

6º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical



IMAGEM, MÚSICA, AÇÃO:
Iconografia da cultura musical
e(m) seus espaços de apresentação/representação

Caderno de Resumos

Universidade Estadual de Campinas
Campinas, 23 a 26 de Agosto de 2021



Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil

Presidente
Pablo Sotuyo Blanco



UNICAMP
Universidade Estadual de Campinas

Reitor
Marcelo Knobel



Instituto de Artes (IA-UNICAMP)

Diretor
Paulo Adriano Ronqui



CIDDIC - Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural

Coordenador
Angelo José Fernandes



SONARE - Centro de Produção, Documentação e Estudos de Música

Presidente
Ricardo Mazzini Bordini

Editor do Caderno de Resumos do 6º CBIM

Pablo Sotuyo Blanco

Imagem da capa

Clara Pechansky, *O palco* (1988) - MARGS Ado Malagoli

Arte de capa, revisão e diagramação

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

Comissão Organizadora do 6º CBIM

Paulo M. Kühl – Presidente do Congresso (IA-UNICAMP)
Pablo Sotuyo Blanco – Presidente do RIIdIM-Brasil (UFBA)
José Geraldo Costa Grilo (UNIFESP – RIIdIM-Brasil/SP)
Luciane Viana B. Páscoa (UEA – RIIdIM-Brasil/AM)
Márcio Páscoa (UEA – RIIdIM-Brasil/AM)
Maria José Spiteri (RIIdIM-Brasil/SP)
Mozart Alberto Bonazzi da Costa (RIIdIM-Brasil/SP)

Comissão Científica do 6º CBIM

Pablo Sotuyo Blanco (UFBA – RIIdIM-Brasil) – Coordenador
Paulo M. Kühl - (IA-UNICAMP - RIIdIM-Brasil/SP) – Vice-coordenador
José Geraldo Costa Grilo (UNIFESP – RIIdIM-Brasil/SP)
Luciane Viana B. Páscoa (UEA – RIIdIM-Brasil/AM)
Márcio Páscoa (UEA – RIIdIM-Brasil/AM)
Maria José Spiteri (RIIdIM-Brasil/SP)
Mozart Alberto Bonazzi da Costa (RIIdIM-Brasil/SP)

Corpo de Pareceristas do 6º CBIM

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

Sumário

Apresentação	7
Programação	9
Oficinas e Minicursos	12
Caderno de Resumos	13
Conferência	
Clair Rowden	14
Palestras	
Pablo Sotuyo Blanco	16
José Geraldo Costa Grilo	17
Maria José Spiteri Tavollaro Passos	18
Mesa Redonda 1	
Luciana Lourenço Paes	19
Maya Suemi Lemos	20
André Tavares	21
Mesa Redonda 2	
Suzel Ana Reily	22
Alberto Pedrosa Dantas Filho	23
Rosângela Pereira de Tugny	24
Mesa Redonda 3	
Marcos Tognon	25
Fábio Vergara Cerqueira	26
Mozart Alberto Bonazzi da Costa	27
Mesa Redonda 4	
Luciane Páscoa	28
Márcio Páscoa	29
Paulo M. Kühl	30

Comunicações

Sessão 1	32
Sessão 2	36
Sessão 3	41
Sessão 4	46
Sessão 5	51
Sessão 6	56
Sessão 7	61
Sessão 8	66
Sessão 9	71
Sessão 10	76
Sessão 11	81

Apresentação

Prof. Dr. Paulo M. Kühn
Presidente do 6º CBIM

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

Estimados colegas e amigos,

Sejam bem-vindos ao 6º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, organizado pela Comissão Mista Nacional do Projeto nacional de indexação, catalogação, pesquisa e divulgação do patrimônio iconográfico musical no Brasil (RIIdIM-Brasil), em esforço conjunto com a Universidade Estadual de Campinas.

Ao promover a ideia de organizar a 6ª edição deste evento científico, técnico e cultural, procuramos continuar aprofundando as discussões iniciadas nos congressos anteriores, buscando consolidar o trabalho que o RIIdIM-Brasil vem realizando em torno da iconografia musical em território nacional e fortalecer as ações que desenvolve em torno da documentação iconográfica musical no país.

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

Devemos nos esforçar não apenas em alcançar uma compreensão mais profunda dessa documentação tão particular, seja em termos de seu espectro de temas (explícitos e/ou implícitos), seus contextos e meios de produção, circulação e recepção, e/ou dos seus marcos teóricos e metodológicos, mas também em estabelecer diálogos multilaterais profícuos, com o intuito de sermos capazes, se necessário for, de questionar o *status quo*, de ultrapassar fronteiras e de aceitar os desafios via contribuições significativas, benéficas e duradouras na cultura, na

sociedade e nas universidades do século XXI, segundo sintetizado no título do evento: “Imagem, Música, Ação: Iconografia da cultura musical e(m) seus espaços de apresentação/representação”.

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

Sem o apoio de tantos este evento não teria se concretizado. Assim, gostaríamos de agradecer a todos que permitiram dar continuidade à tradição deste evento científico consolidado na última década.

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

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

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

Tenham todos um excelente congresso!

Programação (a ser transmitida via canais do Youtube)

Dia 1 - Agosto 23

Credenciamento (online)

14:00 – 14:30 – Cerimônia de Abertura (Canal Auditório)

Comité de honra do 6º CBIM

Homenagens e Efemérides - RIdIM-Brasil

14:30 – 16:00 – Conferência de Abertura (Canal Auditório)

Clair Rowden (University of Cardiff - UK)

16:00 – 16:30 – Cafezinho / Lançamento de publicações (Auditório)

16:30 – 18:30 – Mesa Redonda 1 – (Auditório)

Luciana Lourenço Paes (PUC-PR)

Maya Suemi Lemos (UERJ)

André Tavares (UNIFESP)

18:30 – 19:00 – Cafezinho / Lançamento de publicações (Auditório)

19:00 – 20:00 – Minicursos e Oficinas (Canais a definir)

20:30 – Lançamento de publicações (Canal Auditório)

Dia 2 - Agosto 24

Credenciamento (online)

09:15 – 10:45 – Comunicações (Canais a definir)

10:45 – 11:00 – Cafezinho

11:00 – 12:00 – Palestra 1 – (Canal Auditório)

Pablo Sotuyo Blanco (UFBA; RIdIM-Brasil)

12:00 – 14:00 – Almoço

14:00 – 16:00 – Mesa Redonda 2 – (Canal Auditório)

Suzel Ana Reily (IA-UNICAMP)

Alberto Pedrosa Dantas Filho (UFMA; GT RIdIM-Brasil - MA)

Rosângela Pereira de Tugny (UFSB; GT RIdIM-Brasil - BA)

16:00 – 16:30 – Cafezinho

16:30 – 18:00 – Comunicações (Canais a definir)

18:00 – 20:00 – Minicursos e Oficinas (Canais a definir)

Dia 3 - Agosto 25

Credenciamento (online)

09:15 – 10:45 – Comunicações (Canais a definir)

10:45 – 11:00 – Cafezinho

11:00 – 12:00 – Palestra 2 – (Canal Auditório)

José Geraldo Costa Grilo (UNIFESP; GT RIdIM-Brasil SP)

12:00 – 14:00 – Almoço

14:00 – 16:00 – Mesa Redonda 3 – (Canal Auditório)

Marcos Tognon (UNICAMP; GT RIdIM-Brasil SP)

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

Mozart A. Bonazzi da Costa (GT RIdIM-Brasil SP)

16:00 – 16:30 – Cafezinho

16:30 – 18:00 – Comunicações (Canais a definir)

18:00 – 20:00 – Minicursos e Oficinas (Canais a definir)

Dia 4 - Agosto 26

Credenciamento (online)

09:15 – 10:45 – Comunicações (Canais a definir)

10:45 – 11:00 – Cafezinho

11:00 – 12:00 – Palestra 3 – (Canal Auditório)

Maria José Spiteri Tavolaro Passos (GT RIdIM-Brasil – SP)

12:00 – 14:00 – Almoço

14:00 – 16:00 – Mesa Redonda 4 – (Canal Auditório)

Luciane Páscoa (UEA; GT RIdIM-Brasil - AM)

Márcio Páscoa (UEA; GT RIdIM-Brasil - AM)

Paulo M. Kühn (IA-UNICAMP; GT RIdIM-Brasil - SP)

16:00 – 16:30 – Cafezinho

16:30 – 18:00 – Comunicações (Canais a definir)

18:00 – 20:00 – Minicursos e Oficinas (Canais a definir)

20:00 – 20:30 – Reunião Júri Prêmio RIdIM-Brasil 2021

20:30 – 21:00 – Cerimônia de Clausura (Canal Auditório)

Entrega do Prêmio RIdIM-Brasil 2021

21:00 – *LIVE* de despedida (Canal Auditório)

MINICURSOS E OFICINAS

Minicursos em Iconografia Musical

Catalogando Iconografia Musical na BD RIdIM-Brasil

Prof. Dr. Pedro Ivo Araújo (NEMUS-UFBA, RIdIM-Brasil)

Oficinas em Iconografia Musical

[Informações a serem divulgadas em breve]

Caderno de Resumos

Conferências (p. 14)

Palestras (p. 15)

Mesas Redondas (p. 18)

Comunicações (p. 30)

Visualizando a história da ópera: www.carmenabroad.org

Clair Rowden
University of Cardiff | Prifysgol Caerdydd

O projeto *Carmen Abroad* cresceu a partir de uma conferência internacional em 2017, para traçar a história da performance da ópera *Carmen* de Bizet ao redor do mundo e que elucidou as redes de troca e influência de sua estreia em Paris em 1875 até a Segunda Guerra Mundial. Muitas questões emergiram nos vários artigos apresentados e ainda mais nas frutíferas discussões que se seguiram, revelando uma infinidade de tradições performáticas, narrativas e modos de contar histórias para uma única ópera, situada em contextos geográficos, políticos, sociais e artísticos específicos, com todas as adaptações, apropriações, reconfigurações e atendimento às expectativas do público requeridas. Ao mesmo tempo, os jornais demonstraram como partituras, cantores, performers, cenários, convenções teatrais e recepções do público cruzaram fronteiras nacionais. Assim, mais de vinte acadêmicos reuniram recursos para criar um mapa global e uma linha do tempo das performances de *Carmen*, tornando seus dados de pesquisa prontamente disponíveis para um grande público em um formato atraente que não só falou sobre *Carmen*, mas também sobre as viagens transnacionais que a ópera fez.

Com base na “virada espacial” nas humanidades digitais (WARF; ARAIS, 2009), um crescente corpo de trabalho sobre “geografia musical” e “mapeamento musical”, junto às capacidades tecnológicas cada vez mais difundidas, o mapa integrado e a linha do tempo permitem um movimento complexo através os dados de uma forma que, por exemplo, podem exibir produções de longa duração em locais únicos, bem como visualizar as viagens de cantores individuais ou produções em turnê que nunca ficaram paradas por muito tempo. A convergência de materiais de origem diversificados e coletados de forma colaborativa que sustentam o site, no entanto, trouxe consigo uma enorme variedade de dados: a taxonomização, integração e representação clara desse conjunto espesso ou grande de dados tem sido uma tarefa assustadora, mas espera-se que possa gerar novos tipos de perguntas e oportunidades atuais de investigação (PLATT, 2020).

Assim, o grande conjunto de dados combinado com as possibilidades oferecidas pelo espaço digital multidimensional para a representação e análise da performance de *Carmen* cria uma ferramenta para detectar tendências mais amplas e estimular leituras próximas e contextualizadas, muitas das quais podem ser encontradas no livro que acompanha com o mesmo nome. Em uma época em que o sucesso das humanidades digitais começa a ser questionado, apesar do financiamento contínuo de tais projetos por conselhos de financiamento em todo o mundo (FUCHS, 2020), carmenabroad.org visa fornecer uma ferramenta histórica que é eficaz e envolvente, em vez de orientado pela narrativa.

Este conferência segue a jornada do autor na criação de um site que não só abriga valiosos recursos visuais, mas que tenta instrumentalizar dados de pesquisa de uma forma visualmente atraente, maximizando o potencial de mapas interativos para exibir relações entre dados geográficos e históricos para criar um experiência esclarecedora, moderna e de fácil utilização para um público diversificado que também é uma ferramenta de compreensão musicológica.

Marcadores culturais na Iconografia Musical no Brasil

Pablo Sotuyo Blanco
Universidade Federal da Bahia; RIIdIM-Brasil

Qualquer tentativa de classificar a Iconografia Musical de âmbitos multiculturais, partindo da observação dos conteúdos imagéticos e da consequente identificação daqueles relativos a uma ou outra cultura musical (ou a mais de uma), precisa saber *a priori* quais seriam os aspectos a considerar como relativos à(s) referida(s) cultura(s) e quais não, para assim tentar identificá-las. Por outro lado, esse mesmo processo, requer entender a quais culturas musicais estamos nos referindo, isto é, quais as matrizes culturais envolvidas e que aspectos identificáveis podem ser atribuídos às referidas classes. Na observação cuidadosa dos elementos representados na iconografia estudada é possível identificar: a) objetos; b) espaços; c) personagens; e d) atividades, dentre outras. Se entendidos como marcadores culturais, eles podem ser vinculados com maior ou menor facilidade a determinada etnia que, por sua vez, pode se relacionar com os territórios correlatos, sejam assim considerados pela sua origem ou seu âmbito de pertencimento. Afinal, como afirma Lundberg (2010, p. 31), “para expressar uma singularidade étnica específica, a música, a dança e outras formas culturais têm funções importantes como marcadores de identidade grupal”. Sem querer expandir e/ou aprofundar excessivamente os limites da discussão relativa à música nas diversas matrizes culturais (presentes ou pretéritas, sejam de origem americana, europeia, africana, asiática ou da Oceania), seus objetos e personagens correlatos, suas práticas e espaços enquanto marcadores culturais, na busca de arcações e alicerces adequados, em termos gerais, para um melhor discernimento das classes almejadas, outros conceitos serão avaliados. Afinal, o potencial acúmulo de pressupostos subjacentes ao sistema de classificação precisa de alguns lembretes e precisões na sua definição conceitual, estrutural e processual.

**O Grupo Pioneiro e a música:
estudo sobre a iconografia dos pintores Eufrônio, Eutímides e Fíntia**

José Geraldo Costa Grilo
UNIFESP; GT RIIdIM-Brasil - SP

Os gregos antigos utilizavam a cerâmica em sua vida cotidiana, como objetos para comer e beber. Esta cerâmica era, geralmente, pintada; no caso de Atenas e sua região, a Ática, os vasos foram pintados, primeiramente, na técnica chamada de figuras negras, visto que a figuras eram feitas a partir de uma silhueta com verniz negro, mantendo-se o restante da pintura na cor natural da argila, o vermelho; os detalhes do desenho eram incisados; posteriormente, por volta de 530 a.C., os pintores atenienses inventaram a técnica das figuras vermelha, que consistiu na inversão da anterior, pintando o vaso com verniz negro e mantendo as figuras na cor da argila; mas, com a novidade de fazer o desenho com pincel; o que representou um avanço técnico na pintura. O Grupo Pioneiro esteve em atividade entre 520 a 500 a.C. e foi assim chamado por causa do caráter e coerência de seus pintores como um grupo e do fato de serem artistas consumados – os primeiros a dominar a nova técnica. Eles têm características estilísticas em comum e partilham, também, o interesse por alguns temas, como a música. Estuda-se as representações musicais de Eufrônio, Eutímides e Fíntia, os principais pintores do grupo, com vistas a detectar suas motivações e intenções.

Palestra 3 - 26/08 - 11:00 h - Canal Auditório

A arte enquanto documento: a iconografia musical e a obra de Carybé

Maria José Spiteri Tavoraro Passos
GT RIDIM-Brasil - SP

A riqueza cultural brasileira está presente nos trabalhos de diversos artistas desde o período colonial até a contemporaneidade. Esse é o caso de Hector Julio Páride Bernabó, artista visual de origem argentina, que radicou-se no Brasil no final da década de 1940. Conhecido como Carybé, dedicou-se a diferentes formas de expressão bi e tridimensionais, realizando inúmeros trabalhos nos quais retratou a realidade do povo brasileiro, em especial, o nordestino. A multiplicidade de manifestações culturais encontrável na Bahia seja no cotidiano dos pescadores, nas rodas de capoeira, nos tabuleiros das quituteiras, nas festas e na religiosidade popular, esteve entre os temas mais frequentes em sua produção. Apresenta-se aqui a música como um elemento recorrente nesse cenário e sua representatividade na obra de Carybé, especialmente quando retrata de modo quase documental o dia-a-dia dos terreiros de candomblé, seja em suas festas públicas ou nas cerimônias privadas.

Mesa Redonda 1 - 23/08 - 16:30 h - Canal Auditório

A atuação de Pauline Viardot como Orfeu na versão de Berlioz da ópera de Gluck e seu impacto nas artes visuais

Luciana Lourenço Paes
PUC-PR

Esta apresentação abordará o impacto nas artes visuais da versão de Berlioz da ópera de Gluck, *Orphée et Eurydice*, que estreou em novembro de 1859, no Théâtre Lyrique, Paris, com Pauline Viardot no papel de Orfeu.

Estudo iconográfico em edições musicais quinhentistas: o caso das letras capitulares nas *Istitutioni Harmoniche* de Gioseffo Zarlino (1558)

Maya Suemi Lemos
UERJ

Num notável texto de síntese publicado em 1966, no qual se debruçou sobre tensões entre o antigo e o novo na teoria musical medieval e renascentista, o musicólogo Edward E. Lowinsky afirmou a intencionalidade na escolha da ilustração da letra capitular M inicial do tratado *Istitutioni Harmoniche*, de Gioseffo Zarlino, de 1558. A miniatura queorna a inicial da palavra Musica retrata o sátiro Marsias a ponto de ser esfolado por Apolo. Ela significaria uma alusão, por parte de Zarlino, a Nicola Vicentino, em cujo tratado *L'Antica Musica Ridotta alla Moderna Prattica*, publicado três anos antes, comparece igualmente uma capitular ilustrada com o mesmo tema abrindo o primeiro capítulo. O mito da punição de Marsias que, tendo desafiado Apolo em duelo musical, perde e é condenado, teria servido a Zarlino, sustenta Lowinsky, como referência à sua oposição teórica com Vicentino: de um lado a posição apolínea, judiciosa e moderada de Zarlino, vencedora da contenda, e de outro, a húbris, o excesso condenável de Vicentino. A leitura de Lowinsky é convincente e sedutora, sobretudo levando-se em conta a natureza telescópica da hipotética referência: o uso anterior de capitular semelhante por Vicentino teria sido, por sua vez, uma evocação do episódio de sua disputa teórica com Vicente Lusitano, ocorrido na corte dos Este, em 1551. A interpretação convida irresistivelmente à tentativa de explorar demais sentidos eventualmente presentes no programa iconográfico do restante do tratado de Zarlino que, editado provavelmente por seus próprios cuidados, constitui talvez o mais referencial escrito teórico de seu tempo. Diversos problemas se colocam, no entanto, que dizem respeito às práticas editoriais da época, e que suscitam dúvidas quanto à escolha deliberada ou não das miniaturas que ilustram as letras capitulares. Buscaremos levantar os problemas e variáveis envolvidos neste tipo de pesquisa iconográfica, a partir do exemplo do tratado de Gioseffo Zarlino.

Reflexos do baile: representações da dança nas artes brasileiras em princípios do século XX

André Tavares
UNIFESP

Destruído por um incêndio que atingiu a coleção Jean Boghici em 13 de agosto 2012, a tela *Samba* (1925), de Emiliano Di Cavalcanti, podia ser compreendida como uma síntese dos registros de danças populares brasileiras, tema que tornava-se popular desde fins do século XIX. A presente comunicação pretende percorrer esta revalorização dos bailados e danças brasileiras e sua recorrência nas representações artísticas, em especial no desenho, ilustração e pintura. Propomos a compreensão do sentido que assume Samba em paralelo a obras como o conjunto de desenhos de Cecília Meireles dedicado aos batuques de origem africana, as obras de Carlos Prado ou o *Baile na Roça* de Portinari. Procuraremos compreender de que modo as danças populares vieram a definir um modo de pensar a nacionalidade, à medida em que nos aproximamos dos anos 1930. Em paralelo, procuraremos compreender de que modo os bailados tradicionais são descritos e fixados em textos literários no mesmo período e como elementos de registro etnográfico criam as condições para que uma identificação entre nacionalidade e dança torne-se possível no caso brasileiro. Eventuais comparações com os registros de danças brasileiras realizados século XIX oferecerão um esteio histórico para a análise das obras do século XX, possibilitando um debate entre os dois tempos e uma leitura variada sobre um dos traços recorrentes da cultura brasileira.

Mesa Redonda 2 - 24/08 - 14:00 h - Canal Auditório

**Ícones, musicares e folias de reis:
teias de associação na experiência ritual**

Suzel Ana Reily
UNICAMP

Em diversas partes do Brasil, conjuntos musicais conhecidos como “folias de reis” saem às ruas peregrinando de casa em casa para levar a bênção dos Três Reis aos fiéis. Suas jornadas envolvem múltiplos motivos expressivos, abarcando sonoridades, poética, elementos visuais, narrativas, movimentos corporais, alimentos, atos rituais etc., criando-se um complexo drama coletivo. Partindo do conceito de ícone proposto por Peirce, pretende-se mostrar como a performance ritual da jornada cria um espaço em que se “encanta”, de forma icônica, a comunidade moral articulado nos discursos e valores da tradição, permitindo aos fiéis uma vivência momentânea deste ideal social.

Mesa Redonda 2 - 24/08 - 14:30 h - Canal Auditório

**Análise do tratamento iconográfico na discografia maranhense:
entre a tradição e a modernidade musicais**

Alberto Pedrosa Dantas Filho
UFMA; RiDIM-Brasil - MA

Nesta apresentação tentaremos demonstrar a curiosa relação iconográfica nas capas de long plays nas décadas de 1960 e 1970, entre a música erudita maranhense, associada ao patrimônio arquitetônico e urbanístico e ao passado literário de São Luís oitocentista e a música popular urbana, cuja representação da modernidade a associa ao esforço modernizante da capital maranhense. O trabalho terá como base a análise iconográfica e a análise iconológica de Erwin Panofsky e, como em Resende (2015), considera as capas de discos adjuvantes na produção de sentido do fazer musical.

Mesa Redonda 2 - 24/08 - 15:00 h - Canal Auditório

Entre os Tikmũ'ũn e os Yãmĩxop:

Cinema e produção de imagens no registro e tradução dos cantos

Rosângela Pereira de Tugny
UFSB; GT RIidIM-Brasil - BA

Entre os povos Tikmũ'ũn, povos ameríndios que vivem ao nordeste do estado de Minas Gerais-Brasil, os cantos que performam noites a fio, produzem a presença de multiplicidades de seres aliados nas suas aldeias, e, ao mesmo tempo constroem eventos de alternância entre regimes de visibilidade. Os cantos produzem imagens. Não se trata aqui de cantos que narram ou descrevem cenas, histórias ou paisagens, mas que os fazem estar, enquanto cantam, em presença daquilo que consideram “imagens”. Pretendo aqui relatar como construímos no contexto de um trabalho de registro e transcrição de repertórios de cantos Yãmĩxop, realizado durante cerca de 9 anos com especialistas tikmũ'ũn, uma metodologia pictográfica e cinematográfica. Esta metodologia foi a base do método coautoral que construímos, propiciou a construção de um acervo de patrimônio linguístico, poético e performático destes povos, mas sobretudo trouxe à tona uma necessária discussão sobre a produção acústica como produção de imagem.

Mesa Redonda 3 - 25/08 - 14:00 h - Canal Auditório

Um arquiteto da música:

notas sobre a obra de Miguel Dutra na São Paulo do Oitocentos

Marcos Tognon
UNICAMP; GT RIidIM-Brasil - SP

Miguel Archanjo Benício D'Assumpção Dutra (Itu, 1812 – Piracicaba, 1875), foi um dos protagonistas mais completos na produção artística, arquitetônica e musical em São Paulo no século XIX: exerceu múltiplas atividades, da construção de edifícios, arquiteturas efêmeras, retábulos à manufatura de esculturas devocionais, joias, e as famosas aquarelas que registraram uma província paulista construída em terra e pedra, edificações e paisagens aquareladas com detalhes valiosos. Assim, nos deixou um legado que testemunha, por obras, desenhos e manuscritos, sua grande habilidade além dos ofícios mecânicos, entre as quais a composição de músicas. Entre esses remanescentes encontramos um caderno com partituras para concertos e festas religiosas e um piano forte (acervo Museu Republicano de Itu – SP) que apresentam o mundo musical de Miguel Dutra: modelagem, ritmo, cor e representação da paisagem se integram com a imaterialidade da música e com a plasticidade de instrumentos, concebidos por esse verdadeiro arquiteto da obra de arte sacra total, e, confirmando a sua grande vocação como “armador de gala”, uma atividade que ainda celebrava, em meados dos Oitocentos, os triunfos monumentais emanados pelo Concílio de Trento.

Nota: esta pesquisa foi realizada em parceria com Msc. Silvana Meirielli Cardoso (História da Arte - UNICAMP), Dra. Anicleide Zequini (História da Arte - UNICAMP/ Museu Republicano-USP), e Dr. Emerson Castilho (Diretoria de Patrimônio Cultural de Itu). Assim, o texto resultante contará com a coautoria dos mesmos.

Iconografia da música nos cemitérios brasileiros: a recepção dos instrumentos musicais da antiguidade grega nos monumentos funerários

Fábio Vergara Cerqueira
UFPel; GT RIDIM-Brasil - RS

Os cemitérios modernos incluem na composição de muitos de seus monumentos a presença de instrumentos musicais. A presença da música ao túmulo possui significados e circunstâncias variadas. Em um número expressivo destes “monumentos musicais”, tem-se a referência a instrumentos do mundo antigo grego e romano, basicamente instrumentos de corda. A forma como estes são representados por vezes mantém mais fidelidade a uma lira ou cítara antiga, por vezes são mais estilizadas (lembrando que este processo de estilização já ocorria na Antiguidade). nosso objetivo aqui será analisar alguns destes monumentos, dispersos em cemitérios do nosso país, procurando identificar tipologias, recorrências e singularidades. A música ao túmulo é um tema presente já na própria Antiguidade, o que nos faz pensar o quanto a retomada moderna do tema, como fenômeno de Recepção da Antiguidade, ecoa significados antigos, na esteira do conceito warburgiano de “pós-vida” da Antiguidade (“Nachleben der Antike”), ou engendra significados novos.

A representação de instrumentos musicais na escultura ornamental entre os séculos XVII e XVIII

Mozart Alberto Bonazzi da Costa
GT RIDIM-Brasil - SP

Muitos entre os motivos que compõe o repertório ornamental tradicionalmente presente na arte e na arquitetura ocidentais são provenientes de culturas anteriores ao advento do Cristianismo e, portanto, de origem pagã. Elementos como os que compõe as ordens arquitetônicas gregas, seriam reinterpretados em todos os períodos históricos e aplicados à ornamentação escultórica executada em pedra, madeira ou estuque. Entre os séculos XVII e XVIII, as linhas dos instrumentos musicais europeus seriam incorporadas ao repertório ornamental, resultando em delicados e surpreendentes exemplares. O presente trabalho trata da representação de instrumentos musicais na talha ornamental deste período, destacando aspectos simbólicos e estilísticos, desse significativo segmento da produção escultórica, composto por verdadeiros prodígios da técnica.

Considerações sobre a montagem de *Il Guarany* de Carlos Gomes no IV Festival Amazonas de Ópera

Luciane Páscoa
UEA; GT RIDIM-Brasil - AM

A quarta edição do Festival Amazonas de Ópera coincidiu com uma efeméride polêmica: as comemorações dos 500 anos do descobrimento do Brasil. Realizado pela produtora São Paulo/Imagem Data, o festival aconteceu entre os meses de abril e maio de 2000, destacando-se quatro récitas de *Il Guarany*, de Carlos Gomes. A montagem teve a direção cênica de Iacov Hillel (1949-2020), cenografia de Renato Theobaldo, figurino de Elena Toscano, um elenco de cantores brasileiros e estrangeiros, uma equipe para maquiagem e pintura corporal, além da participação dos corpos artísticos do Teatro Amazonas. Depois de um intervalo de 93 anos assistia-se novamente uma montagem de *Il Guarany* no palco do Teatro Amazonas, visto que a última récita registrada pelo musicólogo Márcio Páscoa (2000) foi realizada na temporada lírica de 1907. Incumbida de grande responsabilidade, a produção do espetáculo foi meticulosa e seguiu uma proposta visual naturalista, com vários elementos conceituais inseridos nas soluções cênicas. A retomada da produção das óperas de Carlos Gomes foi iniciada pela produtora São Paulo/Imagem Data alguns anos antes, durante a realização de um ciclo gomesiano no Teatro Nacional de Sofia, na Bulgária. Pretende-se neste estudo analisar os aspectos iconográficos, estéticos e simbólicos do espetáculo através das fotografias produzidas por Alberto Cesar Araújo e Roumen Koynov, que integram o acervo da produtora. Serão abordados documentos que se referem à recepção crítica do espetáculo registrada no período. Para isso, fundamenta-se nas teorias de Panofsky (2014), Chiaradia (2011), Kossoy (2001), Dubois (2003) e Pavis (2014), para a análise das fotografias e do espetáculo, procurando contribuir para a memória da ópera no norte do país.

Reverendo o legado de José Cândido da Gama Malcher (1853-1921) no centenário de seu desaparecimento: os figurinos de Luigi Bartezaço (1820-1905) para a ópera *Bug Jargal* (1890)

Márcio Páscoa
UEA; GT RIDIM-Brasil - AM

Bug Jargal, a primeira ópera de José Cândido da Gama Malcher, foi terminada de compor em Milão, em 1885, e estreada em Belém, cinco anos mais tarde, naquela que foi a primeira temporada de ópera do Brasil republicano. De cunho abolicionista e com libreto baseado no romance homônimo de Victor Hugo, a peça foi levada a São Paulo e depois ao Rio de Janeiro, através da companhia lírica que dirigia o compositor. Malcher contou com os figurinos do experiente Luigi Bartezaço, célebre por seus trabalhos para o Scala de Milão. Os desenhos aquarelados foram preservados pelo compositor e podem ajudar a entender os padrões estéticos com os quais lidou, como se juntam a outras para a montagem da première, assim como questões de gosto das plateias brasileiras por onde a produção passou, ao fim do século XIX.

Os camarotes e seus espaços

Paulo M. Kühl
UNICAMP; GT RIDIM-Brasil - SP

Vários aspectos da vida dentro dos teatros, em especial dos teatros de ópera, foram tema constante para as artes visuais no século XIX, particularmente na França. Dentre eles, os camarotes e as pessoas que os frequentavam interessaram muito a artistas que tentaram, de algum modo, mostrar como se dava a experiência de estar no teatro. Seja em pintura, gravura, desenho ou na caricatura, os camarotes, pelos mais variados motivos, atraíram a atenção dos artistas, e já há algum tempo pesquisadores interessados na riqueza da vida social também se dedicaram ao assunto. A proposta desta apresentação é discutir a maneira como se dá a experiência espacial do teatro dentro de um conjunto de obras, com particular interesse em Edgar Degas e Félix Vallotton.

Resumos das Comunicações

Dia 1 (24/08)

Sessão 1 – 09:15 h (Sala virtual 1)	p. 32
Sessão 2 – 09:15 h (Sala virtual 2)	p. 36
Sessão 3 – 16:30 h (Sala virtual 3)	p. 41
Sessão 4 – 16:30 h (Sala virtual 4)	p. 46

Dia 2 (25/08)

Sessão 5 – 09:15 h (Sala virtual 1)	p. 51
Sessão 6 – 09:15 h (Sala virtual 2)	p. 56
Sessão 7 – 16:30 h (Sala virtual 3)	p. 61
Sessão 8 – 16:30 h (Sala virtual 4)	p. 66

Dia 3 (26/08)

Sessão 9 – 09:15 h (Sala virtual 1)	p. 71
Sessão 10 – 09:15 h (Sala virtual 2)	p. 76
Sessão 11 – 16:30 h (Sala virtual 3)	p. 81

**La aventura marítima de Arión:
mito y realidad**

María Isabel Rodríguez López

Desde Herodoto (I, 24), los autores antiguos nos han transmitido algunos datos sobre la biografía del músico Arión de Metimna, un poeta lírico del siglo VII a.C. que trabajó al servicio del tirano Periandro de Corinto. Más tarde, Arión se convirtió en leyenda al ser salvado por un delfín, que acudió en su auxilio después de haber escuchado su canto. Es, por tanto, una figura semilegendaria, indisolublemente unida a la música y la naturaleza.

Proponemos un acercamiento al poeta griego con el que, tras analizar la aventura marítima de Arión y algunas de sus representaciones más conspicuas (acaso como trasunto de los viajes del afamado músico) y las principales lecturas que han suscitado en diferentes momentos, pretendemos ahondar en sus significados, y muy especialmente, en la relación entre la Música y el rescate en el mar del poeta griego, donde se unen el mito y la realidad.

Para ello, tras una breve incursión a través de los iconotipos más destacados del músico, centraremos nuestra mirada en la Antigüedad y atenderemos a la música asociada al santuario de Posidón en el istmo de Corinto, donde Arión ejerció su labor como compositor y corifeo y donde todo parece indicar que el ditirambo experimentó una evolución llamada a tener amplias repercusiones, tal vez como consecuencia de las innovaciones introducidas por Arión.

En el santuario del istmo de Corinto (y como parte de las representaciones de los juegos panhelénicos celebrados en honor del dios del mar) están documentados los “coros de delfines”, al menos desde el siglo VI a.C. Parece probable que fuera en dicho contexto donde el músico y sus ditirambos pudieran haberse relacionado con los mitos coligados al dios del mar (o al héroe Melicerte-Palemón) y donde se asociara su prodigiosa salvación con los delfines. Como recuerdo de todo ello, mito y realidad, el delfín pasó a ocupar el firmamento convertido en constelación y Arión, el músico virtuoso (en sentido musical y moral), consiguió también la inmortalidad.

**O Mistério de Osiris:
elementos cênicos nos Festivais do Antigo Egito**

Lucia Gomes Serpa

Este trabalho é parte da pesquisa de Doutorado, realizada para o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, que investiga as configurações cênicas na cultura do Antigo Egito, tendo como objetivo o resgate basilar do modo peculiar com que acontecia o Mistério, em inúmeros festivais espalhados pelo país. Aqui, analisamos os elementos que faziam parte do Mistério, como a presença de músicos, cantores, dançarinos, diálogos, utilização de máscaras e a participação do povo em grandes procissões que acompanhavam as cenas e, ao mesmo tempo, faziam parte delas. Com base nos estudos de Araújo (1974; 2000), Clark (2004), Cashford (2010) Carvalho (1997; 2013; 2017) e Driotton (1954a; 1954b; 1957), além das narrações de Heródoto (2016) e Plutarco (1996) utilizamos a história de Osiris, um dos deuses mais populares, que era apresentada anualmente em várias cidades, em praça pública, como manifestação do modo de vida e de arte do Egito Faraônico. A aceção de festival, para os egípcios, abarca uma questão educativa em que a realização de apresentações cênicas tinha como um de seus objetivos fazer a história do deus ser conhecida e lembrada por todos. Nosso intuito é olhar para o acontecimento, em que cena e ritual não estão separados, compreendendo a presença de um Leitor e um Celebrante, representando a palavra e a ação, forças que deveriam estar sempre unidas para que o Mistério acontecesse, como uma grande cerimônia que teria êxito em restabelecer e manter a ordem cósmica. Nesse percurso, dialogamos com diferentes linhas da egiptologia - como aquela, herdeira de um modelo europeu, iniciada no século XIX, como também a que defende que a cultura do Egito Antigo integra uma África negra e ancestral. Adentramos também na questão da consolidação de um modelo grego que se tornou hegemônico na tradição teatral euro-ocidental, apoiado em uma doutrina universalista e literária do teatro, a partir da Poética, de Aristóteles, com as contribuições de Dupont (2017) e expoentes da Filosofia Africana e Afro-diaspórica.

**A representação de danças acompanhadas em pintura rupestre:
um estudo crítico de caso brasileiro**

Giusepe Augusto Araújo, Pablo Sotuyo Blanco

Segundo Buco expõe na sua tese “Arqueologia do movimento” (2012), as cenas de dança predominam nos sítios arqueológicos por ela estudados (sobretudo em Serra Branca, Piauí) sendo “comum entre os indígenas o uso das máscaras e das vestimentas longas nos rituais, estes sempre acompanhados de música ao som do maracá, da flauta ou somente das vozes. Há também cenas, compostas de várias figuras, em que as representações humanas portam objetos, que podem ser classificados como instrumentos musicais.” (2012, p. 245).

Embora tais afirmações tenham sido aceitas pela comunidade arqueológica, uma observação detalhadamente musicológica poderia colocar em cheque essa análise iconográfica musical devido, fundamentalmente, aos elementos que, de fato, compõem as imagens e seus devidos contextos telúricos rupestres.

Assim, esta proposta visa discutir alguns casos específicos dessas pinturas rupestres pré-históricas localizadas no Piauí, visando uma melhor e maior compreensão dessas representações à luz de estudos arqueo-coreográficos, arqueo-organológicos, em articulação com as necessárias abordagens (etno)musicológicas.

**“Ouvide agora senhores, uma história de pasmar” –
A música na “Nau Catrineta” de Almada Negreiros**

Cláudia Sofia Pinto Sousa

A *Nau Catrineta* é um poema anónimo que se tornou famoso graças à difusão por Almeida Garrett no seu *Romanceiro*. A lenda retrata a viagem da nau Santo António desde o porto de Olinda até Lisboa em 1565.

Almada Negreiros, artista polivalente do modernismo português, é recomendado por Porfírio Pardal Monteiro para pintar os murais da nova Gare de Lisboa. O arquiteto, seu antigo colaborador em outros trabalhos, tanto em edifícios públicos como na importante revista modernista *Orpheu*, era o responsável pela construção do edifício. A encomenda consistiu em desenhar a entrada da Gare de Alcântara e, mais tarde, a Gare da Rocha do Conde de Óbidos. Os trípticos, que resultaram desta encomenda, foram reproduzidos pela Manufatura de Tapeçarias de Portalegre após a morte do artista e a *Nau Catrineta* passou para a parede da Sala Império do Palácio de Belém.

As pinturas que se destinavam a abrilhantar a chegada dos viajantes de primeira classe foram apalavradas com a temática acarinhada pela memória dos Descobrimientos. Sendo um edifício encomendado pelo Estado Novo, o ministro das Obras Públicas, Duarte Pacheco, aprova a temática da *Nau* seguindo a intenção de propaganda nacionalista. No entanto, para Almada, “uma coisa era a encomenda, outra, não forçosamente correspondente, a obra”. No último painel destaca-se um cenário de pobreza, algo que não agradou ao encomendador que colocou em hipótese a destruição dos painéis. Além de explorar a temática do poema, o artista aprofunda a temática acrescentando-lhe elementos musicais. Essas referências são, no entanto, externas ao poema. Será que estes instrumentos nos trazem mais do que o poema nos diz? Almada era por excelência um amante da Obra de Arte Total e neste mural traz-nos a poesia, a pintura, os teatros de sombras e até a banda desenhada. Mas a inserção da música traz-nos algo que não está facilmente visível.

O propósito deste trabalho é indagar quais as motivações para essas inserções externas ao poema e em que medida Almada utilizou essas referências musicais como reflexão sobre o estado do país.

**A iconografia musical em Frida Kahlo:
o caso do quadro “Autoretrato com cabelo cortado” (1940)**

Fernanda Guerra Silvestrim, Luciane Viana Barros Páscoa

A produção artística de Frida Kahlo reúne cerca de duzentas pinturas e a maior parte são autorretratos que revelam suas questões subjetivas e pessoais. Representam uma espécie de exorcismo no qual a artista projeta sua angústia sobre um alter-ego, a fim de processar a dor e ao mesmo tempo, confirmar seu apego à realidade. Inspirada pelas raízes indígenas em voga entre os artistas dos anos pós-revolucionários, Kahlo também utilizou a arte popular mexicana como sua principal fonte iconográfica, atraída pela fantasia, ingenuidade e fascínio, pela violência e pela morte (HERRERA, 2003). Este artigo pertence a um projeto maior que pretende identificar e analisar, criticamente, a iconografia musical presente nas obras de Frida Kahlo. Parte considerável dos estudos relacionados à artista mexicana costuma associar a sua obra ao movimento surrealista, mas, apesar de todo seu envolvimento com este círculo, Kahlo foi categórica ao negar essa relação (NOEHLES, 2013). Como estudo de caso, este artigo pretende apresentar uma análise iconográfica da obra *Autoretrato com cabelo cortado* (1940), a primeira pintura realizada por Frida Kahlo após o seu divórcio do muralista mexicano Diego Rivera. Nessa pintura, a artista se retrata de maneira andrógina, com uma tesoura na mão e com suas madeixas cortadas, espalhadas pelo chão. É possível notar na obra a ins-crição de uma melodia em ré maior e uma frase que diz: “Mira que si te quise, fué por el pelo, ahora que estás pelona, ya no te quiero” (HENESTROSA; WILCOX, 2018). Segundo Gloria Arjona (2015), referências às músicas populares mexicanas se fazem presentes nesta e em outras obras de Frida. A metodologia utilizada compreende a pesquisa histórica, com ênfase na análise dos resultados obtidos através dos estudos da iconografia e iconologia segundo Panofsky (2014) e dos aspectos simbólicos e intertextuais presentes na obra. Serão abordados ainda os aspectos sociais da representação e os estudos de gênero fundamentados em Vicente (2012), Costa (2012) e Simioni (2015), que discutem os processos de exclusão sofrido pelas mulheres artistas, sobretudo na primeira metade do século XX. Para a pesquisa das fontes primárias foram consultados os acervos digitais do Museu Frida Kahlo e do Museu de Arte Moderna de Nova York; foram utilizados ainda, catálogos de arte com consulta on-line. .

**Sonatas, sinfonías y ensoñaciones musicales:
mujeres al piano y correspondencias artísticas en el simbolismo**

Ruth Piquer Sanclemente

La representación de mujeres al piano fue un tema común en la pintura de fin de siglo. Sin embargo, dentro de las múltiples corrientes estéticas de este período, el movimiento simbolista identificó estas imágenes con ideales sinestésicos y evocaciones de ideas musicales (Balakian, 1969; Dorra, 1995; Schubert, 1980) tomando como referencia las obras de James Mc Neill Whistler y las teorías de correspondencias artísticas de Charles Baudelaire.

Más allá de la representación de una práctica musical real en el entorno femenino (Leppert, 1993), se exploraron valores alegóricos y concepciones sobre la inspiración musical, señalando así a la música, en relación con la mujer, como epítome de los ideales amorosos, de lo erótico, del misterio de la muerte o la locura, y también de lo abstracto, lo eterno o lo intangible. Muchas obras aluden a estas ideas mediante títulos inspirados en nociones musicales (sonata, sinfonía, reverie, etc.) o referencias a compositores. Fueron imaginarios también presentes en la poesía y en la narración literaria.

A través de un recorrido por las principales líneas del simbolismo de Fin de siglo en Europa, se analizarán pinturas de artistas de Francia, Bélgica, Inglaterra, Alemania y España (F. Khnoff, A.E. Emslie, I. R. Wiles, F. Labrada, entre muchos otros). Observaremos diferentes modelos iconográficos (mujeres tocando, reposando ante el piano o realizando otras actividades en habitaciones con pianos) con el fin de apuntar sus significaciones y las conexiones con el pensamiento finisecular, artístico y filosófico.

Todo ello permitirá dar un paso más en el estudio de las correspondencias entre música, artes plásticas y literatura en el Fin de siglo, pero también determinar la importancia de la iconografía musical en la difusión del simbolismo en Europa, así como ahondar en la imagen de la mujer y los estereotipos sociales asociados a ella, desde una perspectiva de género (Litvak, 2008; Mathews, 1999, Joffe, 2010).

**Heitor Villa-Lobos:
o músico que reinventava a si mesmo**

Amarilis Rebuá de Mattos

A presente pesquisa tem por objetivo mostrar a personalidade, costumes e criatividade de Heitor Villa-Lobos através de fotografias selecionadas. Nelas pode-se ressaltar a pesquisa sonora que desenvolveu em suas composições, empregando todo tipo de instrumentos de percussão de origem indígena e africana como cuíca, reco-reco, chocalho, além do piano, violão e violoncelo.

Em outro segmento, verificamos as dedicatórias criativas, inseridas em locais específicos das fotografias ou em partituras, como uma recentemente localizadas no Centro de Documentação e Pesquisa Musical José Siqueira, em João Pessoa, demonstrado seu afeto por Mindinha (Arminha) ou o reconhecimento dos trabalhos de um amigo. As diversas fotografias de ensaios como regente de orquestras internacionais comprovam o reconhecimento que obteve ainda em vida tanto como compositor quanto como regente de orquestra. Como intérprete pianista, violonista e violoncelista, recebeu homenagens de personalidades conhecidas no meio musical de sua época, mas nunca modificou seu jeito de ser, demonstrando sua paixão arrebatadora à Mindinha juntamente com seu inseparável seu charuto: uma marca registrada.

**“Música Pós-Sonora”:
as Sonorações Plásticas do compositor baiano Anton Walter Smetak**

Christiane Hauschild

A presença da “ação performática” na música de vanguarda dos anos 1920 e, vice-versa, a inclusão da música nas ações artísticas, como, por exemplo, no movimento DADA, revolucionaram a noção de obra de arte musical. Ainda no início, o momento iconológico esteve presente, tal como nas poucas composições-ações de Duchamp (1913). Consequentemente, a arte musical dos anos 1952ff., Cage’s/Kaprov’s Happening, as expansões do conceito da composição musical, de La Monte Young, e o iconoclasmo, de Nam June Paik, baseavam-se na vanguarda clássica. Nos anos 1960/70, a partir das considerações revolucionárias de Stockhausen, na sua tópica (“Topik”, 1959) e nas composições de Lachenmann (*musique concrète instrumentale*), o elemento do espaço e da presença corporal ganharam novo destaque, na performance musical, e abriram um novo caminho para a dimensão iconográfica e iconológica da música. Mediante o recurso da arte conceitual, formou-se a “Música Pós-sonora” dos anos 2010ff, que pertence, em parte à Música experimental, e, em parte, à *Contemporary Classical Music*. A Música Pós-sonora, em analogia ao Teatro Pós-dramático, abandona o papel hegemônico do sonoro relativo à noção de música e integra, ao mesmo nível, fenômenos visuais, teatrais, físicos e acústicos em suas performances/eventos musicais.

O título desta proposta refere-se às “plásticas-sonoras”, termo cunhado originalmente pelo artista plástico, Juarez Paraíso, à obra mais conhecida de Anton Walter Smetak (1913-1984), membro honorário do GCB (Grupo de Compositores da Bahia), que é reconhecido por introduzir a construção composicional de instrumentos na música instrumental contemporânea no Brasil. Menos conhecido é o fato de Smetak deixar uma vasta obra híbrida de partituras gráficas, esboços para um projeto científico (o projeto OVO), gravações de improvisações coletivas, a partir de *ready-mades*, textos literários e teóricos. Assim, esta é uma tentativa de esboçar a filosofia musical subjacente às “plásticas” no contexto da estética da Música Pós-sonora. Smetak salientava que seus “artefatos” só poderiam ser entendidos se fossem vistos e ouvidos em ação. Pretende-se mostrar como o elemento da ‘ação’ dinamiza aspectos iconológicos, presentes nas “plásticas-sonoras”, desdobrando-se o conceito de composição musical, no sentido da polimodalidade.

Sons Imaginados: inscrevendo eventos acústicos em gravuras na obra “Poemas Sem Palavras” de Wassily Kandinsky

Marcus Mota

O pouco conhecido e comentado *Poemas sem Palavras*, de 1903, é álbum de gravuras de Wassily Kandinsky, inserido no contexto de um projeto que busca ultrapassar integrativamente tradições artísticas definidas no limite de seus contornos exclusivos.

O título nos remete ao impactante ciclo de pequenas peças para piano, composto entre 1829 e 1843 por Felix Mendelssohn (1809-1847), intitulado *Canções sem Palavras (Lieder ohne Worte)*.

Kandinsky incorporou essa irônica lógica negativa de Mendelssohn ao elaborar um álbum também sem palavras, mas que, como o modelo cênico-musical de Mendelssohn, não exclui mas reforça uma textualidade, um roteiro de ações. De uma certa forma, pois, Kandinsky e Mendelssohn são complementares: embora imediatamente relacionado a mídias diversas (visualidade e som), acabam por projetar um amplo intercampo de referências e atos recepcionais.

Nesta comunicação, examino em detalhe a estrutura e composição de *Poemas sem Palavras*, explicitando as referências acústicas que se constituem em horizonte da modelação das figuras, formas e tramas registradas nas gravuras. Assim, ao mesmo tempo, a elaboração das gravuras correlaciona a materialidade do suporte expressivo com padrões psicofísicos e experiências audiofocais (*auditory perception*).

Corporalidade e humor nas capas das gravações sonoras comerciais (1992-2017) de Alejandro García Villalón “Virulo”

Pablo Alejandro Suárez Marrero

Alejandro García Villalón “Virulo” é um cantor-compositor cubano-mexicano com formação musical autodidata. Foi membro fundador do Movimento Nueva Trova, participou e dirigiu o Conjunto Nacional de Espetáculos de Cuba, além de fundar o antigo Centro Nacional de Promoção do Humor do arquipélago caribenho. Recebeu o Prêmio Nacional de Humor em 2014, a mais alta distinção concedida pelo atual Centro de Promoção do Humor, que pertence ao Conselho Nacional de Artes Cênicas do Ministério da Cultura de Cuba. Mesmo com antecedentes analíticos importantes de algumas de suas performances (Dalbem, 2012) e canções específicas (Ruiz-Trejo, 2012), até hoje as relações entre música e humor não foram sistematizadas na criação de “Virulo” em sua totalidade. Menos abordadas são as representações iconográficas dessas práticas musicais presentes em seus fonogramas comerciais (1992-2017). Com um total de 17 discos gravados, a maior parte pela editora Discos Pueblo de Fonarte Latino (México) e pela EGREM *Music Recordings and Editions Company* (Cuba), as capas dos discos de “Virulo” integram a iconografia musical pessoal, referências visuais de sua história de vida e biografia sonora. Sob esse teor, vale desvendar os significados que o corpo do sujeito-criador e seu humor adquirem nelas, em relação às práticas germinativas do documento musical e seus contextos de contato. Para o estudo dessas capas utiliza-se a abordagem de Roubina (2010), que revê os tipos de evidências (organológicas, musicológicas, antropológicas e teológico-filosóficas), a sua natureza (probatória, complementar ou específica) e seu grau de confiabilidade (alto, médio ou baixo). Complementa-se com a análise tripartite de Panofsky (1987) naquelas capas onde prevalecem as evidências antropológicas: descrição pré-iconográfica (identificação de motivos artísticos), análise iconográfica (sistematização de conteúdo da imagem) e síntese iconológica (revelação do conteúdo simbólico da obra). Sendo a iconografia recurso valioso no estudo social da música, assumem-se os postulados do eixo cognitivo-comportamental da semiótica musical de Óscar Hernández (2012), para questionar as circunstâncias específicas do contato corporal de Alejandro García Villalón “Virulo” com a música e o humor, bem como as reações corporais dos representados, sujeito antes de sua própria tarefa performativa.

Storytelling nas capas de discos de Charles Aznavour

Heloísa de Araújo Duarte Valente, Roberto Bispo dos Santos

A maneira de narrar/contar história faz do *Storytelling* é uma habilidade que atua no imaginário, sentidos, sentimentos e sensações dos apreciadores. Por meio desta narrativa interdisciplinar estão presentes os elementos na composição das capas de discos, a identidade visual, a relação do cenário, figurino, o tema das canções e a produção gráfica no conceito de fusão das imagens e a embalagem/*marketing* do produto. O motivo da escolha deste referencial cantor, letrista e ator é a sua representatividade, como o embaixador/expoente da canção francesa no nosso país. Aznavour (1924-2018) construiu uma carreira de 70 anos, com mais de 1.400 canções escritas e participação em mais de 60 filmes. A partir da leitura de imagens (composição) e narrativas sonoras (conte, materializar, busca-se: 1) entender como as capas de discos de Aznavour constroem o imaginário dos seus fãs e ouvintes, algumas delas adotadas por cantores brasileiros (Altemar Dutra, Agnaldo Timóteo, Martinho da Vila, entre outros) que o interpretam; 2) a partir da arte gráfica, encontrar elementos de memória ligados à influência da cultura francesa engendrada pelo mercado fonográfico brasileiro; a memória (cultural) que as capas de disco carregam.

O objetivo principal do texto é estabelecer os elementos de uma memória posta pela cultura midiática, a partir da análise das capas, a comunicação - que demanda uma abordagem interdisciplinaridade envolvendo estudos sobre cultura e design: como é contada a história pela construção da imagem (imaginário), a utilização das cores, relacionada com o repertório das canções.

Minas Geraes: o que há por trás das capas?

Heloísa de Araújo Duarte Valente, Matheus Barros de Paula

Os três morros unidos; o sol acima dando a cor quente e árida ao desenho; a maria-fumaça cortando a obra com seus vagões. Este simples desenho de autoria do músico e compositor, encontra-se presente, não somente na contracapa do disco *Minas* (1975), como na capa do disco *Geraes* (1976), e carrega uma série de símbolos característicos de um imaginário social, de uma identidade regional mineira, que se tornariam, posteriormente, uma espécie de identidade visual e assinatura de Milton Nascimento. Contudo, não se trata, é claro, de um desenho aleatório, e sim, de uma obra que visa dialogar, ou melhor, afirmar, questões identitárias presentes nos álbuns como um todo, construindo assim uma espécie de narrativa que une, os títulos, as faixas, as orquestrações e arranjos, e etc. Os álbuns em questão fazem parte das obras notáveis de Milton Nascimento, fortalecendo, entre outras coisas, sua relação e identificação com o estado mineiro. Este trabalho pretende refletir sobre como as capas dos discos *Minas* (1975) e *Geraes* (1976), se inserem dentro da obra, de que maneira os elementos característicos de uma identidade regional foram organizados visualmente e sonoramente, e de que forma a relação música-título-imagem se estabelecem.

Para isso, o estudo dos processos de identificação e criação de um imaginário coletivo regional se faz necessário, assim como um conhecimento sobre seus respectivos símbolos marcadores. Autores como Stuart Hall, Kathryn Woodward e Tomaz Tadeu da Silva, contribuirão para nossa discussão sobre a construção de identidades, bem como autores que se dedicaram a estudar a ideia de mineiridade, como Maria Arminda do Nascimento Arruda, Ayres da Mata Machado Filho, João Camilo de Oliveira Torres e Mônica Chaves Abdala. As reflexões sobre a arte da capa e sua relação com o material sonoro dos discos, se darão tanto através de uma análise do material, quanto pelas pesquisas já desenvolvidas por Thais dos Guimarães Alvim Nunes, Sheyla Castro Diniz e Valéria Nanci de Macêdo Santana.

**Capas de disco, uma performance gráfica:
um estudo dos *long-plays* de canções francesas na década de 1970**

Heloísa de Araújo Duarte Valente, Fedro Leal Fragoso

Esta comunicação pretende abordar dois aspectos, as capas de discos como parte integrante do projeto criador dos discos, no formato long-play. Muitas das capas tornaram-se emblemáticas, ultrapassando a embalagem para um dos meios de comunicação de massas mais importantes nos anos de 1970. A partir de uma amostragem das capas dos discos de cantores franceses, Edith Piaf, Charles Aznavour, Salvador Adamo e Jacques Brel, pretende-se destacar o papel exercido pelo emissor na produção da mensagem poética, a partir da linguagem visual, das capas. Esta linguagem não encerra nas imagens, ela continua emocional, a realidade existe fora da linguagem, a força da combinação dos elementos visuais. Este artigo procura significados nos elementos que são distribuídos nas capas de discos, o planejamento estruturado que desperta os sentidos, sucessivos ajustes estruturais visuais e artísticos, um sistema de sinais, estrategicamente idealizados. Analisar as capas de discos não apenas como embalagem comercial, mas como elemento de consumo da arte, da expressão artística. Procuo analisar os modelos gráficos, distribuídos nas capas de discos, a qualidade das figuras, as novidades das cores, suas combinações, a relação com a originalidade, seu tipo gráfico; a matriz impressa impressas; à qualidade da imagem a produção de discos de vinil retomou um aumento presente e consistente no mercado fonográfico mundial, as capas dos elepês se reafirmam como suporte para imagens de um elevado valor estético e técnico. Para tanto, baseamo-nos nos conceitos de performance (Cf. Zumthor, 2000) para analisar a gestualidade dos cantores em sua forma extática (fotografia, pintura e desenhos); para apontar elementos composicionais tais como gestos, posição do corpo, posição da cabeça, a iluminação, a diagramação, o olhar, posição das mãos, do corpo, as fontes e cores dispostas nas capas. Utilizaremos base teórica, estudo de campo, pesquisa exploratória, de modo a verificar como a gramática das imagens pode influenciar nos comportamentos dos consumidores de música mediada (gravações).

***Kind of Blue* e *Kind of Choro*:
representações de pontos de escuta e do lugar do músico**

Pablo Garcia Costa, Beatriz Magalhães-Castro

Penumbra, de K-ximbinho é apresentada em sua discografia em duas formas: com arranjo, organização entre tema e improviso, e formação instrumental distintos. A partitura foi publicada em 1956, gravada em LP pelo Quinteto de K-ximbinho no álbum *Em Ritmo de Dança* vol. 3 de 1958, e posteriormente em 1981 no disco *Saudades de Um Clarinete*, também de K-ximbinho. As gravações diferem na formação do conjunto instrumental. Enquanto a gravação de 1958 se assemelha aos conjuntos que tocavam nas boates nas décadas de 1950 e 1960 no Rio de Janeiro e o principal solista era o clarinete, a segunda gravação, de 1981, sugere a formação de um regional de choro onde o solista ainda é o clarinete junto ao cavaquinho. Descrever esse conjunto específico em cada gravação, destacado como o primeiro ponto da entrada da modernidade e o segundo ponto como a saída desse processo, revela como elemento extramusical que as escolhas de K-ximbinho estavam orientadas segundo noções de organização de conteúdos que ele considerava como inovadores e tradicionais; um grupo de 1958 seria o moderno, o grupo de 1981 com regional de choro, seria o tradicional. Em 2019, *Penumbra* foi a primeira música arranjada para ser tocada pela Choro Grande Banda, grupo criado no projeto Grupo de Choro da UECE, como atividade de Iniciação Artística e Projeto de Extensão. Travassos (2005), segundo o conceito de ponto de escuta, também nos leva a refletir sobre a música popular brasileira em lugares como a academia, o bar, a roda, a festa, todos localizados em uma mesma cidade. A partir da identificação desses lugares, surge o interesse de investigar e compreender como essas informações musicais, teóricas e performativas são vistas e representadas imagetivamente por seus executantes. Contudo, surge a questão sobre como a posição do músico, que também é ouvinte, gera um discurso que desloca o foco da análise do produto musical para as interações sociais e os impactos dessas interações na prática musical, interpretativa ou composicional. Enquanto categoria de engajamento social, como afirma Meintjes (1990, p. 43): “O estilo musical [...] é uma característica social intuitiva, sentida, que expressa forma e representa um sistema de coerência social.” Nesta proposta analisaremos como essas interações são reveladas a partir do conjunto imagético em *Penumbra*, desenvolvida no projeto de extensão referido.

A iconografia de escutas musicais na cidade de Uberlândia-MG: reflexões sobre os espaços sociais da prática musical

Samuel Alexandre Alves de Lima, Lília Neves Gonçalves

A pesquisa histórica e sociológica da escuta musical traz à tona a questão do espaço (geográfico, social ou midiático) no qual, e do qual, emergem experiências vividas com a música. A iconografia musical resulta campo importante na investigação desse fenômeno, revelando contextos, sujeitos e discursos inscritos nas práticas musicais e na realidade social que refere. Esta pesquisa buscou compreender como espaços e práticas de escuta musical se apresentam no Acervo Iconográfico Musical do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia, assim como refletir sobre as relações de *performer* e ouvinte difundidas nas práticas performáticas desse curso de música. Assim, além das fotografias, foram discutidas as relações da iconografia musical com o espaço social e escuta musical, e, por fim, refletiu-se sobre a operação da escuta musical mediada por espaços e contextos sociais; o que, por sua vez, trouxe à tona a análise da iconografia no estudo das práticas musicais de escuta. Embora o referido Acervo esteja em processo de recuperação e organização, incluindo cerca de 1710 itens produzidos entre 1957 e 2004, a riqueza do material iconográfico musical no estudo da escuta pode ser estimada por musicólogos e educadores musicais. Se, de uma perspectiva psico-cognitiva, autores como Sloboda e Bamberger levantam dados sobre a escuta musical a partir de registros gráficos das audições, de uma perspectiva socioeducativa musical os registros iconográficos abrem a possibilidade estendida de análise da escuta musical em seus espaços de processualidade - para além de uma abordagem estritamente acústica ou que entende o espaço apenas na sua dimensão física. Partindo da educação musical como prática social, uma categoria analítica se fez central para a compreensão da escuta: a de espaço social na perspectiva de Lefebvre. Entendendo o espaço para além da lógica do recipiente e do conteúdo, ou da contenção dos sentidos e dos corpos, o autor destaca 3 modos de operação do mesmo, que na presente pesquisa foram eixos de estudo: a prática espacial, as representações do espaço e os espaços de representação. A partir das análises, é possível reconhecer o caráter histórico da escuta musical, que, codificado em elementos iconográficos do espaço, apontam para a importância das mediações sociais no modo de organização da percepção humana.

Reflexões sobre performance através dos registros iconográficos da Biblioteca René Devrainne Frank

Charlene Neotti

Quando tratamos de registros logo nos reportamos à noção de salvaguarda de patrimônio, material ou imaterial. Essa área tem se desenvolvido graças a instituições como a Unesco e com a ampliação do conceito de cultura. Tendo em mãos ferramentas elaboradas de promoção de registros, a pluralidade de documentação e seu volume alcançaram proporções antes nunca vistas. No campo da música a popularização do rádio na década de 1930 e das gravações, a indústria se debruçou nas formas de registro musical, abrindo espaço para outras formas de escuta e modificando sua forma de consumo. Até então a partitura impressa era considerada como única forma de registro válida para pesquisa, performance e ensino da música, uma “execução musical perfeita” (Goehr [1998] 2004: 132-73). Esse pensamento acarretou a priorização do estudo do autor e da obra em detrimento do intérprete e da performance, gerando um descolamento entre objeto partitura e o evento da performance.

Este artigo reflete na intersecção entre performance musical e estudos em musicologia, sobretudo acerca da fotografia nas investigações sobre execuções públicas. O eixo da discussão são as imagens na Biblioteca René Devrainne Frank relacionadas à *première* da ópera *Sideria* em 1912, primeira obra dramática do Paraná. Abordando a produção artística local e suas redes de sociabilidade, se explora o embate gerado entre músicos profissionais e amadores na composição do corpo artístico da estréia, quando músicos vindos do Rio de Janeiro dividiram o palco com comerciantes (sapateiros, vendedores, alfaiates) da cidade. Questões sociais explicitadas ao observarmos os papéis principais. Marietta Bezerra, “cantora amadora” e filha de político, ganhou o papel principal e dividiu o palco com Jorge Wucherpfening, tenor alemão que ficara na cidade depois da dissolução da companhia de ópera que acompanhava. O mesmo conflito entre profissional e amador observamos na própria composição da partitura, tendo dois músicos envolvidos na criação do texto musical: o delegado fiscal Augusto Stresser e o maestro suíço Léo Kessler. Também é a partir dessa coleção que podemos tratar da questão do princípio da indivisibilidade e unicidade, sobretudo respeitando o contexto de criação e problematizando a catalogação e o acondicionamento desse material.

La imagen de Luis Zamudio y Los Aztecas en *What's on the Air. The Magazine for the Radio Listener* : identidad mexicana - indígena y mestiza - en Estados Unidos a través de la radio en 1930

Jesús Herrera

En abril de 1930, la revista estadounidense *What's on the Air. The Magazine for the Radio Listener* publicó imagen del conjunto musical mexicano *The Aztecs*, fundada por Luis Zamudio. El líder del grupo había viajado a Estados Unidos alrededor de 1920 y permaneció allí hasta 1933. Se estableció en Nueva York, donde se relacionó con otros músicos e intelectuales de distintos países, dio conciertos, hizo grabaciones para la disquera Victor y fundó *The Aztecs*, un conjunto vocal con acompañamiento de guitarras y mandolinas formado por Zamudio y otros cuatro intérpretes, que hacían música latinoamericana y española. A pesar de la crisis que siguió al colapso de la bolsa de valores en octubre de 1929, *The Aztecs* tuvo mucho éxito en Estados Unidos. En diciembre de ese año, en la CBS se escuchaban sus interpretaciones en su propio programa de radio, que se fue haciendo más popular. Los horarios de transmisión publicados en marzo de 1930 en *What's on the Air* muestran que el programa de *The Aztecs* se escuchaba en distintos estados norteamericanos simultáneamente, los domingos en horario preferencial. Revistas como *What's on the Air* proporcionaban al público el referente visual de los músicos que escuchaban en el espacio de las ondas radiofónicas en su era dorada.

Esta primera aproximación histórica a *The Aztecs* estudia la imagen del grupo con dos integrantes con mandolinas, otros dos con guitarras, y Zamudio al centro, sin instrumento. En el fondo se ve una pirámide mexicana, no azteca sino teotihuacana. Esta superposición de identidad mestiza (simbolizada por instrumentos y vestimentas) y raíces indígenas prehispánicas (simbolizadas por la pirámide) coincide con los extremos manejados en México en la búsqueda de una identidad musical nacional a inico del siglo XX, representadas, *grossso* modo, por Manuel M. Ponce del lado mestizo y Carlos Chávez del lado indígena. La representación visual de *The Aztecs* en *What's on the Air*, encarnada por mexicanos fuera de México, coincide con la representación de dos imágenes de la *Historia de la música mejicana* publicada por Miguel Galindo en 1933, ambas con mujer mestiza tocando guitarra sobre fondo prehispánico (el calendario azteca y la Coatlicue mayor).

O espaço de expressão do piano nas salas de concerto do complexo Espaço Cultural e Escola Técnica de Artes da UFAL: um estudo a partir da iconografia da performance musical

Nilton da Silva Souza

O complexo que envolve o Espaço Cultural e a Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas possui uma estrutura de salas de ensaio e para apresentação com uso frequente do piano, seja para uso solista ou como acompanhamento de alunos, técnicos e docentes vinculados aos Cursos de Graduação em Música e Curso Técnico em Instrumento Musical e Canto. Ao longo dos 40 anos de oferta do Curso de Graduação em Música e pouco mais de 10 anos dos Cursos Técnicos em Instrumento e Canto podemos observar que o espaço de expressão do piano foi utilizado como agente colaborador da performance musical enquanto instrumento acompanhador, assim como um protagonista essencial no desenvolvimento das ações necessárias ao produto artístico musical. As imagens coletadas, principalmente a partir do corpo docente e técnico da instituição, correspondem a uma cronologia que exhibe o desenvolvimento de uma escola de piano em Maceió e dos reflexos que o ensino do instrumento provocou ao longo de 40 anos na vida cultural, social e artística local. Adotamos a análise iconológica de Panofsky objetivando, assim, explicar as premissas elencadas acima. Ao longo de 40 anos de existência do Curso de Graduação em Música da UFAL, este trabalho justifica-se pela necessidade de documentar o papel transformador que a arte desempenha na paisagem sonora de uma cidade.

A representação de espaços de apresentação musical na Base de Dados RIDIM-Brasil

Pedro Ivo Vieira e Assis Araújo, Pablo Sotuyo Blanco

Visando o estudo da representação dos espaços de apresentação relativos à cultura musical no Brasil e as suas relações com os diversos grupos de usuários e destinatários, esta proposta propõe observar, como recorte de estudo do patrimônio iconográfico musical no Brasil, o conjunto de itens catalogados e disponíveis na Base de Dados RIDIM-Brasil. Nela podemos nos deparar com numerosas fontes visuais relativas à cultura musical que incluem a representação de diversos espaços de apresentação musical como são os casos, por exemplo, de palcos, coretos, teatros, praças, largos, igrejas e circos, dentre outros. Diante dessa observação, busca-se neste trabalho expor uma análise quanti-qualitativa dos referidos conjuntos imagéticos relativo à cultura musical disponíveis na referida base de dados, discutindo as suas distinções, convergências, e eventuais justaposições temáticas e composicionais, tanto de maneira sincrônica quanto diacrônica.

O exótico Brasil no imaginário da Casa Lucca

Mateus Hayasaka, Lucas D'Alessandro Ribeiro,
Marcos da Cunha Lopes Virmond

Editora musical na Milão do século XIX, a Casa Lucca foi o maior rival da Casa Ricordi, ambas dominando o mercado operístico da península e estendendo sua influência por toda a Europa. A Casa Lucca surgiu em 1825 quando Francesco Lucca, que tinha sido treinado na arte da incisão musical na Casa Ricordi, funda sua própria editora. Responsável pela abertura dos palcos italianos aos grandes nomes da ópera europeia, como Meyerbeer, Halevy e Gounod, Lucca participava do crescente interesse que a *scapigliatura* milanesa defendia, contra a vontade do *establishment*, de renovar sua música lírica, particularmente no que se referia às novidades do drama lírico francês. Salienta-se nessa índole inovadora e audaciosa da Casa Lucca o contrato que Giovannina Lucca, esposa de Francesco, fez com Richard Wagner, adquirindo os direitos de todas as obras do mestre alemão, em um momento que sua música era frontalmente repudiada pelos críticos e teatros da península. Com esse mesmo interesse pela renovação, a Casa Lucca se aproxima de Antonio Carlos Gomes quando este compõe *Il Guarany*. O enorme sucesso que colhe no Teatro alla Scala de Milão em março de 1870 faz com que se lhe ofereça um contrato que contemplava basicamente muitas das dívidas remanescente de Gomes para a montagem de sua ópera, restando-lhe pequeno pagamento e os direitos de autor apenas para representações fora da Itália. Além da partitura de regência e das partes orquestrais, manuscritas ou impressas, a Casa Lucca produz, pelo menos, três edições para canto e piano, piano solo e piano à quatro mãos dessa ópera de Gomes, sendo a primeira em junho de 1870. Essas edições apresentavam dois diferentes frontispícios que seguiam a tendência da época de bem ilustrar e informar a temática da ópera, tentando captar o interesse do comprador. Este estudo objetiva analisar, do ponto de vista iconográfico na linha de pensamento de Panofsky (1995), a litografia usada pela Casa Lucca para ilustrar o frontispício da primeira edição de *Il Guarany* para canto e piano. A gravura apresenta elementos textuais identificadores (compositor, ópera, edições oferecidas, editora e preço) e visuais indicativos do exotismo do tema central da ópera e seus contrapontos socioculturais, condensando de forma simbólica um processo de desterritorialização/reterritorialização (DELEUZE, GUATARI, 1972) ambivalente.

O Iemoto Sêido do Koto desterritorializado

Mateus Hayasaka, Marcos da Cunha Lopes Virmond

O *Koto*, instrumento da família das cítaras com ponte móvel, tem origem no Japão a partir de duas hipóteses: aprimoramento dos instrumentos chineses que predominavam no Período Nara ou importado da China no século IX pelo músico de Gagaku Fujiwara no Sadatoshi (MALM, 2000). A longevidade do Koto resulta de manter seus elementos constitutivos inalterados, e o sistema que estrutura socialmente os seus grupos artísticos é chamado de Iemoto Sêido, que literalmente significa sistema de grão-mestre, que faz com que decisões sobre ensino/aprendizagem, escolha de repertório, etc., sejam feitas apenas pelo Iemoto de cada escola (HALLIWELL, 1994), atitude semelhante ao processo de descendentes protegendo a “família” para preservar a tradição. Comparando música ocidental e japonesa, Halliwell reflete as vantagens e desvantagens desse sistema e as consequências didáticas e performáticas, abordando pouco as implicações sociais. Hoje no Japão há 2 principais escolas de Koto: a Yamada-ryu e a Ikuta-ryu. No Brasil, segundo a Associação Brasileira de Música Clássica Japonesa, existem 2 correntes da Ikuta: a Miyagi-kai e a Seiha Brasil de Koto. Baseado em Halliwell, este trabalho objetiva estudar a importância e as consequências do Iemoto Sêido desterritorializado. Enquanto o Kojiki, que narra a criação do Japão, informa a tradição de colocar a figura do imperador em posição de divindade, a atitude de preservar a tradição da “família” possui respaldo no Shinto, que não separa o divino do humano e o antepassado protege o descendente que, após sua morte, realizará a mesma tarefa (TAMBA, 1988). Assim, quando o imigrante japonês no Brasil se vê diante da realidade diferente, busca preservar sua cultura. Com isso resgata o Yamato Damashii, termo cunhado no Período Heian, que busca a valorização do “espírito japonês” em oposição às culturas estrangeiras (HIRATA, 1998). Além da fidelidade à Corte Imperial, ele também atribuía sentimento de orgulho das origens que auxiliava a agir com autoconfiança mesmo diante das adversidades (OKUBARO, 2006). No Koto temos a representação iconográfica desse sentimento de preservação no kanban, placa de certificação da pessoa contendo seu nome artístico, derivado do nome do Iemoto, vinculando-a à “família”. Assim, avaliaremos as implicações sociais na preservação dessas práticas no Brasil e suas consequências, incluindo entrevistas com músicos de Koto.

Leopold Sédar Senghor e Mateus Aleluia: o imaginário em Koumba Tâm

Valquíria Alexandre Câmara, Beatriz Magalhães-Castro

As performances musicais do cantor e compositor Mateus Aleluia compreendem também as referências que este faz a Léopold Sédar Senghor por citações, no palco, e principalmente, pela poesia musicada, a exemplo de *Masque nègre*, da obra *Chants d'ombre*, de 1945. A coleção de poemas de *Chants d'ombre* teria sido escrita durante o período no qual Senghor esteve preso em campo de concentração nazista (1940-1942), já que o poeta e primeiro presidente de Senegal, pós-colonização, integrou os *Tirailleurs Sénégalais*, senegaleses que lutaram, na França e Europa, contra o nazismo (PATSI, 2016). Presente no álbum *Cinco Sentidos*, de 2009, sob o título *Koumba Tam, Marque nègre* revela as iconografias das experiências de Senghor. Essa música/poesia, convite a conhecer Senghor em Mateus Aleluia, nos levará às pinturas de Picasso (para quem Senghor dedica *Masque nègre*), às simbologias das máscaras e à própria Koumba Tâm, que no dicionário de Senghor pode ser definida como “*deusa sére da beleza*” (BOURREL, 1987, p. 28), sére, sua etnia de origem. Interessante notar, que a *face* de Koumba Tâm, faz-se presente, ainda, no poema *Song (For two flutes and a far-away tom-tom)*. Dessa forma, pretendemos neste texto identificar essas conexões entre os elementos iconográficos do poema-canção, perpassando por *Chants d'ombre*, de Senghor, pelo referido Picasso, e pelos *Cinco Sentidos*, de Mateus Aleluia, acreditando que a música possibilita a experiência do poeta em seu interior, por meio dos recursos do canto e declamação, em acompanhamento instrumental. Assim, teremos como base bibliográfica o livro *Senghor et La Musique* (2006), organizado por Daniel Delas, da Universidade de Cergy-Pontoise, e Souleymane Bachir Diagne, com *Léopold Sédar Senghor: L'art africain comme philosophie* (2007). Este último destacará a postura hermenêutica de Senghor, no esforço de desmonstrar a constituição da linguagem nas artes africanas. Seguiremos, assim, a proposta da releitura de Senghor e suas simbologias de afliências no ritmo e no tom de Koumba Tâm.

Representaciones del siku: un contraluz entre análisis iconográfico y organológico de instrumentos de tubos verticales en el área de Tarapacá

Agustín Ruiz Zamora

La comparsa de siku -una práctica musical colectiva- ha tenido una alta difusión y dispersión en el continente sudamericano, alcanzado presencia en diversos contextos geográficos y culturales. De origen prehispánico y con amplio uso en la región del Collao o altiplánico andino, el siku -instrumento base- ha sustentado la formación de diversos ensambles musicales, en los que se comparten conceptos organológicos que definen estilos orquestales de patrones bastantes regulares y extendidos. No obstante, al interior de estos patrones es posible observar procesos de especialización estilística que, sobre los perfiles de una arraigada práctica de ascendente prehispánico, pone en evidencia procesos sociales de deriva que, aunque de forma más bien sincrónica, han sido descritas parcialmente en los trabajos de autores como Valencia Chacón y Pérez de Arce. Una de estas derivas la encarna la comparsa o tropa de lakita, ensamble de estructura orquestal bien definida y regular, presente en área de Tarapacá y otras localidades del norte de Chile.

Aunque una de las primeras cosas que comparece en el campo etnográfico es la diversificación de géneros musicales que abarca su actual repertorio -evidenciando su alto nivel de adaptación-, centraremos la revisión en el proceso orquestal, en un intento por ensayar sobre algunos elementos organológicos en diferentes momentos y contextos socioculturales e históricos, que bien pudieron incidir en la definición de la configuración de la comparsa de lakita y otras similares. Para ello emplearemos recursos metodológicos que, de un lado, provienen de la observación de campo y la organología y, de otro, del análisis iconográfico relacionado con la revisión de la presencia del siku en contexto prehispánico, especialmente, en representaciones pictóricas y cerámicas del mismo en la cultura Moche (150-700 dC). Por esta vía de metodologías integradas se espera establecer, tanto las continuidades estilísticas que definen las características más aguzadas del uso del instrumento, como las rupturas que apuntan al establecimiento de corrientes más modernas de su práctica orquestal, en particular, con la injerencia de la tradición de instrumentos de tubo introducida en el Cono Sur por la música misional colonial.

**“Da ku turno”:
iconografia musical na série “As cabo-verdianas”, de Kiki Lima**

Sinei Ferreira Sales

Na década de 1980, a criação do conceito de World Music deu visibilidade para produções musicais vindas de diversas regiões da África. Dentre estas, destacaram-se também as de origem cabo-verdiana, sobretudo pela atuação de Cesária Évora. Na voz inconfundível da diva dos pés descalço, mornas, funaná, coladeras e batuques ganharam corpo e deram-nos a conhecer sons que remetiam à triangulação atlântica de Europa, África e América do Sul: as melancólicas e inconfundíveis notas das músicas europeias ganharam a entonação crioula, assim como os tambores africanos ganharam notas de instrumentos europeus e a mistura típica de sons e movimentos das américas. Radicalizando essa experiência sensorial, o pintor Kiki Lima, também a partir da década de 1980, buscou dar cores e formas para a diversidade cultural sonora de Cabo Verde. Em suas telas, as formas corporais e o uso das cores visam a representação de corpos em movimentos ao som dos ritmos característicos locais. Em nossa comunicação, interessa-nos apresentar e discutir, sob uma perspectiva comparatista, as produções pictóricas de Kiki Lima, apresentadas na exposição “As cabo-verdianas”, de 2014, em comparação com a obra literária *O escravo*, de 1856, escrita por José Evaristo de Almeida, na qual, registra-se pela primeira vez a dança que guarda as heranças africanas de Cabo Verde. Assim, nessa perspectiva comparatista, buscaremos discutir a triangulação afro-euro-americana na composição do batuque, da literatura e da música que se detém na representação desse gênero musical. Além disso, é nosso objetivo analisar as técnicas de pintura empregada por Kiki Lima, já que o próprio artista reconhece estar na fronteira dos saberes e valer-se de diversas tradições para criar suas obras, ou seja, as influências impressionistas e expressionistas na pintura de Lima, ganham contornos antropofágicos, em que o artista se vale das múltiplas influências e da triangulação atlântica para compor suas obras.

A autoetnografia revelando lugares de escuta na Zona Leste de São Paulo: um estudo pela Iconografia Musical

Diósnio Machado Neto

A pesquisa etnográfica é fundamental para desvelar as redes de significação que sustentam as identidades e se projetam em projetos artísticos. Por ela emergem não são só as concretudes de uma determinada cultura, mas, também, inúmeros aspectos de uma subjetividade que localizam “na” cultura as pontes de significação dos objetos artísticos, por exemplo. A autoetnografia avança nesse sentido, pois ela transcende o observador e mergulha o lugar de fala dentro da cadeia primordial de formação de sentido e discursos. Por sua vez, a iconografia é um objeto que emerge nos campos etnográficos com extrema potencial para preencher os vazios e revelar os universos paralelos que todo dizer traz consigo. O presente trabalho tratará de apresentar uma pesquisa realizada com alunos da Zona Leste de São Paulo, região periférica da Metrópole, sobre seus locais de formação de escuta. Ela trata de mapear as paisagens sonoras, espaços de escuta e estruturas de intercâmbio para entender os discursos implícitos de formação de identidade e territorialização da cultura musical. A primeira etapa da pesquisa estimulou as narrativas individuais de trinta indivíduos sobre como se formou seu gosto musical. A apresentação dessas narrativas vieram, majoritariamente, acompanhadas de imagens que “sustentavam” as narrativas, ou, em muitos casos, substituíam o som por imagens. Essa comunicação tratará de sistematizar as categorias de imagens; contextualiza-la nos espaços de escuta e, por fim, encontrar contiguidades que as relacionam a uma geografia cultural e alinhamentos com discursos de identidade. Por fim, tratará de discutir como a imagem, em tempo de hipercomunicação, tornou-se um suporte tão importante como o som, na definição da escuta.

Iconografia Musical no Brasil nas caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro (1875-1879): espaço de experiência e sensibilidade política

Gilberto Vieira, Luzia Aurora Rocha

Apanhando o mundo de surpresa, a pandemia da COVID-19 veio obrigar a uma nova organização do mundo acadêmico, assumindo-se novas formas de trabalho. Foi necessário, por parte de investigadores por todo o mundo, uma rápida transformação e adaptação: o virtual rapidamente suplantou o presencial e novas formas de colaboração à distância surgiram, não sendo exceção a iconografia musical. A presente comunicação vem apresentar resultados desta colaboração. Visa, em primeiro lugar, apresentar o projecto desenvolvido entre Brasil e Portugal, focado na produção e recepção da obra caricatural de Rafael Bordalo Pinheiro durante a sua permanência no Brasil, com vista a mapear na obra do caricaturista aspectos de crítica de imprensa sobre o quotidiano musical brasileiro na segunda metade do século XIX. Em segundo lugar, pretende analisar questões de contexto histórico-musical sob o ponto de vista dos conceitos de “espaço da experiência” e “horizonte da expectativa” (Reinhart Koselleck), uma vez que Bordalo integrava uma geração de artistas que, quer em Portugal, quer no Brasil, lidava com tempos de crise e mudança: em Portugal, agitavam-se valores republicanos e no Brasil, configurava-se uma crise relativamente ao governo imperial. O que nos coloca como possibilidade analisar esse conjunto iconográfico também como um “ato de fala”, a partir do qual se anunciam e se manifestam intenções, representações, valores e projetos intelectuais. Este facto conduz-nos ao terceiro ponto tratado nesta comunicação e aos conceitos de “política das sensibilidades” e “sensibilidade política” (Esteban Buch), demonstrando que a iconografia musical pode ser espaço de experiência para a sua aplicação em novos estudos.

Violeiro: reflexão sobre representação e imaginário

Cleisson Melo

José Ferraz de Almeida Junior (1850 - 1899) e Oscar Pereira da Silva (1865 - 1939) foram dois pintores de significativa importância para o movimento realista brasileiro. Suas obras ricas em detalhes e realismo podem ser vistas como parte importante na construção de uma imagem histórica, capazes de fixar o imaginário social com narrativas e representações iconográficas. Nesta busca por um contraponto com os moldes euro centristas, especialmente na obra de Almeida Junior, novos códigos de expressão emergem, trazendo uma aproximação com o real e uma representação de signos e símbolos socioculturais.

Para Bakhtin, a cultura é uma ininterrupta dialogia de confrontos e embates de vozes, onde a análise dialógica do discurso vê a língua como uma prática social. Por outro lado, a partir da visão de Saussure, em contraponto, com base na semiótica, é possível uma análise sógnica partindo do próprio signo. Ou seja, estudar o signo de dentro. Da mesma forma, Tarasti aponta para a possibilidade de análise que vai do superficial a aspectos mais profundos e cognitivos, passando pela representação social do puramente corpóreo (superficial), até as normas e regras sociais. Neste sentido, a representação do caipira enquanto ser cultural e representativo, onde a viola é parte essencial dessa cultura, é parte significativa na construção de um imaginário como lugar e espaço de representação. Assim, com base em algumas obras destes pintores, este trabalho pretende trazer um olhar iconográfico pelo viés semiótico, no sentido dialógico do processo de representação e construção intersemiótica do imaginário identitário social no entorno da cultura caipira.

Hugo Martínez e as representações da presença dos ideais socialistas nas suas ações de prática, ensino e pesquisa em lutheria

Aluisio Laurindo Jr., Beatriz Magalhães-Castro

Este trabalho discute, com base na historiografia musical, a presença dos ideais socialistas nos registros iconográficos das ações do luthier Hugo Odílio Martínez enquanto profissional, professor e pesquisador em lutheria. Martínez nasceu em Carmelo (Uruguai) em 20 de setembro de 1940. Tinha o sonho de fazer instrumentos de alta qualidade, com sonoridade apurada baseada no toque de Andrés Segovia. Estudando no Uruguai com o mestre artesão Alfredo Camblong, aos 22 já fazia seus instrumentos, trabalhando com o concertista uruguaio Roberto Cabrera. Atuou como docente na *Universidad del Trabajo del Uruguay* (UTU), nas cadeiras de Marcenaria, Tecnologia da Madeira, Ciências Aplicadas à Construção Náutica de Competição e Construção da Habitação. Nesta mesma instituição deu início ao curso de Lutheria, onde lecionou por 25 anos, provavelmente o primeiro curso acadêmico de lutheria na América Latina. Exilado politicamente pela ditadura militar uruguaia, passa a residir na Alemanha, Áustria e Brasil, encontrando neste último as inconsistências políticas e sociais características de um modelo capitalista/feudal. Estes fatores constituem tanto as motivações internas quanto as oposições externas que o desafiaram, enquanto artista e ser humano. Na 15ª Exposição de Importadores em Berlim, Alemanha, de 1977, entre dez mil participantes ganha o 1º prêmio obtendo reconhecimento internacional e o seu violão considerado o melhor da América Latina e um dos 5 melhores do mundo, sendo aprovado para comércio mundial, caracterizado pela alta riqueza sonora e construção totalmente feita com ferramentas manuais. O acervo imagético da trajetória propicia uma visão abrangente das suas transformações, adequações, contextos e interações no meio musical brasileiro. Aborda ainda os aspectos construtivos dos instrumentos, especialmente quando adaptados ao contexto brasileiro. A análise parte de abordagem organológica dos instrumentos referidos sob a ótica dos conceitos taxonômicos de Kartomi (1990), focado nos deslocamentos das dimensões filosóficas da experiência vivencial de Martínez, dimensões identificáveis na própria concepção histórica dos instrumentos (KLEIN, 2009). Aborda ainda a difusão dos mesmos no país e como foi operada esta interação e integração, transformando realidades locais e contribuindo para o enriquecimento pedagógico e cultural no Brasil.

Transitando entre imagens, músicas e história: A “Série Partituras para Acordeon e Harmônio”, Coleção Conservatório de Música da UFG, Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (LABMUS - EMAC / UFG)

Ana Guiomar Rego Souza, Danilo Ribeiro da Silva Miranda

O acervo musical do “Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (LABMUS)” é significativo em quantidade e qualidade, possuindo manuscritos e partituras para diferentes formações vocais e instrumentais, documentos de teor administrativos com valor histórico e cultural, fotografias, discos em vinil, CDs, DVDs, cartas, se constituindo em fonte para inúmeras pesquisas. Ao investigar os documentos constantes na “Coleção Conservatório de Música da UFG”, nos deparamos com uma série de partituras para acordeon e harmônio, de diferentes gêneros musicais - tangos, baião, boleros, MPB, temas da “Era de Ouro do Rádio”, da “Jovem Guarda”, dentre outras, datadas de 1920 a 1960. Mesmo apresentando diferentes datas, editoras, compositores, gêneros e estilos, algo que esta série tem em comum, além de sua instrumentação, são capas que suscitaram questionamentos relativos a imagens aparentemente dissociadas do conteúdo musical. Pretendemos compreender os diferentes aspectos desse material, através da análise imagética das capas, buscando entender significados alegóricos e seu contexto histórico-social, em diálogo com características da linguagem musical. Os documentos em questão trazem um recorte da história do Brasil, através de referências visuais e estéticas, nas quais evidenciam-se músicas e músicos que faziam sucesso, e mesmo a tradição de se fazer música em ambientes fora do circuito profissional, o que justificava a impressão de partituras com arranjos facilitados. Memórias que se articulam com o presente através do imaginário.

O Selo Vermelho de Cornélio Pires: bem mais que música caipira

Carlos da Veiga Feitoza, Beatriz Magalhães-Castro

A obra de Cornélio Pires é de significativa importância para a cultura popular brasileira. Os seus livros, crônicas, músicas, filmes, apresentações artísticas, entre outras produções, compõe um acervo de grande riqueza para o estudo histórico e sociológico do país. No entanto, um dos maiores atributos dados a Cornélio Pires é o de ter sido aquele que fez os primeiros registros fonográficos da música caipira no Brasil. Em 1929, Cornélio produziu os primeiros discos 78 rpm pela gravadora Columbia. Mesmo desacreditado pela direção da gravadora que lhe exigiu o pagamento à vista, seis discos foram lançados em maio de 1929, numa tiragem total de 30 mil unidades. As produções seguiram até novembro de 1930, num total de 53 discos. Essas gravações renderam a Cornélio o reconhecimento de ser o primeiro a registrar em fonogramas a música caipira. Porém, ao que tudo indica, boa parte da obra desse autor ainda passa despercebida. Ao ouvir as faixas do Selo Vermelho, nos surpreendemos com a variedade de registros. Basta um sobrevoos, sem detalhamentos, e chegaremos à conclusão de que Cornélio colecionou variados estilos do que havia na época e que marcava fortemente a cultura brasileira. É claro que a música caipira predomina. Das 102 faixas pesquisadas, 54 são de música caipira, o que era de se esperar de um produtor nascido em Tietê, interior de São Paulo. Em seu artigo, Feitoza (2020) propôs a seguinte divisão para as faixas do Selo Vermelho: primeiramente traz uma Classificação Geral de estilos e depois detalha um dos estilos, as Músicas. Na Classificação Geral constam: Anedotas, Versos Poéticos, Imitações de Aves e Animais e Músicas. Esta última, se desdobra em Música Instrumental, Músicas Caipiras, Músicas de Danças Regionais, Músicas Regionais Nordestinas, Serestas e Marchas. Neste trabalho pretendemos nos aprofundar nesses registros do Selo Vermelho a partir dos registros iconográficos, demonstrando que as representações da obra de Cornélio transcendem a música caipira e que o Selo Vermelho retrata o contexto social e político efervescente do Brasil nas primeiras décadas do século XX.

Iconicidade em música ubíqua

Brendah Freitas, Carlos Mario Gómez Mejía, Marcos Thadeu de Melo,
Marcello Messina, Ivan Simurra, Damián Keller

A relação de estabelecer uma aproximação evidente de significados e representatividade entre o recurso sonoro e o visual vem sendo suscitada há séculos, desde o mundo antigo. A partir de algumas discussões podemos perceber que tais evidências apontam uma perspectiva plausível de uni-las simbolicamente. No mundo moderno, as questões sobre a sua correspondência tendem a ser uma inquietude que resvala sobre o interesse de entender o simbolismo imagético do som, no tocante à aplicação do som ao encontro da imagem que, de forma mais aprofundada, os compositores concebem e interligam o som natural (*soundscape*) ao som gravado (*foley*). Nesse sentido, como se dá a aplicação do som e sua função em uma trilha sonora, e como criar uma abordagem para além do processo puramente artístico nas poéticas narrativas? Este trabalho apresenta uma discussão sobre a correspondência entre som e imagem, sua representatividade e significados simbólicos gerados por ambos, a fim de dialogar com a narrativa fílmica, apropriando-se de sons naturais (*soundscape*) como fonte primária que podem ser amplamente ressignificados por sons gravados (*foley*), a partir de recursos tecnológicos, na tentativa de gerar uma imersão sonora, por meio da criatividade do compositor. Deste modo, o som surge como recurso sonoro/imagético, e a imagem como recurso possível da representação do som, ambos apresentando correspondência entre si, possibilitando o reforço dialógico da narrativa, como também, passíveis de gerar imagens mentais no processo de assimilação pelo espectador. O som nesse panorama é gerado a partir de fontes primárias e/ou manipuladas com ferramentas específicas (*softwares*) para agregar valor à imagem e, de igual modo, esta apresenta-se como recurso criativo para nutrir e complementar o som, tendo como pressuposto a relação das experiências vivenciadas pelo indivíduo como pré-requisito para a formação da imagem sonora, a partir da sua construção sociocultural. Portanto, a relação som/imagem invoca amplas possibilidades e aplicações que podem ampliar suas dimensões para além do som, do visual, ou do estético. Nesse sentido, compreende-se que a sua valorização não reside apenas nas características intrínsecas ao que é puramente técnico ou estético, mas também nos atributos que constituem os seus signos imagéticos que ambas remetem ao público.

Lettera Amorosa - a revolução maneirista: a ambientação visual de um concerto que versa sobre o universo estético do maneirismo artístico

Augusto Caymmi

O Maneirismo artístico tem como uma de suas bases estéticas o conceito do “labirinto de ideias” (CAYMMI, 2019). Movimento estético na fase final do Renascimento, com uma postura de criação de elementos pictóricos conceituais que se afastavam da busca pela reprodução perfeita da natureza, na atitude artística dos maneiristas, a reprodução da realidade se desdobra também em elementos conceituais propostos pelos artistas. Por outro lado, no século XXI a arte abstrata é uma resposta para a saturação da arte figurativa, portanto é plausível o uso da sua estética na criação de iconografia musical (CAYMMI, 2019).

Utilizados na ambientação visual de uma série de concertos do Madrigal da UFBA realizada na temporada de 2018 cujo repertório formava-se de madrigais italianos do final do Renascimento considerados maneiristas, o cartaz de divulgação da apresentação “lettera amorosa” trazia uma composição visual conceitualmente semelhante a tal estética. Sua principal característica consistia em que à medida que o espectador aumentava a imagem com o recurso do zoom, as ideias se revelavam de uma maneira misteriosa e um tanto abstratas. Este escrito pretende fazer um paralelo entre os diversos significados que compõe o cartaz, com tal base da estética Maneirista. Assim é gerada uma interpretação conceitual do Maneirismo, inserida na contemporaneidade, ou seja, a aplicação de um conceito da época com uma poética atual. Com grande nível de abstração, o concerto *Lettera Amorosa* teve cartaz que sintetizava a “alegoria” do amor, composta por elementos gráficos aparentemente abstratos, mas que trazem significados relacionados ao tema (PAN-OFISKY, 2009, p. 51). Como o pintor maneirista Giuseppe Arcimboldo, que usa em suas pinturas frutas para compor uma figura humana, o cartaz se utilizou de formas abstratas que juntas geravam a imagem alegórica de um “coração”, numa “figura prenhe de sentido” dando a pregnância do ícone do amor nos dias atuais (FREEDBERG, 1971, p. 17).

A correspondência entre som/imagem: uma análise sobre a representatividade simbólica do som gravado ao discurso narrativo

Ralmon Sousa Pereira

A relação de estabelecer uma aproximação evidente de significados e representatividade entre o recurso sonoro e o visual vem sendo suscitada há séculos, desde o mundo antigo. A partir de algumas discussões podemos perceber que tais evidências apontam uma perspectiva plausível de uni-las simbolicamente. No mundo moderno, as questões sobre a sua correspondência tendem a ser uma inquietude que resvala sobre o interesse de entender o simbolismo imagético do som, no tocante à aplicação do som ao encontro da imagem que, de forma mais aprofundada, os compositores concebem e interligam o som natural (*soundscape*) ao som gravado (*foley*). Nesse sentido, como se dá a aplicação do som e sua função em uma trilha sonora, e como criar uma abordagem para além do processo puramente artístico nas poéticas narrativas? Este trabalho apresenta uma discussão sobre a correspondência entre som e imagem, sua representatividade e significados simbólicos gerados por ambos, a fim de dialogar com a narrativa fílmica, apropriando-se de sons naturais (*soundscape*) como fonte primária que podem ser amplamente ressignificados por sons gravados (*foley*), a partir de recursos tecnológicos, na tentativa de gerar uma imersão sonora, por meio da criatividade do compositor. Deste modo, o som surge como recurso sonoro/imagético, e a imagem como recurso possível da representação do som, ambos apresentando correspondência entre si, possibilitando o reforço dialógico da narrativa, como também, passíveis de gerar imagens mentais no processo de assimilação pelo espectador. O som nesse panorama é gerado a partir de fontes primárias e/ou manipuladas com ferramentas específicas (*softwares*) para agregar valor à imagem e, de igual modo, esta apresenta-se como recurso criativo para nutrir e complementar o som, tendo como pressuposto a relação das experiências vivenciadas pelo indivíduo como pré-requisito para a formação da imagem sonora, a partir da sua construção sociocultural. Portanto, a relação som/imagem invoca amplas possibilidades e aplicações que podem ampliar suas dimensões para além do som, do visual, ou do estético. Nesse sentido, compreende-se que a sua valorização não reside apenas nas características intrínsecas ao que é puramente técnico ou estético, mas também nos atributos que constituem os seus signos imagéticos que ambas remetem ao público.

O Modo Lídio e o pentacorde com quarta aumentada como uso na música para cinema em situações de espaço sideral

Ricardo Madureira Marques

A partir da década de 80, principalmente após o sucesso de *Star Wars* conseguimos encontrar uma grande quantidade de filmes que utilizam de uma sonoridade específica para representar situações de espaço sideral, criando uma espécie de tradição em filmes espaciais. Tal sonoridade é a do pentacorde de quarta aumentada e o modo lídio. Tal uso tem fundamentos em elementos metafóricos da quarta aumentada no contexto escalar e harmônico no eixo da tradição de música tonal ocidental, se relacionando diretamente com a ausência de gravidade. A iconografia do pentacorde com quarta aumentada e o modo Lídio que simbolizam o espaço sideral também construíram sua tradição neste uso especialmente também pelo massivo sucesso de *Star Wars*. O filme e seu legado moldou as referências em espaço sideral no cinema em convergência com uma música apropriada e que desde então passou a representar a sonoridade dos filmes e situações espaciais. A principal referência musical para John Williams, compositor em *Star Wars*, é a suite *The Planets* (1914-1916) de Gustav Holst, que já enunciava um repertório extremamente modal e com um conceito muito claro de referência ao espaço sideral, como já sugere o título da suite e que certamente inspirou a sonoridade modal. Principalmente da quarta aumentada no modo maior em situações espaciais a partir de John Williams. No presente trabalho abordaremos especificamente três filmes onde vemos a temática de espaço sideral e referências à ausência gravitacional. Podemos modelar uma cronologia dessa tradição iconográfica ao longo das décadas: o primeiro filme é *Star Wars: O Império Contra-Ataca* (1980) de George Lucas e o tema do Yoda, de John Williams. Em seguida, *Wall-E* (2008) dirigido por Andrew Stanton com a música *Define Dancing* de Thomas Newman. Por último o filme *Interstellar* (2014), de Christopher Nolan com a música *Dust*, de Hans Zimmer.

Imagem, Música... Audição: Desafios patrimoniais na materialização do som na Coleção da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça

Luzia Aurora Rocha, Nuno Prates

José de Mascarenhas Relvas (1858-1929), político, agricultor, músico amador e colecionador de arte, deixou um legado patrimonial (material e imaterial) incalculável. A sua coleção de obras de arte (ca. de 8.000 peças) encontrou lugar ideal na casa projectada pelo arquitecto Raul Lino nos alvares do século XX, a Casa dos Patudos como ficou conhecida, que viria a transformar-se em Casa Museu, após, por testamento, José Relvas ter deixado o seu legado ao município de Alpiarça. Possuindo uma riquíssima coleção de objectos relacionados com música - onde se inclui o único retrato a óleo conhecido no mundo de Domenico Scarlatti - curador e investigadora trabalham questões museológicas para tempos pós-Covid 19. A presente comunicação pretende apresentar um estudo sobre os motivos musicais presentes na valiosa coleção de leques e analisar possíveis soluções museológicas que incluem a materialização do som contido nestas imagens, por forma a ir de encontro às expectativas do público visitante presencial e virtual.

Desafios do Museu Virtual de Instrumentos Musicais no ciberespaço

Adriana Olinto Ballesté, Ana Cristina Valentino, Álea de Almeida

O Museu do século XX, trilhou um caminho para uma nova forma de existência, que extrapola o conceito de uma coleção de objetos encerrada em um edifício para abraçar a ideia de integração com a sociedade em um sentido mais amplo. Na esteira dessa transformação o museu se expandiu para o ciberespaço e, mais uma vez, se reinventou como museu virtual ou cibermuseu. O ciberespaço abarca “não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que alimentam esse universo” (LÉVY, 1999, p.17). Nessa direção desafiadora foi concebido, em 2011, o Museu Virtual de Instrumentos Musicais (MVIM), com uma proposta inovadora dedicada à agregação de acervos, representação, documentação, comunicação, divulgação, exposição e discussão sobre instrumentos musicais. Nesse artigo refletimos sobre a experiência de museu virtual, tanto no que se refere ao organismo museu, seus pensamentos e práticas, quanto em sua dinâmica com os visitantes, explorando a relação sujeito-objeto no contexto da tríade digital-virtual-real e dos desdobramentos comunicacionais, uso de mídias, redes sociais e outros recursos tecnológicos. Nesse sentido, pensar um museu sem público é o mesmo que pensar em um emissor sem receptor nos sistemas de comunicação. Para que a “mágica” aconteça, é preciso que exista um diálogo entre os interlocutores. A reflexão a respeito da experiência de museu, pautada na bagagem informacional e emocional que cada um carrega, única, pessoal e intransferível e que se dá, sobretudo, no nível da experiência individual, será desenvolvida no âmbito das especificidades desse encontro no meio digital e das estratégias que o museu virtual pode criar para viabilizar esse encontro a partir dos processos de curadoria digital. Destaca-se a grande influência do público, ou melhor, das relações entre sujeito e objeto nas práticas do MVIM. Entende-se que os procedimentos no museu virtual são, em muitos aspectos, semelhantes aos procedimentos de musealização das instituições físicas, abarcando ações de preservação, documentação e comunicação. Porém, pela própria natureza essencialmente informacional e comunicacional dos museus virtuais há algumas especificidades nos seus procedimentos de musealização que podem ser observadas nas práticas do MVIM, que se propõe a ser um museu catalizador.

A descrição e organização da informação relativa à música em bases de dados de instrumentos musicais

Pedro Ivo Vieira e Assis Araújo

O desenvolvimento do Sistema de Classificação de Instrumentos Musicais (SICIM), no âmbito da Base de Dados RIDIM-Brasil, trouxe subsídios importantes tanto para a descrição de itens iconográficos quanto para o estudo investigativo dos instrumentos musicais. Nesse sentido, levantou-se a possibilidade da construção de uma base de dados organológica, com a finalidade de servir de fonte de informação para pesquisa em música, bem como auxiliar na salvaguarda do patrimônio documental musical no Brasil, tanto no que diz respeito à localização das fontes quanto à conceituação da sua gestão e tratamento apropriado. Diante disso, o presente trabalho tem como objetivo realizar um estudo comparativo das bases de dados organológicas existentes. Deste modo, investigaremos como os principais museus e instituições fazem o tratamento informacional descritivo em suas ferramentas digitais, observando e comparando padrões, normas e regras utilizadas, buscando assim soluções aos problemas relativos à classificação, representação e descrição dos instrumentos musicais no Brasil.

Fotografias do Acervo Pe. Jaime Diniz: Proposta de organização documental para a produção de um guia geral

Wheldson Rodrigues Marques

Neste texto apresentamos discussão introdutória sobre a série de fotografias que integram o Acervo Pe. Jaime Diniz. Este acervo está atualmente sob a responsabilidade da Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello, no Instituto Ricardo Brennand, instituição custodiadora localizada na zona oeste de Recife. Espécies documentais relevantes como fontes e objetos de pesquisa, as fotografias constituem verdadeiros testemunhos e contribuem para recompor, compreender e questionar as trajetórias e relações humanas em sua diversidade e complexidade. Permitem, assim, a leitura de fragmentos da realidade e do cotidiano e de suas representações, vazadas ou não de intencionalidades, das performances sociais e, no caso específico do Acervo Pe. Jaime Diniz, das performances culturais religiosas e musicais. As fotografias, enquanto documentos que podem ser estudados em seus aspectos históricos e simbólicos, possibilitam identificar, reconhecer e problematizar, na trajetória de Jaime Diniz, expressões e afirmações de seus papéis sociais, as relações dos espaços físicos com os lugares sociais e de representação cultural por ele frequentados e/ou ocupados, os quais desejou ou não apresentar e conservar de si. Todavia, as fotografias do acervo em questão não foram ainda objeto ou instrumento auxiliar para qualquer investigação desde que foram adquiridas, em conjunto com os demais documentos, em 2002. Elas sequer têm sido consultadas pelos pesquisadores interessados nos documentos que provêm das atividades do padre Jaime Diniz, ficando o interesse mais frequentemente voltado para a consulta dos documentos musicográficos, principalmente as partituras e partes cavadas manuscritas, e, com menor ênfase, para os seus livros, cartas e programas de eventos. Consideramos que uma das causas - certamente a principal - para essa falta de consulta é o fato de que essas fontes não receberam qualquer nível de tratamento para além de uma identificação geral e reunião em decorrência da evidência de seu tipo documental. Propomos, assim, a avaliação dessa documentação como condição para a sua organização, conservação e posterior disponibilização em reproduções digitais. Discutimos, portanto, caminhos possíveis para o estabelecimento dos procedimentos necessários à sua quantificação e identificação abrangente, a fim de gerar as condições adequadas para a produção de um guia geral de fontes.

Evaluación de la información iconográfica de los principales bancos de imágenes de instituciones públicas de Chile

Jorge Maldonado Soto, Agustín Ruíz Zamora

El presente estudio consiste en una evaluación y comparación de las estructuras de datos y contenidos iconográficos de los principales bancos de imágenes referidos a música elaborados por distintas instituciones públicas en Chile. Para esta evaluación, se realizará una revisión exhaustiva de las estructuras de datos, la recopilación del contenido a través de herramientas automatizadas y un análisis cualitativo y cuantitativo de esta información, con el objetivo de obtener información particular de cada plataforma e información que permita comparar las distintas herramientas. La recopilación de los contenidos de estos bancos de imágenes y los resultados de esta evaluación, servirán además como base para el desarrollo de un sistema integrado para la catalogación iconográfica de fotografías e imágenes disponibles en los diferentes repositorios digitales de instituciones estatales chilenas.

**Olhar Patativa do Assaré:
representações do mítico sertão-gênese**

Myrlla Muniz Rebouças, Beatriz Magalhães-Castro

Uma fotografia de Patativa do Assaré, registrada pelo cineasta Rosemberg Cariry no contexto do seu documentário PATATIVA DO ASSARÉ - AVE POESIA, é uma das poucas em que está sem os seus famosos óculos escuros, usados para esconder a cegueira de um olho, perdido aos nove anos (*dord'olhos*). Como descreve Barthes, a fotografia do rosto é subversiva não quando aterroriza, perturba, ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa. Uma “imobilidade viva” que causa reflexões. O nome da sua cidade de nascimento é colocado no nome artístico para o diferenciar de tantos outros cantadores e violeiros também chamados Patativa. Assaré é um município brasileiro do interior do Estado do Ceará, oeste da chapada do Araripe, com área de 1.116 Km² a 520 km de Fortaleza. O destino lhe marcava como marcou a Camões, mas cego poderia cantar melhor como o Assum Preto? Apesar desta limitação, com o outro olho estudou, fez suas primeiras rimas observando o cotidiano das pessoas e a natureza ao seu redor, onde sentia/percebia: “um verso em cada galho, um poema em cada flor.” Além de poeta, de cantador improvisador de martelos alagoanos, de mourões, de gabinetes, de galopes à beiramar e oitavas a quadrão, seus versos já vinham musicados pelo próprio ritmo da poesia e da métrica. Este gênio agreste herda as diferentes culturas que se misturam no processo de construção da civilização sertaneja. Um sertão universal, sertão-gênese, que não é o regional, o fechado, mas é o aberto e o universal no sentido que lhe dava Guimarães Rosa, quando dizia que “*o sertão carece de fecho*”. O que é esse sertão real e ao mesmo tempo mítico? Como a dimensão de Patativa Assaré é representada na sua iconografia musical que o acompanha? Propomos assim discutir a representação iconográfica de Patativa do Assaré a partir do documentário de Rosemberg Cariry e em fontes diversas de forma a analisar como a riqueza intrínseca ao trabalho de Assaré é (ou não) representada, demonstrando como o viés literário-musical articula-se no imaginário imagético que circunda esta e outras místicas do sertão-gênese.

Do Lombo do Cavalo ao Desfile Cívico: espaços e representações na atuação da Corporação Musical Santa Cecília – Itabirito/MG

Filipe Nolasco, Edite Rocha

Na pesquisa bibliográfica e documental sobre a Corporação Musical Santa Cecília (1896), atualmente com 125 anos de atuação na cidade de Itabirito/Minas Gerais, identificamos registros iconográficos que permitem estabelecer o cruzamento entre elementos visuais, fontes e informações até então desconsiderados na construção de uma narrativa das práticas musicais nesta cidade ao longo do séc. XX. Assim, este trabalho pretende mapear e compreender os contextos e dinâmicas do papel sociocultural da Corporação Musical Santa Cecília (CMSC), entre 1900 e 1965, através da análise iconográfica de um conjunto de fotografias disponibilizados pela coleção do Acervo Digital de Imagens de Itabirito/MG. Como procedimento metodológico, foram selecionados registros iconográficos que permitam um certo nível de descrição e análise das dinâmicas de atuação (aproximadamente 20 registros) e foram coletadas informações sobre contextos específicos de cada registro, permitindo a construção de um quadro com o levantamento e inventariação de itens quantitativos. A partir dos tópicos elencados, elaboramos a análise dos principais elementos reunidos no quadro normativo, permitindo identificar, comparar e categorizar aspectos de aproximação/similares ou de afastamento/contraste entre realidades específicas retratadas nos registros, conectando com possíveis influências externas que justificariam transformações e incorporações realizadas pela CMSC no seu percurso ao longo desse período. A análise dos dados coletados através das fotografias selecionadas permite, assim, mapear algumas das transformações identificadas na dinâmica de atuação da Corporação Musical Santa Cecília, como diversidade de espaços, locais, funções e atuações, que compreende a recepção de autoridades, festas religiosas, desfiles cívicos, atuação em cidades (Itabirito e Belo Horizonte) e distritos (São Gonçalo do Baçõ e Rio de Pedras) próximos. Paralelamente, o levantamento do processo de organização e institucionalização da CMSC, encontra-se representada visualmente na modificação de posturas, formações e uniformes, estabelecendo uma linha de transformação e afirmação identitária ao longo dos anos, aspectos que se firmaram ou caíram em desuso, como os recorrentes registros das representações fora do contexto de atuação e formação, assumindo gradualmente representações mais padronizadas.

A Folia do Divino de Planaltina em sua iconografia: da fé às imagens

Givas Demore, Beatriz Magalhães-Castro

A folia do Divino de Planaltina - DF é uma manifestação cultural religiosa que celebra a terceira pessoa da Santíssima Trindade: o Espírito Santo. A folia se fundamenta nos diversos rituais que contemplam a oração, a fé, o canto, as cavalgadas e os pousos. Seu arcabouço ritual dá forma às mais diversas maneiras representativas da devoção do povo: imagens, gestos, cores, esculturas e etc. Os diversos símbolos que a Folia traz em seu corpus ritual nos ajudam a compreender quais os motivos dessa devoção e como ela se manifesta, além de revelar os aspectos rituais dos foliões e servir como depositários da sacralidade da festa. A constituição simbólica da folia é complexa, ora se relacionando com o sagrado, ora se relacionando com a estrutura da festividade. Como principais símbolos da folia temos a bandeira do Divino, a imagem da pomba do Divino, o altar, a divisa e o lenço. Até mesmo a identidade dos foliões, que em sua maioria são pessoas advindas das fazendas que se situam nos arredores de Planaltina, é definida por símbolos. Dentre os símbolos, no que se relaciona aos foliões, tem-se a identidade do caipira, manifestada através do uso de chapéu, bota, bainha de faca, camisa de manga longa e de botão. Somando-se a isso temos a utilização da música aos moldes caipiras, através do dueto de vozes em terça, da utilização da viola caipira e etc. Assim vemos que as representações simbólicas são os fatores que contribuem para a identidade dos foliões. Objetivo desse estudo é compreender a manifestação afim de que se possa conhecer, através de sua iconografia, simbologia dessa prática musical de cunho religioso. Os registros iconográficos resultam da pesquisa de mestrado realizada na folia da roça do Divino Espírito Santo de Planaltina - DF, realizada no ano de 2018. A metodologia deste trabalho baseia-se no método iconográfico com vistas à interpretação dos valores simbólicos e descoberta do significado das obras em análise. Os resultados da pesquisa mostram que a folia da roça de Planaltina é um ritual que tem nos seus símbolos o enraizamento de sua fé. As imagens e símbolos são os elementos que se constituem parte integrante da manifestação. Através deles, constata-se o caráter de oração que a música da folia proclama. Conclui-se que a iconografia da folia da roça de Planaltina - DF demonstra o caráter devocional da festa. A bandeira do Divino, que abriga a pomba, é o elemento por meio do qual o Divino se manifesta e derrama suas graças e benesses sobre seus foliões.

Todo Carnaval tem seu fim: registros iconográficos dos foliões na cena musical novecentista de Formiga (Minas Gerais)

Vinícius Eufrásio, Edite Rocha

Através do levantamento documental realizado em fundos arquivísticos, privados e públicos, em busca de vestígios das práticas culturais na cidade mineira de Formiga no séc. XX, este trabalho pretende apresentar um recorte desse panorama das atividades musicais relacionadas especificamente ao contexto carnavalesco, nomeadamente à presença e participação de conjuntos musicais nas festividades realizadas no município, buscando compreender a dinâmica social de proporções equivalentes a grandes centros de celebração deste evento, seus espaços de apresentação e sua representação dentro da cultura local. A investigação partiu da identificação e análise de elementos imagéticos presentes nos fundos documentais disponíveis em diferentes espaços (físicos e virtuais), a saber: 1) Museu Municipal Francisco Fonseca; 2) Biblioteca Pública Municipal Doutor Sócrates Bezerra de Menezes; 3) Acervo da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, consultado na Secretaria Municipal de Cultura de Formiga; 4) Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer; 5) Acervo virtual Formiga, Fatos, Fotos e Filmes, hospedado em um grupo na rede social Facebook. Testemunhas oculares, como documentos iconográficos, hemerográficos, videográficos, musicográficos e relatos, em forma de comentários nas redes sociais, configuram-se como fontes potenciais para o estudo das atividades musicais em torno dos carnavais formiguenses realizados entre as décadas de 1903 e 1983, permitindo que, por meio de análises que relacionam e contrapõem as evidências presentes nestes conjuntos de fontes, seja possível identificar grupos, seus integrantes, suas características e formação, seu período aproximado de atuação, os tipos de repertórios praticados, os espaços de apresentação pública e seus aspectos performáticos, a receptividade comunitária e o papel social desempenhado pela música âmbito do festejo e seus reflexos para além das folias. Os documentos consultados, dentre outros elementos, também evidenciam a circularidade de indivíduos entre vários grupos e suas atuações em diferentes contextos da produção e prática musical ao longo dos anos. O acesso a essas fontes, para além da visão holística apresentada neste trabalho, possibilita ainda outros olhares e o levantamento de diversas questões envolvendo as práticas culturais populares na cidade de Formiga durante o escopo temporal delimitado.

“Ver e ouvir” a banda: a investigação videográfica em diferentes contextos de atuação da Corporação Musical Cachoeira Grande (MG)

Ana Carolina Malaquias Pietra

No processo da pesquisa, a busca de fontes é sempre um desafio, desde as escolhas metodológicas para obter acesso documental até a compreensão dos mesmos como elementos históricos que possibilitam o estudo da prática musical de determinado grupo. Não apenas a busca pelas fontes em si, mas também nas possibilidades interpretativas que as mesmas permitem, a partir do momento que encaramos enquanto “objeto documento”. O presente trabalho parte da análise videográfica como ferramenta central na investigação da prática da Corporação Musical Cachoeira Grande, banda pertencente à cidade de Pedro Leopoldo/MG. Dentro do recorte temporal da década de 80 do século XX, foram selecionados registros videográficos que permitem analisar a atuação do grupo, além da possibilidade de um estudo comparativo entre os espaços de representação distintos: procissão, desfile da Independência e uma retreta. Como procedimento metodológico, o registro videográfico permite uma nova abordagem na forma de analisar a música do grupo através da escuta das atuações e performances, bem como a possibilidade de compreensão do contexto sonoro resultante, as dinâmicas da interação musical, corporal e gestual, aspectos estéticos e visualizar todo contexto que envolve a produção musical do registro, proporcionado um campo de análise extenso, sobretudo quando falamos em práticas musicais. Os vídeos são ainda uma forma de representação da sociedade e do espaço tornando-se um elemento fundamental na compreensão da música das bandas, uma vez que possibilitam o estudo de aspectos tão múltiplos como posturas, repertórios e até mesmo das relações de poder, expressando o passado de forma palpável e sensorial, possuindo durabilidade que ultrapassa a vida de seus produtores, principalmente quando falamos de um grupo fundado em 1912. Acreditamos que tal estudo traga reflexões e possibilidades de análise sonora, estética, musical, de repertório, gestual bem contrastantes por se tratarem de contextos de atuação completamente distintos. E apesar se tratar da mesma banda, entendemos que há uma influência mútua na prática, personagens em comum e valores sociais pedroleopoldenses que podem ser lidos através dos vídeos em questão.

Luiz Gonzaga: Figuras do cotidiano imagético musical do compositor em capas de disco. Uma iconografia musical do afeto

Elizabeth Maria Carneiro

O presente artigo tem como objetivo propor ao leitor um passeio pelo imaginário musical das capas de disco de vinil do compositor, interprete e músico pernambucano, natural da cidade de Exu, Luiz Gonzaga. A documentação aqui selecionada são capas de LPs (33 rpm) do referido artista, considerando seu conteúdo imagético musical cujo húmus nutre a relação afetiva entre o homem e a sua terra natal (com sua rica paisagem humana e cultural). As capas de discos fazem parte do acervo da Fonoteca da Fundação Joaquim Nabuco.

A iconografia musical se revela como uma área complexa e interrelacional, abrangendo rica diversidade temática: praticas culturais urbanas e rurais, do passado e do presente, de valor científico, patrimonial (Sotuyo, 2019) e principalmente afetivo, o qual enfatizamos neste artigo. Apresentando-se como uma área científica arborescente (Bachelard), a Iconografia Musical abraça diversas áreas do conhecimento, e nesse abraço propõe-se neste artigo um estudo que vai além do valor histórico, patrimonial, imagético, musical, mas, sobretudo, afetivo. Música e imagens revolvem memórias coletivas e afetos no que se refere à relação entre o homem, seu tempo, sua terra natal e figuras que constituem a rica paisagem cotidiana e cultural de sua época. A obra do compositor e interprete é fausta, bem como de uma representatividade musical e pictórica impressionantes. As capas dos discos de Luiz Gonzaga mostram personagens do cotidiano do sertão nordestino, em particular, de Pernambuco: sua historia, seu povo, sua musica, instrumentos (sanfona, pífanos, viola), dança, vestimenta, vegetação, etc. Com base nos trabalhos da Fonoteca da Fundação Joaquim Nabuco, iniciamos os primeiros passos na referida área de estudo da produção imagética e musical em capas de discos; documentos de riqueza imensurável, no que tange a iconografia (grafia da imagem) e a fonografia (a grafia do som). A partir dos pressupostos teóricos e metodológicos apresentados pela Sociologia do Cotidiano, aliada aos estudos do Imaginário de Gilbert Duran e a poética da imagem resgatada por Bachelard e Certeau, buscamos mais que uma descrição e análise técnica da arte das capas de discos, mas, sobretudo, uma apropriação iconográfica e iconofílica desses documentos destacados neste trabalho.

Iconografia Musical da Regência: impactos no imaginário e desdobramentos práticos e sociais na performance

José Mauricio Valle Brandão

O atual estado da arte em Performance no campo da Regência, enquanto atividade acadêmica e profissional mostra uma infinidade de tradições e técnicas convencionais que são aceitas sem questionamento, ao lado de uma carência de ideias e abordagens que desenvolverão as habilidades essenciais para a produção de um maestro de excelência. Regência pode ser definida como a arte ou método de conduzir um grupo musical (coro, banda, orquestra, uma ópera ou balé, por exemplo), por meio de gestos, que envolvem a marcação de tempo, garantindo entradas corretas, e a moldagem dos materiais musicais. Nas suas demandas iniciais a regência nasceu como um pulso métrico audível e evoluiu para um código silencioso, a fim de evitar interferências no texto musical. Hoje ela é uma forma de comunicação não verbal, com aproximadamente 150 anos, destinada a organizar a atuação e funcionamento de conjuntos musicais, nos seus elementos e aspectos.

Seu nível de desenvolvimento e complexidade são resultados dos requisitos e necessidades de desempenho. “A profissão foi formada em meados do último século em que os compositores abdicaram da responsabilidade de dirigir suas partituras, que também cresceram, tornando difícil para as orquestras tocarem sem direção.” (LEBRECHT, 1991, p. 6). Historicamente este fenômeno pode ser descrito, mas não totalmente explicado. A iconografia da regência, ao longo de toda a história, registra abundantemente a figura do indivíduo que conduz um grupo musical. No que se refere à regência moderna, este acervo inclui fontes visuais que registram muito da atividade e dos nomes mais substanciais na área. A iconografia contribuiu para a autopercepção e a visão que o ambiente profissional e o público têm da figura e ofício do maestro. Por outro lado, ela ratifica alguns pressupostos epistemológicos conexos que podem contribuir negativamente à consolidação deste campo como ambiente formativo, plural e diverso. Uma investigação da iconografia da regência é premente para consolidar a pesquisa na área, nos mais diversos campos de abordagem: performance, sociologia e antropologia da música, psicologia da música, musicologia e etnomusicologia. Similarmente contribue para o entendimento dos impactos no imaginário da figura do maestro e os desdobramentos nas ações inerentes e decorrentes deste ofício na performance.

**Representação de itens da prática musical relativa à Bahia:
análise iconográfica musical de periódicos baianos entre 1910 e 1959**

Carolina Rocha, Pablo Sotuyo Blanco

Este estudo faz uma análise da iconografia musical em alguns periódicos baianos publicados no período de 1910 a 1959. O foco da pesquisa é a representação dos itens da prática musical relativa à Bahia, aqui compreendidos por: instrumentos, vestuário, cenografias, salas e decorados. Como objetivo do estudo, apresentam-se a descrição iconográfica e análise iconológica das fontes visuais identificadas a partir de investigação realizada na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. À vista disso, nesse trabalho se buscou compreender como as práticas musicais acontecem, levando em conta para isso, a interação entre os seus agentes e itens. Nessa perspectiva, analisou-se a importância dessa relação na estruturação das identidades dos grupos sociais e também sua relevância para os estudos de gênero. Os itens mencionados neste resumo são considerados elementos simbólicos de papel real e importante dentro de ritos e tradições musicais, bem como, relevantes para os estudos de gênero quando pensamos nos motivos da sua associação à figura feminina e/ou masculina. Portanto, para fundamentar essas discussões, são trazidos para este trabalho conceitos como representação social, representação visual e construção de gênero. Pretende-se entender através deles as transferências de representação de gêneros (masculino ou feminino) nos itens correlatos à prática musical.

**A iconografia da figura humana de Xisto Bahia:
análise de retratos e gravuras**

Luciano André da Silva Almeida

Xisto de Paula Bahia (1841-1894), ator, cantor e compositor baiano que floresceu e se destacou no cenário nacional da segunda metade do século XIX, é reconhecido na historiografia da música brasileira como importante agente da construção da identidade musical do nosso país e pela sua contribuição na composição e divulgação dos gêneros Lundu e Modinha. Também foi aclamado, ainda em vida, pelo caráter nacional de sua interpretação teatral, num momento em que o teatro brasileiro começava a encontrar a sua identidade através das operetas, mágicas, revistas do ano, etc, que, embora muitas vezes baseadas no repertório europeu, eram adaptadas para costumes e tipos brasileiros.

São conhecidas poucas gravuras e retratos de Xisto Bahia. Entre estes, esta proposta de comunicação selecionou cinco bustos e duas imagens do ator caracterizado de personagens que interpretou, e que representam fases que vão de sua juventude até a proximidade de sua morte, aos 53 anos. O propósito é fazer análises iconográficas preliminares que tentarão oferecer elementos para reflexões iniciais acerca de sua etnia e do envelhecimento precoce que parece se evidenciar no corpus iconográfico. Autores como Erwin Panofsky e Peter Burke serão considerados em seus métodos e conceitos de análise iconográfica, bem como o trabalho de Pablo Sotuyo e Gustavo Benetti sobre a etnia de Guilherme de Mello. Também serão utilizadas notícias de jornais de época que forneçam informações que permitam enriquecer e ampliar a referida análise iconográfica, possibilitando uma melhor contextualização. Em adição, serão considerados conteúdos que problematizem ideologias vigentes à época como embranquecimento racial e determinismo geográfico, além de dados que esclareçam alguns elementos da qualidade de vida e condições de saúde pública no Rio de Janeiro da última metade do século XIX.

Luigi Bartezago, Carlos Gomes, Paschoal Musella e *Morena*

Marcos Virmond, Lenita Waldige Mendes Nogueira

A década de 1880 foi muito produtiva para Carlos Gomes, mas, paradoxalmente, significa o início do progressivo declínio que termina com sua morte em Belém do Pará em 1896. Nesse período, afora a publicação de álbuns com peças vocais, 2 obras se salientam: *Lo Schiavo* (1889), a mais divulgada e reconhecida como sua obra máxima, e *Morena* (1877), ópera inconclusa e pouco estudada. Se *Lo Schiavo* teve longa e conflituosa gestação, começando em dezembro de 1880 com as discussões sobre o esboço de Alfredo D'Escragnolle Taunay e a protelada estreia em setembro de 1889, *Morena* é uma daquelas encomendas que confirmam a capacidade de trabalho e inventividade de Gomes, quando instado concretamente a entregar uma nova ópera, aqui por iniciativa do empresário italiano Mario Paschoal Musella. Situação semelhante ocorreu em *Condor* (1891) e *Colombo* (1892): em curto tempo Gomes compõe e encena suas 2 últimas obras. A diferença substancial é que, ao contrário dessas últimas mencionadas, *Morena* ficou inconclusa. No sentido de recuperar a música dessa ópera, uma proposta de edição do manuscrito autógrafo se encontra em fase final de publicação, o que permitirá a sua divulgação e sua devida análise pela comunidade musicológica. Entre as obras que Gomes iniciou e não concluiu, incluindo os libretos que adquiriu e para os quais sequer escreveu música, *Morena* se destaca como a única cujo material deixado é suficiente para entender a proposta composicional de Gomes e atestar sua capacidade criativa. Subsidiariamente à edição, o presente estudo objetiva apresentar, no entorno da criação de *Morena*, a análise da iconografia cenográfica preparada por Luigi Bartezago e discuti-la em face ao libreto oferecido a Gomes, no contexto das diferenças observadas entre a estrutura do libreto e a música no manuscrito autógrafo. Tal libreto desenvolve-se em quatro atos, mas a música de Gomes resume-se, com falhas de variadas ordens, a três atos. Luigi Bartezago, importante pintor milanês que frequentemente trabalhava com desenho cenográfico e de vestimentas para óperas, tendo inclusive desenhado os costumes de *Lo Schiavo* para a Casa Ricordi, coerente com o libreto, propõe material cenográfico para os quatro atos. Conclui-se que *Morena*, mesmo inconclusa, era projeto concreto e contratado, atestado pela iconografia cenográfica de Bartezago, que foi desfeita por circunstâncias pessoais do compositor, sob as quais a difícil gestação de *Lo Schiavo* tem participação.

A iconografia musical nas partituras de Valdemar de Oliveira e sua classificação nos gêneros populares e eruditos à época

Sérgio Deslandes, Armindo Ferreira

Esta proposta pretende discutir elementos da iconografia musical nas capas das partituras impressas encontradas durante a pesquisa no acervo do compositor e instrumentista pernambucano Valdemar de Oliveira (1900-1977). Para tanto, entendemos o estudo da iconografia como uma narrativa que envolve a música e a imagem (LEITE, 2017) e que é uma das possibilidades de estudo, oriunda da Musicologia, cujo olhar se volta para o elemento imagético possuidor de elementos de linguagem musical (SILVA; SILVA, 2018). O trabalho com o acervo se apresenta na perspectiva de uma pesquisa arquivística, já que, dentre outros elementos, se preocupa com o cotidiano da atividade musical e as funções das obras musicais (CASTAGNA, 2008). O acervo geral é composto de diversas partituras manuscritas das obras de Valdemar e possui um pequeno número de exemplares impressos de obras do próprio músico. A distinção entre os gêneros “populares” e “eruditos” emerge após análise das referidas capas das partituras encontradas e torna-se claro pela escolha da tipologia gráfica para os títulos e pelas ilustrações presentes nas mesmas, além do fato de no gênero popular ser comum a escolha de pseudônimos para a assinatura das músicas.

Dividimos o material a ser analisado por antiguidade e gênero, com um total de 16 exemplos, abarcando os anos entre 1920, época em que Valdemar morou em Salvador, onde cursava Medicina, e 1944 quando foi premiado no Concurso da Canção do Nordeste do Governo Federal, sendo este o ano de sua última publicação identificada até agora. As capas das partituras refletem, de certa maneira, os gêneros desenvolvidos pelo compositor, suas inclinações estéticas, políticas e sua condição social, visto que a impressão de partituras não era um processo barato e, geralmente, eram custeadas pelos próprios compositores, junto às diversas Editoras existentes nas duas capitais - Salvador e Recife - onde o autor atuava. Acreditamos ser de relevante importância este olhar, pois Valdemar, como diversos compositores ao longo do séc. XX, exercia seu ofício de compositor transitando entre os diversos gêneros, ora usando seu nome civil ora usando um pseudônimo.

Análise da iconografia na Tese de Doutorado “Musicoterapia” de Valdemar de Oliveira da Faculdade de Medicina da Bahia em 1924

Ítalo Fernandes da Silva, Sérgio Deslandes

A presente pesquisa busca descrever a relação entre as imagens e o conteúdo presentes na tese de doutorado de Valdemar de Oliveira em 1924, na Faculdade de Medicina da Bahia, na cidade de Salvador.

Valdemar de Oliveira nasceu na cidade do Recife, e seus primeiros estudos musicais aos seis anos de idade foram feitos com a professora Olímpia Braga, posteriormente com o maestro Euclides Fonseca, e por fim, como professora, Angéline Ladévèze, que em 1911 chegou ao Recife, vinda de Paris, contratada pelo Colégio Pritaneu para lecionar francês e música.

Desde 1918, ao transferir-se para a Bahia (onde viria a privar da amizade de Silvio Deolindo Fróes), começou a exercer a crítica musical do Diário da Bahia, à convite do jornalista Henrique Cândia. Colaborou depois em vários jornais e revistas, não só de Salvador - Artes e Artistas e Diário de Notícias - como do Recife, A Pihéria e A Notícia. Veio a firmar-se, porém, como cronista de arte no Jornal do Comércio, da capital pernambucana, a partir de 1924. Pianista dedicado, realizou entre 1918 e 1924, diversas apresentações em Salvador tornando-se, por esta época, um acompanhador frequente de todos os grandes artistas que visitavam a capital. Em 5 de agosto de 1966, recebeu o título de Cidadão Honorário da cidade de Salvador

A obra se divide em oito capítulos. O primeiro (que contém a maioria das imagens da obra) discorre sobre a origem da música, voltando-se sobre a mitologia grega e oriental, seus deuses e criaturas além alguns contos bíblicos, permeando a relação entre a música e o ser humano. As figuras tornam a aparecer nos capítulos quarto, sexto, sétimo e oitavo onde falam, respectivamente, sobre A música no movimento, Efeitos da música sobre o organismo humano, Nas secreções e nas funções sexuais, Sobre os animais e nas suas Conclusões finais.

Tais figuras fundamentam-se em importantes personagens da mitologia grega, das religiões orientais e da bíblia cristã e representações acerca da relação entre música, ciência e corpo humano, e ilustram e aprofundam de uma maneira gestáltica o que o autor nos quer falar.

A invenção da brasilidade musical: racialização dos aspectos iconográficos da música brasileira

Jonatha Maximiniano do Carmo, Loque Arcanjo Junior

Com a transferência da Corte Portuguesa, a fundação da Academia Imperial de Belas Artes e a chegada da Missão Artística Francesa, no século XIX houve aumento significativo de representações imagéticas das práticas sociais e culturais no Brasil. A iconografia do período foi usada como fonte pela historiografia musical brasileira, por vezes tratando a transferência da Corte não apenas como marco de poder, mas como a chegada efetiva da civilização ao Novo Mundo e dos supostos elementos responsáveis pela construção de um gosto e de uma estética musicais. Observa-se a (re)produção de traços que expressam estereótipos e perspectivas reducionistas que naturalizaram imaginários pautados pelo posterior nacionalismo e pela visão colonizadora e eurocêntrica de cultura. A necessidade de revisitar criticamente os usos e apropriações dessas imagens nas histórias da música brasileira se deve a sua recorrente utilização como ilustração, sem auxílio de metodologias que permitissem o aprofundamento e sua leitura invertida, isto é, se a visão do contexto é racialista, eurocêntrica e colonizadora, essas representações iconográficas oferecem outras possibilidades de percepção da musicalidade e de suas histórias e contextos culturais. Destaca-se o pensar historiográfico da iconografia para o estudo de uma história da música de forma contextual. Entendendo que parte dessa defasagem metodológica fez parte, por muito tempo, da formação de pesquisadores em música no Brasil, destaca-se que o aprofundamento nas reflexões a respeito da utilização de fontes iconográficas deve levar em consideração uma reformulação da metodologia utilizada, para que se possam interpretar os vários aspectos que as compõem, especialmente no âmbito de seus conceitos e aspectos simbólicos. Assim, propomos observar as apropriações e usos das representações imagéticas de práticas musicais de africanos, africanas e seus descendentes produzidas no contexto referido por parte da historiografia musical brasileira, destacando como a construção de sentido das representações iconográficas elaboradas por viajantes estrangeiros serviram à elaboração de um conceito de Novo Mundo musical, por vezes imaginado ou idealizado, focando no estudo dos sentidos atribuídos às obras de Debret e Rugendas, pretendendo avaliar os regimes de historicidade presentes nas interpretações realizadas pela historiografia musical brasileira atual.

Luthier Raul Lage: representações dos instrumentos musicais de corda dedilhada na trajetória das fábricas e escolas cubanas no Brasil

Aluisio Laurindo Jr., Beatriz Magalhães-Castro

O presente trabalho propõe discutir as representações dos instrumentos musicais de corda dedilhada produzidos pelo luthier cubano Raul Zacarias Lage Garcia no Brasil. Especialista na construção de instrumentos musicais de corda dedilhada, trabalhou e coordenou, dentre outras, a linha de produção da fábrica Fernando Ortiz, situada em Havana, durante 38 anos (1962-2000). Veio para o Brasil em 2001 com a função de ensinar aos jovens alunos do ensino básico da Oficina Escola de Lutheria da Amazônia (OELA), a construção de instrumentos musicais de corda dedilhada de uma forma mais prática e acessível a outros segmentos sociais. Nesta trajetória produziu diversos instrumentos com diversas finalidades e abordagens direcionados à adequação aos diversos contextos da sua produção. O acervo imagético disponível propicia uma visão abrangente desta trajetória objetivando as suas transformações, ajustamentos, adaptações, produtos, contextos e interações no meio musical brasileiro. Aborda ainda os aspectos construtivos destes instrumentos e de suas particularidades, especialmente quando adaptados ao contexto brasileiro na utilização das madeiras nativas disponíveis, ampliando sua perspectiva a uma atuação em prol da preservação ambiental articulada com o patrimônio cultural brasileiro de forma pedagógica e profícua para os ecossistemas do país. De forma a melhor compreender a sua produção e enfoque, a análise parte de uma abordagem organológica dos instrumentos referidos, a partir dos conceitos taxonômicos de Kartomi (1990) na expansão da classificação de Hornbostel-Sachs do legado histórico-organológico em direção às transformações contextuais promovidas pelo novo locus cultural. A trajetória inclui, portanto, os deslocamentos das dimensões filosóficas e de práticas musicais de Cuba ao Brasil na concepção destes instrumentos, dimensões estas que podem ser identificadas na concepção histórica do próprio instrumento (KLEIN, 2009). Aborda ainda a difusão dos mesmos no país e como foi operada esta interação e integração, transformando realidades locais e contribuindo para o enriquecimento pedagógico e cultural em ambos os sentidos.