntei se ela nunca iria querer sair daqui, ela disse que vai querer viajar e conhecer outros mundos mas amo isso e tudo o que isso me proporciona. Então não acho que seja só um amor de uma pessoa, mas isso vai pra outra geração que está chegando. Pra mim Taubaté é tudo, eu não gosto quando fazem algo pejorativo, porque está ligada ao meu povo, minha gente, meus amigos e minha história.

P4: Embora tenha sido tão danoso, tão triste o começo, eu decidi ficar e morar aqui. Tanto que meus filhos estão criados, estudaram aqui, foram pra fora, voltaram, mas voaram todos. Estou aqui sozinha, tenho meus amigos, mas eles me falam: Sai dessa cidade! Porque você não vem pra São Paulo? E eu digo que quero ficar aqui. Eu viajo, vou para o exterior, mas quero ficar aqui no meu aconchego. Se fosse por eles eu já estaria em São Paulo, mas eu quero ficar aqui, de coração, vendo a serra lá do meu ateliê. Quando faz chuva então, era fica num tom lavado, uma aquarela.

P5: Taubaté é uma cidade que me acolheu, eu fiz minha vida aqui. É uma cidade que me encanta pela diversidade, você tem a roça, você tem cultura, a natureza exuberante, a dramaticidade. Em Taubaté quando chove é aquela coisa dramática, teatral. Conheci muitas pessoas maravilhosas aqui e fui muito acolhida. Eu digo que você cria raízes, tenho minhas raízes, bebi a aguinha da bica e fiquei. Tenho viajado bastante e nunca vi uma luz como tem aqui no vale do Paraíba, como tem aqui nessa cidade. A luz é inigualável, em nenhum lugar tem essa luz. Então é essa paixão, por essa cidade. E aqui tem essas mulheres, taubateanas, que fizeram parte da minha história.

P6: Eu amo essa cidade. Aprendi a amar e respeitar com meu avô. Chegava no sábado ele pegava eu e meus irmãos e nos apresentava a cidade: “Essa é a praça Dom Epaminondas, essa é a igreja do Pilar.” E contava toda a história pra nós, eu tinha cinco ou seis anos e não esqueço dessas histórias. Pra mim marcou, toda essa história está aqui,

marcada na veia, na raiz. Conheci cada pedaço da história. Quando ele se aposentou, depois de anos no armazém, ele pegava o ônibus e rodava a cidade pra ver o quando Taubaté cresceu, por amor a cidade, esse amor foi de família. Eu tenho minhas netas que moram em Santiago no Chile, mas elas adoram vir pra cá, ir no mercadão comer pastel do Chico, ir pro sítio do Pica Pau Amarelo, então a identidade já está aí, a menor tem seis anos e a maior, dez. Minhas filhas sentem alívio quando chegam em Taubaté, elas trabalham o dia todo fora.

Tem muita coisa pra se fazer, a cultura está em pedaços. A vila Santo Aleixo poderia ser um recanto das artes, mas está em pedaços. A capela do Pilar é de 1600 e está caindo. Dá um pouco de tristeza, mas não podemos perder a esperança de deixar de defender nossa terra.

P7: eu sou minhoca, sou da terra. Não me vejo fora daqui, tudo o que vivi, aprendi, evoluí, foi aqui. Foi a terra que me acolheu desde o berço. Talvez eu já tenha escolhido essa terra lá em cima, ou me mandaram. Muito embora eu esteja “meio que saindo” eu não vou me desfazer da minha casa aqui, eu vou morar aqui e em Ubatuba, que é uma extensão da cidade, quase um bairro. Eu acho que todas as pessoas estão no lugar certo, no lugar merecido, onde têm muito pra contribuir e muito pra aprender. Taubaté é um canto assim, ensina muito da sua cultura, de fazer o povo acordar pra preservar essa cultura, são muito poucos tombamentos aqui na cidade, poderiam ser mais, muita coisa já foi destruída, infelizmente.

É preciso não deixar a história morrer porque Taubaté foi muito importante no ciclo do café. Presidiu um tratado internacional na época da revolução, sediou também o tratado pra preservar a cultura de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro, foi assinado aqui em Taubaté. Então, tem uma história importante no país, não só na região e nós temos muito ainda o que aprender com os antigos, o que falavam. Agora nem tem tantos antigos, meu pai faleceu com 99 anos, mas eu tive muita oportunidade de ouvir suas histórias. Sou aquela minhoca que sai da toca mas retorna.

P8: Acho que muito já foi dito, eu também sou taubateana e amo a cidade, sou cobrada pelos meus filhos pra ir embora, mas não me vejo longe daqui. Onde a gente vai tem um taubateano, já presenciei muito disso. Eu fico triste quando vejo muitos taubateanos que não se identificam com a cidade, saem e falam mal e ao mesmo tempo vejo gente que é de

outra cidade, de outro estado, se adapta aqui e ama a cidade, a abraça. Eu acho que Taubaté tem uma coisa especial, amo essa cidade e não quero sair daqui.

P7: Taubaté tem visgo!

P5: Você falou de um negócio e eu fui lá pra São Luiz do Maranhão, num lugar que não tinha ninguém, mas tinha dois taubateanos.

P4: O Professor Dalton, o encontrei em Portugal.

P6: Quando fui pra Portugal, uma amiga, que morou aqui me perguntou como estava a cidade e disse que é impossível esquecer essa cidade.

P8: Eu sinto que, quando eu recebo as pessoas que vem pra minha casa e não conhecem Taubaté, eu peço desculpas por que a cidade não é mais bonita, já foi mais, mas tem característica dela. A cidade precisa melhorar, mas a gente a ama.

APÊNDICE V – GRAVAÇÃO DO CICLO TAUBATEANAS