

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA

JOÃO GUSTAVO KIENEN

**PAISAGENS SONORAS AMAZÔNICAS
NA OBRA DE ARNALDO REBELLO**

Manaus

2014

JOÃO GUSTAVO KIENEN

**PAISAGENS SONORAS AMAZÔNICAS
NA OBRA DE ARNALDO REBELLO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia/PPGSCA da Universidade Federal do Amazonas como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia, área de concentração Processos socioculturais na Amazônia.

Orientadora: Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros

Manaus

2014

Ficha Catalográfica

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

K47p Kienen, João Gustavo
Paisagens sonoras Amazônicas na obra de Arnaldo Rebello /
João Gustavo Kienen. 2014
109 f.: il.; 31 cm.

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

1. Interpretação Simbólica. 2. Música. 3. Arnaldo Rebello. 4.
Paisagens sonoras. I. Barros, Rosemara Staub de II. Universidade
Federal do Amazonas III. Título

JOÃO GUSTAVO KIENEN

**PAISAGENS SONORAS AMAZÔNICAS
NA OBRA DE ARNALDO REBELLO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia/PPGSCA da Universidade Federal do Amazonas como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia, área de concentração Processos socioculturais na Amazônia.

Aprovado em:

Prof. Dra. Rosemara Staub de Barros, Presidente

Universidade Federal do Amazonas

Profa Dr. Reginaldo Gil Braga, membro

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa Dra Marilene Corrêa da Silva Freitas, membro

Universidade Federal do Amazonas

Profa Dra Nereide de Oliveira Santiago, suplente

Universidade Federal do Amazonas

Profa Dra Selda Vale da Costa, suplente

Universidade Federal do Amazonas

À minha amada mãe que nunca recuou ao embate
e sempre me trouxe pelas mãos aguerridas
transpondo mesmo os obstáculos mais difíceis
com seu amor incondicional para que
este trabalho exista.

AGRADECIMENTOS

Pela onipresença e inesgotável generosidade agradeço à Deus;

A Música que me faz existir;

À minha irmã Tânia pela generosidade e abnegação nos momentos difíceis desde a graduação;

À meu querido pai pela luz do conhecimento;

À minha irmã Vânia pela alegria da presença;

À Universidade Federal do Amazonas o meu portal para a Amazônia;

Ao PPGSCA juntamente com a querida orientadora Prof^a Dr^a Rosemara Staub de Barros por assumirem o compromisso deste trabalho e por ofertarem as condições que ele se efetive;

Aos professores e alunos do Departamento de Arte da UFAM;

À amiga Lucyanne de Melo Afonso pelo apoio e pelas conversas constantes sobre a Amazônia musical;

A todos os amigos, que se mantiveram, neste momento onde o tempo é escasso e apoiaram o desenvolvimento deste trabalho com seu carinho;

E as minhas grandes companheiras nesta jornada Huma, Mel, Paçoca (*In Memoriam*), Mantra e Berenice, sem estas cachorrinhas que me trouxeram paz e serenidade nos obstáculos da pesquisa não teria chegado a este termo.

À Reginaldo, Abraham e Passarinho pela presença neste período da construção da pesquisa.

RESUMO

A Amazônia interpretada por Arnaldo Rebello no conjunto de sua obra é parte importante da produção musical da região norte do Brasil. As ocorrências científico-interpretativas da música na Amazônia são ainda uma carência significativa do ponto de vista da história da música. Com intuito de identificar as ocorrências de Amazônia na obra de Arnaldo Rebello, procedemos a catalogação da produção composicional para piano, elencamos as canções, e localizamos as atuações deste compositor como pianista, professor, divulgados da música brasileira. A compreensão do estado do campo e do *habitus* no qual interagiu o compositor foi a base teórico-metodológica para o desvelamento das redes de opções composicionais e concepções amazônicas construídas a partir do social. Das múltiplas interpretações de Amazônia analisamos o repertório pianístico, localizando sonoridades, pessoas e paisagens no qual o compositor foi influenciado. Com também as influências do cenário musical à época composto especialmente pelas bandas de metais de Manaus do início do século XX e da intensa atividade pianística coeva. Concluímos que essa Amazônia sinestésica é muito presente neste repertório, as sonoridades, cores, sabores e sons, bem como as relações de sociabilidades de Arnaldo Rebello, presentes nos títulos, nas dedicatórias, e especialmente nas sonoridades que são apresentadas, bem como a sua colocação no campo musical e nas variadas instâncias de validação.

Palavras Chave: Amazônia, Interpretação Simbólica, Música, Arnaldo Rebello.

ABSTRACT

The Amazon played by Arnaldo Rebello in his body of work is an important part of the musical production of northern Brazil. The scientific and interpretive occurrences music on Amazon are still a significant lack from the point of view of music history. In order to identify instances of Amazon in the work of Arnaldo Rebello, we proceeded to catalog the compositional output for piano, the songs list and locate the performances of this composer as pianist, teacher, published in Brazilian music. Understanding of the state of the field and habitus in which interacted the composer was the theoretical and methodological basis for the unveiling the options of compositional networks and Amazonian conceptions built up from the social. Of multiple interpretations of Amazon we analyze the pianistic repertoire, localizing sounds, people and landscapes in which the composer was influenced. With also the influences of the music scene at the time composed especially by metal bands from Manaus to the early 20th century and the intense activity old-fashioned compared piano. We conclude that synaesthetic Amazon is very present in this repertoire the sonorities, colors, flavors and sounds, as well as relations of Arnaldo Rebello sociabilities, present in the titles, in dedications, and especially in sonorities that are presented, as well as its placement in the musical field and in several instances of validation.

Keywords: Amazônia. Symbolic interpretation. Music. Arnaldo Rebello.

RESUMEN

La Amazonia interpretada por Arnaldo Rebello en el conjunto de su obra es parte importante de la producción musical de la región norte do Brasil. Las ocurrencias científico-interpretativas de la música en la Amazonia son todavía una carencia significativa desde el punto de vista de la historia de la música. Con el propósito de identificar las ocurrencias de Amazonia en la obra de Arnaldo Rebello, procedimos al catálogo de la producción composicional para piano, listamos las canciones, y localizamos las actuaciones de este compositor como pianista, profesor, divulgados de la música brasilera. La comprensión del estado del campo e del habitus en el cual interactuó el compositor fue la base teórico-metodológica para el descubrimiento de las redes de opciones composicionales y concepciones amazónicas construidas a partir de lo social. De las múltiples interpretaciones de Amazonia analizamos el repertorio pianístico, localizando sonoridades, personas y paisajes en el cual el compositor fue influenciado. Como también las influencias del escenario musical de la época compuesta especialmente por las bandas de metales de Manaus del inicio del siglo XX y de la intensa actividad pianística contemporánea. Concluimos que esa Amazonia sinestésica es muy presente en este repertorio, las sonoridades, colores, sabores y sonidos, bien como las relaciones de sociabilidades de Arnaldo Rebello, presentes en los títulos, en las dedicatorias, y especialmente en las sonoridades que son presentadas, bien como su colocación en el campo musical y en las variadas instancias de validación.

Palabras Claves: Amazonia, Interpretación Simbólica, Música, Arnaldo Rebello.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Aqui;	24
Figura 2 – Contracapa da partitura Nidi d'amour;	31
Figura 3 – Arnaldo Rebello;	51
Figura 4 – Recital no Clube Ideal;	55
Figura 5 – Arnaldo Rebello e membros do Clube da Madrugada;	59
Figura 6 – Contracapa da partitura Olhos que Fallam;	62
Figura 7 – Capa da partitura Serenata;	72
Figura 8 – Contracapa da partitura Arlette;	73
Figura 9 – Toada Baré C. 1-8;	76
Figura 10 – Toada Baré C. 9-12;	76
Figura 11 – Valsa Amazônica Nº 2 C. 1-7;	79
Figura 12 – Valsa Amazônica Nº 2 C. 17-19;	80
Figura 13 – Valsa Amazônica Nº 7 C. 1-38;	82
Figura 14 – Valsa Amazônica Nº 6 C. 1-8;	83
Figura 15 – Valsa Amazônica Nº 6 C. 33-36;	83
Figura 16 – Padrão Rítmico da Marujada de Guerra – Boi Caprichoso;	85
Figura 17 – Ponteio Amazônico Nº 1 C. 1-8;	85
Figura 18 – Valsa Amazônica Nº 1 C. 24-32;	86
Figura 19 – Ponteio Amazônico Nº 1 C. 24-32;	86
Figura 20 – Ponteio Amazônico Nº 3 C. 1-4;	87
Figura 21 – Ponteio Amazônico Nº 4 C. 1-4;	88
Figura 22 – Ponteio Amazônico Nº 4 C. 9-12;	88
Figura 23 – Ponteio Amazônico Nº 4 C. 13-20;	89
Figura 24 - Ponteio Amazônico Nº 6 Parte A C. 1-16;	90
Figura 25 – Ponteio Amazônico Nº 6 C. 17-32;	90
Figura 26 – Chorinho na Canoa C. 1-3;	92
Figura 27 – Lundu do Titio Jóca C. 1-4;	93
Figura 28 – Lundu Amazonense C. 33-36;	94
Figura 29 – Lundu Amazonense C. 1-7;	94
Figura 30 – Dança da Correnteza C. 1-4;	95

Figura 31 – Dança da Correnteza C. 16-33;	96
Figura 32 – Dança da Correnteza C. 38-48;	96
Figura 33 – Desafio C. 1-5;	97
Figura 34 – Desafio C. 13-17;	97
Figura 35 – Tresillo;	98
Figura 36 – Tarumá C. 1-2.	98

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 – A AMAZÔNIA NO CAMPO MUSICAL, MODERNISMO, MULTIPLICIDADE	20
1.1. Gênese e autonomização do campo musical	25
1.2. Características do campo musical e a inserção de Arnaldo Rebello	33
1.3. Modernismo musical	43
1.4 Multiplicidades	46
2 - ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE ARNALDO REBELLO	49
2.1. Professor	53
2.2 Concertista	54
2.3 Compositor	57
2.4 Divulgador da Música Brasileira	64
3 – PAISAGENS SONORAS E O REPERTÓRIO MUSICAL	68
3.1 Repertório Vocal	75
3.2 Repertório Pianístico	77
3.2.1 Valsas Amazônicas	77
3.2.2 Ponteios Amazônicos	84
3.2.3 Choros	91
3.2.4 Lundús	92
3.2.5 Dança	95
3.2.6 Desafio	97
3.2.7 Peças livres	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	103
ANEXOS	109

INTRODUÇÃO

Logo após os primeiros anos de estudo de piano me lembro de uma curiosidade latente que me acometia quase que diariamente. Na última página de um clássico até os anos 90 do século XX da formação pianística, Hanon. O Pianista Virtuoso trazia uma boa quantidade de propagandas de publicações de sua editora Ricordi e eram de um mesmo compositor: Arnaldo Rebello. Nos momentos livres de leitura a primeira vista brincava com os curtos excertos que se apresentam com em um catálogo temático.

Arnaldo Rebello significava uma incógnita, uma curiosidade onde minha imaginação longe viajava em tentar imaginar como seriam estas obras, quem seria este compositor, e os títulos tão curiosos de uma terra tão distante e inacessível. Entre tantos outros que povoavam nossos pensamentos e sonoridades, Leila Fletcher, Bach, Villa-Lobos. A busca sempre era pelo som, aquele que existiria para aquela obra, para aquele compositor e faria aquela música ser também minha. Como seria o som dos igarapés? Era tão instigante quanto uma melodia do Álbum para a Juventude de Schumann. Tudo isso eram possibilidades sonhos, desejos e disciplina para um dia incorporar o repertório tão desejado e ouvido.

O chiado dos discos de vinil, os concertos do Cine Teatro Ouro Verde da Universidade Estadual de Londrina, as aulas da Profa. Sandra Secco Delallo, a imersão no universo da sensibilidade, do refinamento dos sentidos, da abertura dos ouvidos. A formação generalista fazia sentido ao passo que se aproximava da música, de preferência as linguagens, o encantamento pela literatura, pelas humanidades, o rigor das ciências exatas e o universo descoberto da biologia.

A frequência aos Festivais de Música onde o contato intenso com professores/músicos através dos *masterclasses*, cursos, oficinas, concertos fez vislumbrar outros horizontes na música onde a pesquisa se apresentou e demonstrou como os “grandes” dependem da pesquisa para construir suas práticas interpretativas.

Em mesma medida a descoberta de outra música brasileira que não era veiculada pela mídia e que não eram exclusivamente Villa-Lobos ou Camargo Guarnieri, a abertura, o reconhecimento, a expansão da experiência estética transformaram a compreensão de música brasileira, um universo sempre em expansão, sem restrições e pré-conceitos, apenas a fruição e a permissão da experiência colateral.

Outros elementos, outros traços, outras perspectivas de compreensão da música brasileira, com base nesta perspectiva esse trabalho foi construído delimitando e localizando as sonoridades e outros traços distintivos, presentes na obra de Arnaldo Rebello que interpretam a Amazônia, a partir das obras e dos estes elementos averiguados fruto das experiências culturais e sonoras desta terra no período compreendido entre as décadas de 20 e 80 do Século XX e das influências musicais do compositor.

O nome Arnaldo Rebello encerra em si um brilhante capítulo da história da música amazônica. Criador de vasta obra, compositor inspirado e possuidor de refinado controle dos processos e procedimentos composicionais, excelente pianista e renomado professor.

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

A cantora lírica Taís Daniela Leite Viera com a dissertação de mestrado “Um Amazonas Cantado por Arnaldo Rebello” (VIEIRA, 2005) figura como o primeiro trabalho acadêmico de fôlego que adota como objeto a produção artística de Arnaldo Rebello. O trabalho é construído com base nas 61 canções de Rebello com análise, classificação e proposta de interpretação com a variação linguística do português falado em Manaus.

Pesquisadores de várias regiões do Brasil a tempos se ocupam em construir leituras que contam e interpretam a história da música em suas terras. As opções composicionais, as sonoridades construídas e/ou organizadas pelos homens em suas respectivas culturas são recortes que lhe são disponíveis do universo sonoro social, cultural, simbólico, assim cada grupo em cada tempo constrói músicas com características distintas que se manifestam na linguagem musical e além dela.

Na organização sonora são observados elementos musicais recorrentes, e as significações construídas culturalmente são distintas nos grupos onde são construídas e levadas a hibridismos culturais, absorvendo novas redes de significados textuais e contextuais. Assim a música não é uma linguagem universal, mas uma manifestação universal e para sua plena compreensão a dimensão social, temporal e simbólica são fundamentais.

Consideramos Arnaldo Rebello com um compositor modernista, inspirado em motivos populares e ambientações nitidamente amazônicas. O foco da pesquisa esteve nas práticas

sociais e interpretações, práticas estas estabelecidas através do encontro de diferentes culturas musicais existentes no período estudado e das variadas influências na obra do compositor decorrente de sua vida cosmopolita.

A pesquisa analisou a produção artística do compositor amazonense, relacionando-a com sua trajetória de vida, sublinhando sua rede de relações sociais e sua atuação como compositor, pianista e docente. Quanto à análise das partituras e todos os elementos nela contidas. A investigação procurou identificar influências de estilos artísticos, diferentes temáticas, aspectos simbólicos e interpretações amazônicas na música, nos títulos, nas dedicatórias.

As balizas temporais são demarcadas pela trajetória de vida de Arnaldo Rebelo, musicista, que nasceu em Manaus (AM) em 07/06/1905 e faleceu no Rio de Janeiro em 08/05/1984, e subdivida no período produtivo como compositor que compreende desde a década de 20 até a década de 80 do Século XX. Arnaldo ingressou no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro em 1924, estudando com José Raimundo da Silva (Teoria e Solfejo) e Godofredo Leão Veloso (Piano). Em 1928 conquistou por unanimidade o primeiro lugar no Concurso de Piano daquele estabelecimento, agraciado com a medalha de ouro. Subvencionado pelo Governo Federal, estudou, de 1930 a 1931, em Paris, sob a orientação de Robert Casadeus. Iniciou-se no magistério como Livre Docente de Piano em 1953 na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, antigo Instituto Nacional de Música.

Realizou memoráveis concertos e recitais em vários países, tocando obras de compositores brasileiros e principais representantes da música de tradição européia. Como conferencista, foi amplamente solicitado para excursões em diversos países da América do Sul. Sua atividade de concertista foi muito intensa no Brasil a partir de 1959, tendo se apresentado em todas as capitais brasileiras. Obteve o título de Doutor em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e foi Professor Honorário de diversos institutos brasileiros.

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

Incluem-se concepções contemporâneas como as variadas escutas criadoras, que agem esteticamente sobre as paisagens sonoras.(SCHAFER, 2003). Assim, música para sê-la depende de ser ouvida como tal. Não problematizamos a música apenas a partir do registro, a partitura, a interpretação interfere na autenticidade do texto musical. Adotamos uma concepção de história da música que não é amparada nos fatos que estão prontos e a mão, estabelecendo uma antologia cronológica, ignorando o contexto em que foram produzidas, considerando apenas o conjunto funcional de significações musicais, mas o contexto de produção e de recepção e a concepção do discurso filosófico pela hermenêutica como instrumento da compreensão. (RICOEUR, 1989).

As obras de Arnaldo Rebelo, tem muito de seu significado construído na audição, a relação positiva com o público que a validou o repertório que adentra o imaginário fora do campo musical. Se adotássemos os procedimentos e concepções da história da música tradicional, grande parte das obras de Rebelo não integraria o escopo das obras dignas de figurarem na história da música porque é música de salão, música menor para esta visão. A história das músicas deve contemplar todas as músicas e não as legitimadas pela “alta cultura europeia”.

Os procedimentos interpretativos em música fracassam na medida em que pretendem a universalidade, pois, não é possível, simplesmente, transpor e comparar umas músicas às outras.

Com esta pesquisa ficou latente identificar qual é o traço distintivo que identifica a música com referenciais amazônicos. Muitas são as possibilidades deste delineamento, a rica e variada paisagem sonora, os padrões rítmicos solidificados nas práticas afrodescendentes e dos povos tradicionais, a música programática, na pequena forma, na estruturação harmônica, no desenho melódico. O processo da pesquisa procurou identificar qual é esta Amazônia que povoou o imaginário e as sonoridades do *Tuxaua*. É inovador localizar estes indicadores da sonoridade amazônica, pois não é de títulos que se faz a música amazônica, mas de muita sonoridade.

Assim o objeto acaba por definir os objetivos da pesquisa que tentou interpretar as interpretações amazônicas na obra de Arnaldo Rebelo; elencou a produção artística de Arnaldo Rebelo entre composições, gravações e construções verbais; e compreendeu o cenário, os personagens, as forças e a hierarquia do campo musical no qual se inseriu o compositor.

Ao utilizar a metodologia qualitativa ao abordar o tema descrito densamente com olhar crítico e reflexivo. O processo científico perpassa os conceitos que revelam a topologia da estrutura interna do campo musical, que revela a gênese social da estrutura das relações de força que acometeram o *habitus* (BOURDIEU, 1996) do músico brasileiro e as influências musicais. A busca desta gênese reside na necessidade de compreensão da posição de Arnaldo Rebello no campo musical brasileiro, o *habitus* que guia a sua conduta e as suas interpretações dentro e fora da esfera artística.

As peças musicais podem ser entendidas como significativas não só pela funcionalidade das significações internas, mas, também, o que é fundamental, pela maneira como são ouvidas, pela sua “recepção”, como elas funcionam enquanto linguagem. A proposição de se compreender a poética musical, focalizando a criação das formas, pode se transformar na busca de modelos formais para as peças musicais, solucionada com a determinação de suas origens e de seus simbolismos.

As práticas musicais, suas condições de produção e recepção, são irredutíveis ao conjunto funcional de elementos, que seriam os prováveis portadores da significação musical. Interpretar a música é, principalmente, explicar a música como modelizante através de um sistema de signos apropriados na criação artística.

Parece uma contradição tratar qualquer peça musical como conjunto funcional de significações, por si só suficiente para dar sentido a ela (significado musical do substrato acústico), e ao mesmo tempo associá-la ao pensamento do compositor, à originalidade, como um conjunto do passado, que se articula com o presente e com as maneiras como a Amazônia é interpretada no repertório.

Tanto o compositor quanto o intérprete viveram num mundo complexo, e a explicação para a prática artística exige inevitavelmente a busca de compreensões amplas e ancoradas em variados suportes teóricos e metodológicos, que compreendam como a música pode ser vista no contexto da cultura e funciona como uma prática ou processo discursivo, e não meramente mimético. Assim se evita a substituição de uma imagem por outra, com a atenção voltada aos conflitos inerente aos próprios processos de significação.

Longe de estudar o criador e a recepção referenciados apenas nas peças musicais e em dissonância com a história cultural, nossa proposta abarcou as condições de tempo e espaço da produção musical. A análise musical morfológica se mostrou insuficiente, por observar a

forma musical desvinculada da sua ocorrência temporal, do material sonoro que faz viver a partitura desdobrada no tempo.

Em boa medida, a insistência em se escrever a História da Música por meio de obras significativas e singulares revela uma tendência que nega a repetição de padrões nas práticas musicais, seja na criação, seja na interpretação, ou em qualquer das etapas da produção musical. Constitui sem dúvida um interdito no campo da música dar alguma importância às repetições de esquemas musicais, os quais podem pôr em risco o marca do talento individual.

Em um processo que elege a distinção e exclui a banalidade, os músicos têm dado sempre mais atenção àquilo que se distingue como traço de personalidade e se eleva acima dos modelos repetidos. O aspecto da atividade musical mais desprezado nas histórias da música são os padrões que se repetem de uma peça para outra ou de um compositor para outro, apesar de que é da repetição de padrões que, de certa forma, depende a inteligibilidade da produção, seja para o público especializado ou não. Os padrões de composição que foram em cada época repetidos ou rejeitados, absorvidos na produção, na recepção ou excluídos com as transformações estilísticas, vistos como hibridismos a partir da linguagem e da identidade constituindo interpretação.

O estudo que ora propomos poderá ser uma contribuição para a reflexão musical na Amazônia, pois procura encontrar a maneira como as interpretações são manifestadas na linguagem musical e como aspectos de identidade são integrados no discurso de modo a estabelecer referências musicais que transcendem as facilitadas alusões extramusicais ao discurso musical.

Os fenômenos produzidos pela cidade contribuem para o estabelecimento de distinção bem definida. Por exemplo, o surgimento do entretenimento profissional dos trabalhadores pobres nas grandes cidades é produto da urbanização. E também passou a ser interessante, economicamente, investir uma boa quantidade de dinheiro nesse tipo negócio, porque as camadas mais baixas da cidade precisavam de entretenimento. Nestes caminhos encontramos música para várias funções que foram praticadas pelos pianeiros na primeira parte do Século XX, inclusive ao de acompanhar os filmes do cinema mudo, qual ofício Arnaldo Rebello dedicou-se na década de 20, especialmente substituindo o pianista Mário de Azevedo.

A música popular brasileira urbana foi intensamente desenvolvida a partir do princípio do século XIX, principalmente, como uma atividade da camada alta envolvendo gêneros teatrais semipopulares e a música de salão, paralelamente às tradições da música erudita.

Neste sentido, essa música popular urbana refletiu expressivamente a diversidade cultural, étnica e socioeconômica das cidades. Direcionamento que se expandiu até o *fin-de-siècle* além. Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Eduardo Souto apresentam em suas obras elementos deste processo histórico de média duração e que influenciaram a maneira intuitiva de compor de Arnaldo Rebello que insere em suas obras o canto que a Amazônia emana.

Com esta genealogia construída, lemos o processo criativo de Arnaldo Rebello como resultado de uma construção social que entende a música como um texto da cultura e que pode ser examinado tanto como uma espécie de texto único, com um código único, quanto um conjunto de textos, com um determinado conjunto de códigos, a ele correspondente que carrega uma “hierarquia de códigos historicamente formada” (LOTMAN, 1979, p.33).

Arnaldo Rebello circula em códigos complexos dentro da linguagem musical ao transitar entre as práticas mais livres e as mais formais. Associa suas práticas musicais ao universo de suas sonoridades ouvidas, imaginadas, construídas, reconstituídas e ressignificadas num espaço do imaginário da sensibilidade de suas raízes amazônicas, que integra as práticas de música popular urbana.

Preliminarmente podemos afirmar que os anseios modernistas do nacionalismo musical brasileiro, capitaneados por Mário de Andrade concatenam com a obra de Arnaldo Rebello como exemplo pode-se observar a série de Valsas Amazônicas ou os Ponteiros Amazônicos, entretanto em especial no estilo Valsa se percebe uma quantidade expressiva na produção manauense de compositores como Lindalva Cruz e Donizete Gondim. O trânsito, as vivências, o agrado ao ouvinte são presentes na obra analisada, já que a mesma é distanciada das grandes correntes europeias coevas e se aproxima da música de salão e de cunho didático para o ambiente tonal.

Arnaldo interage como professor numa das mais tradicionais escolas de música do país e carrega consigo o “peso” de ser discípulo de dois grandes mestres: um que sustenta um grande círculo de influências no cenário musical brasileiro, Godofredo Leão; e o grande e respeitado pianista espanhol radicado em Paris Robert Casadesus. Fruto destas vivências o repertório é repleto de práticas da música tradicional europeia com influências populares e foi adotado pelos principais centros de ensino musical do país, nos programas de ensino de piano.

Desta maneira a música que pretendemos investigar espalha os traços distintivos de Amazônia pelo Brasil, fazendo a cada novo instrumentista ou ouvinte uma nova concepção de

Amazônia musical que transcende o simples mimetismo entre os variados textos da cultura e se ancora na sensibilidade e técnica do compositor Arnaldo Rebello.

O processo de elaboração desta pesquisa durou aproximadamente quatro anos contados a partir dos primeiros levantamentos de fontes primárias em acervos particulares, lojas de partituras e acervos públicos. Reconhecer a produção pianística desde os primórdios do século XX em Manaus motivou especialmente a catalogação e geração de dados em periódicos, programas de concerto, partituras e listas de publicação.

O reconhecimento da Amazônia acompanhou este processo afim de desvelar o manto diáfano e mítico que reveste a própria estrutura do pensamento social e artístico da Amazônia nos mostrando no processo de revisão de literatura em especial na literatura o pé fincado no chão e a plenitude do Amazônida. Pudemos confirmar nas viagens aos municípios de Barreirinha, Manicoré, Parintins, Nova Olinda do Norte, Carauari, Urucará que nos proporcionaram momentos ímpares no sentido de vivenciar os sentidos da Amazônia *in loco* e as relações de suspensão do cotidiano destas experiências abrindo os ouvidos e os olhos para estabelecer as homologias necessárias para a compreensão do objeto de estudo: Amazônia.

Esta dissertação está organizada em três seções que pretende uma visão multidisciplinado do objeto ao tensionar pelas interpretações simbólicas da Amazônia que são interpretadas nas obras, local de entendimento do impacto que a experiência amazônica provocou no compositor.

A primeira seção, *A Amazônia no campo musical, modernismo e multiplicidade* traz como questões fundamentais as inerentes ao campo musical como gênese, processo de autonomização, caracterização e inserção e figuração de Arnaldo Rebello. Também apresenta o modernismo e as multiplicidades na música e sociedade, a amplitude temporal da produção de Rebello justifica esta perspectiva “longa” e concomitante com vertentes significativas da produção artística brasileira e da música de tradição europeia.

A segunda seção, *Aspectos biográficos de Arnaldo Rebello* visualiza além de sua trajetória pessoal nas categorias professor, concertista, compositor e divulgador da música brasileira, elenca os sujeitos e as relações no campo musical, artístico e campo de poder, como influências importantes nas opções composicionais.

A terceira seção *Paisagens sonoras e o repertório musical* apresenta uma leitura do repertório e as interpretações simbólicas amazônicas com destaque aos elementos metafóricos

inseridos na linguagem musical e os outros elementos expostos nas partituras como títulos, dedicatórias que delineam um cenário de musicalidades e sociabilidades.

As três seções revelam um compositor sensível apoiado sob a máscara da intuição e da pequena forma, que promove seu repertório com o emblemático conceito amazônico. Aliado a uma rede de relações sociais, políticas e de poder, suas competências musicais, pedagógicas e comunicacionais temperados pelo seu carisma, o autorizaram a construir uma linguagem sublimada, e multissentimental da Amazônia.

1- A AMAZÔNIA NO CAMPO MUSICAL, MODERNISMO, MULTIPLICIDADE

*De que leve matéria
É feita e te compões
Para o enlevo da música
Jorrada em hora certa?¹*

Reconhecer a Amazônia é complexo e imbricado de sutilezas que não é possível na totalidade, o viajante, o artista, o intelectual todos com seus olhares recolhem os matizes infindáveis desta experiência transformadora de revelação e transformação se aproximando, sentindo, ouvindo, vendo, tocando, sem, no entanto a possuírem. Sua fluidez, sua diversidade, seus paradigmas invade o imaginário de tantos que a contam e recontam pelos seus sons, cores, sabores, texturas, resignificados nas relações simbólicas.

Essa Amazônia interpretada na linguagem, a partir das experiências colaterais, geraram produtos culturais que fomentam construções teóricas sobre a mesma revelando análises, compreensões e entendimentos diversos. O impacto dessa variedade epistêmica se amparou nas próprias condições e disponibilidades dos períodos das produções que tratam desta temática gerando por parte uma possível coesão no coevo como também contradições marcantes em tempos posteriores.

Franzin² nos fala de Primeira, Segunda e Terceira Amazônia. Por que pensar em tantas “Amazônias” se nos parece que ele é apenas uma? E o que pode significar essa compreensão para o entendimento da Amazônia interpretada, em especial, na música de Arnaldo Rebello. É importante compreender o pensamento e as sensibilidades do momento da criação ou de experiências anteriores do artista e que se contatarmos este imaginário individual e coletivo e as diversas concepções podem adentrar na sua compreensão de mundo, na sua cosmovisão e interpretar as emergências em sua obra.

A receptividade da alma deve estar em função dos sentidos e da inteligência. Não basta que o poeta recolha as impressões efêmeras das coisas, e mergulhe no rio de águas moventes, que é a realidade. Precisa, também, ensaiar a sua própria compreensão do mundo, maturando as impressões diárias, para formar, com estas,

¹ TUFIC, Jorge. A Estátua no Tempo In: Varanda de Pássaros. Org. Tenório Telles. 4ª Ed. Manaus: Valer/ Governo do Estado do Amazonas/ Edua/ UniNorte, 2005. P. 35.

² FRANZIN, Sérgio F. L. A Terceira Amazônia: Análise do regionalismo contemporâneo de Milton Hatoum. LOUREIRO, João de J. P. OLIVEIRA, Reginaldo G. de, DUARTE, Rosângela. *Arte e Cultura na Amazônia: os novos caminhos*. Boa Vista: UFRR. 2012.

uma experiência valiosa. Se a inteligência participa desse processo formador da experiência poética, não é sob a forma de raciocínio, mas como elemento de penetração intuitiva. E o que o conhecimento de ordem afetiva – expresso através de imagens, de comparações, ritmos e sonoridades. Inutilmente procuramos analisar esse conhecimento, a fim de convertê-lo em termos ou juízos lógicos.³

As emergências oriundas da experiência amazônica são associadas às maneiras como se entende a Amazônia e os resultados que se vinculam a esta experiência são de maneira bastante distinta. Na Primeira Amazônia “inventada por viajantes cronistas, aventureiros e gente por encomenda”⁴ a ideia de descoberta, do discurso de redenção. Os escritos sobre a Amazônia desde os viajantes à escritores contemporâneos passando por clássicos como Euclides de Cunha, Ferreira de Castro, Koch-Grünberg trazem em seu cerne epistemológico a concepção coeva profundamente ligada à ideia binomial de barbárie *versus* civilização. Os textos que concatenam essa postura são percebidos em textos literários, relatos de viagem, relatórios oficiais, documentos administrativos, e tantos textos da cultura como arquitetura, artes visuais, práticas corporais, música, cinema, moda, dança, festas.

É comum encontrar nos jornais produzidos no Amazonas do final do Século XIX e primeira metade do Século XX quantidade importante de referências aos elementos de civilidade como padrões de comportamento, manifestações artísticas e modelos de formação intelectual. Nos periódicos ainda encontramos propagandas de venda de instrumentos musicais, convites de recitais e concertos, crítica musical, publicação de poesias, como também cursos de piano e francês oferecidos, preferencialmente por mulheres em que a passagem pela Europa é elemento de distinção rumo ao ideal de civilidade.

No *fin-de-siècle* Manaus vive um período musicalmente bastante fértil, do ponto de vista da “alta cultura europeia”, com muitas montagens de ópera e apresentações orquestrais. O eminente maestro Joaquim Franco vive este período aqui e após o declínio financeiro da cidade mantém-se em Manaus especialmente com aulas de piano no Externato Musical “Joaquim Franco” e também como Diretor da Academia Amazonense de Bellas Artes. Nini Jardim é outra professora de destaque em Manaus da primeira metade do Século XX que revela um campo musical para a capital que não se desvincula do ideal de civilidade, mas que padece das mazelas do pecúnia.

³ NUNES, Benedito. Apresentação à primeira edição. In: TUFIC, Jorge. Varanda de Pássaros. Org. Tenório Telles. 4ª Ed. Manaus: Valer/ Governo do Estado do Amazonas/ Edua/ UniNorte, 2005. P. 59.

⁴ FRANZIN, Sérgio F. L. A Terceira Amazônia: Análise do regionalismo contemporâneo de Milton Hatoum. LOUREIRO, João de J. P. OLIVEIRA, Reginaldo G. de, DUARTE, Rosangela. *Arte e Cultura na Amazônia: os novos caminhos*. Boa Vista: UFRR. 2012. p. 109.

No erudito, refinado e multifacetado trabalho *Eldorado das Ilusões*⁵ a pesquisadora Selda Vale da Costa apresenta um Programa de Festa Lítero-musical onde se vê a relação entre estes dois músicos e professores, Maria Silvia Jardim de Oliveira apresenta São Francisco de Paulo sobre as ondas de Liszt e acompanha Mauro de Oliveira (flauta) no Alegro de Concerto de Terschak em 21 de agosto de 1916. O evento é promovido pelo Externato Musical “Joaquim Franco” em homenagem a seu patrono, o pianismo em solo manauara esta sendo traçado e sua linha genealógica também ao se considerar que Nini Jardim participa da formação de quase toda uma geração de pianistas, entre esses, o destaque para Lindalva Cruz que com Arnaldo Rebello, Ivete Ibiapina, Anna Carolina respondem ao que resistiu do pianismo em Manaus.

A Segunda Amazônia como paraíso encantado, um Eldorado, “o manancial de recursos que revitalizaria a economia nacional.”⁶ Essa visão também se impregna na produção artística.

O mundo físico por sua consistência hiperbólica concreta de florestas e rios exige do homem sua explicação imaginal. O maravilhamento mostra-se como atitude reveladora de admiração sincera, pura, nascida na surpresa ou na percepção de algo que ultrapassa o real.[...] O homem amazônico parece não crer que a natureza entorno, organizada esteticamente em paisagens, seja apenas matéria orgânica. Parece estar certo de que há alguma coisa inerente nela dando-lhe novo e original sentido, retirando-a da monotonia, conferindo-lhe, sentimento, convivência com a beleza natural e intensificação da vida.⁷

Essa construção de Amazônia empenhada nos seus valores e afirmativa de seu regionalismo pode ser observada também no âmbito social.

O movimento nativista assinalado no dia 9 de novembro de 1923, que marcou o centenário de adesão do Amazonas à Independência, aconteceu no Teatro [Amazonas], naquela noite jubilosa em que o jovem Álvaro Maia proferiu a célebre conferência intitulada *Canção de fé e esperança*. Esse episódio sancionou a postura dos amazonenses nos rumos da valorização do homem e das coisas da terra, batizada de *glebarismo*⁸, e guindou Álvaro Maia e os seus companheiros ao poder por mais

⁵ COSTA, Selda Vale da. *Eldorado das Ilusões*. Cinema & sociedade: Manaus (1897/1935) Manaus: Edua, 1996. p. 292.

⁶ FRANZIN, Sérgio F. L. A Terceira Amazônia: Análise do regionalismo contemporâneo de Milton Hatoum. LOUREIRO, João de J. P. OLIVEIRA, Reginaldo G. de, DUARTE, Rosângela. *Arte e Cultura na Amazônia: os novos caminhos*. Boa Vista: UFRR. 2012. p. 110.

⁷ LOUREIRO, João de J. P. Linguagem literária: um caminho que caminha códigos do imaginário amazônico. LOUREIRO, João de J. P. OLIVEIRA, Reginaldo G. de, DUARTE, Rosângela. *Arte e Cultura na Amazônia: os novos caminhos*. Boa Vista: UFRR. 2012. p. 109.

⁸ Movimento político eclodido em Manaus com vistas à valorização do homem da gleba, do torrão natal.

de 20 anos. Mais tarde, em 1973, o sentimento nativista voltou à tona dos debates de ideais, reanimado pelo senador José Lindoso [...] tinha em mira, em todos os seus atos, a valorização do homem da terra e o seu modo de ser, seu estilo de vida, que ele designava, reeditando a expressão *caboclitude*⁹, cunhada por Álvaro Maia naquela empolgante manifestação política de afirmação dos valores amazônicos.¹⁰

Associada a esta postura de valorização, críticas como a de Djalma Batista¹¹ que condena a postura extrativista como solução para a situação econômica e avalia “que o nosso atraso não deve ser atribuído a fatores como isolamento espacial, o clima e a natureza hostil à civilização e ao progresso [...] A razão principal do atraso e do subdesenvolvimento é fundamentalmente de ordem cultural e social”¹² Estas visões de valorização e reconhecimento são associadas a posturas críticas com leituras lúcidas da realidade amazônica. Não é se deleitar com os encantos da mata, mas reconhecer a diversidade e a pluralidade presentes. Não é a ideia do extrativismo primitivo de recolher e exportar simplesmente, mas de reconhecer a importância da manutenção da natureza e da cultura e utilizá-la ao favor e não contra o amazônida.

A Terceira Amazônia é uma refundação, uma reformulação das outras duas, sintetizadas numa só.

A abordagem da Amazônia em todas as artes, em especial a literária, sugere análises que vão além da consubstanciação dos elementos que a enfeitam ou enfeiam segundo a concepção dos vários; análises que a aprofundem muito mais do que a deslumbrem, que superem o limite das plumas e verdes e cinzas; que apanhem os múltiplos discursos que a deturpam, limitam, enlevam e os que concatenem numa constante redescoberta, sempre carente de algo a mais, tamanha a riqueza pluricultural¹³

⁹ Neologismo criado por Álvaro Maia e explicado na introdução ao seu clássico *Banco de Canoa*, em que define caboclitude para imitar negritude, qualidade comum às atitudes e às condutas dos caboclos do interior. Negritude, por sua vez, foi um movimento encabeçado pelo poeta senegalês Léopold Sédar Senghor (1906/2001), agitado em Paris a partir de 1934, aglutinando um grupo de intelectuais que se insurgiu contra a segregação racial. Foi um movimento político, mais que estético, mas acabou por influir na expressão poética dos seus mentores, em particular do próprio Senghor, convertendo-o numa das mais altas expressões da poesia de língua francesa do seu tempo. Senghor notabilizou-se, ainda, como presidente do Senegal e, mais tarde, foi membro efetivo da Academia Francesa.

¹⁰ FARIAS, Elson. O Coral João Gomes Júnior: Uma aventura musical no Amazonas. Manaus: Valer, 2010. p. 43.

¹¹ BATISTA, Djalma. O Complexo da Amazônia: Análise do processo de desenvolvimento. 2ª ed. Manaus: Valer, Edua, Inpa, 2007.

¹² PINTO, Renan, F. Viagem das Idéias, Manaus: Valer/ Prefeitura de Manaus, 2006.p.217.

¹³ FRANZIN, Sérgio F. L. A Terceira Amazônia: Análise do regionalismo contemporâneo de Milton Hatoum. LOUREIRO, João de J. P. OLIVEIRA, Reginaldo G. de, DUARTE, Rosângela. *Arte e Cultura na Amazônia: os novos caminhos*. Boa Vista: UFRR. 2012. p. 111.

Na Terceira Amazônia há o esforço de expressão de um regionalismo que pode muitas vezes ser visto como de encomenda, mas que tem traduzido uma expressão combativa contra tudo àquilo que reduzia a região a um vazio ou ao inferiorizado e, por isso mesmo, subjugado, submisso, delével.¹⁴ Uma outra leitura, uma outra significação que a última geração de regionalistas acaba por trazer no seio de suas obras. Podemos nitidamente verificar em Milton Hatoum¹⁵ essas características de redefinição do sentido de Amazônia.

Fig.1: Aqui

AQUi
A
FELICIDADE
TEM um
SABOR de
ESPERANÇA
sempre
QUE O SOL
DESPERTA
POR TRAS
DO TUCUMANZEIRO

Fonte: BRASIL, Assis. A poesia amazonense do século XX.¹⁶

¹⁴ FRANZIN, Sérgio F. L. A Terceira Amazônia: Análise do regionalismo contemporâneo de Milton Hatoum. LOUREIRO, João de J. P. OLIVEIRA, Reginaldo G. de, DUARTE, Rosângela. *Arte e Cultura na Amazônia: os novos caminhos*. Boa Vista: UFRR. 2012. p. 129.

¹⁵ HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989; HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.; HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia da Letras, 2005.; *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.; HATOUM, Milton. *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

¹⁶ GARCEZ, Arnaldo, *Aqui*. In: BRASIL, Assis. *A poesia amazonense no século XX*(antologia). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/ Universidade de Mogi das Cruzes. 1998. P. 188.

Enfim se nos parecia uma “Amazônia”, vemos que não é possível esta compreensão vista as diversas experiências socioculturais que corroboram com as concepções talhadas ao passar do tempo. O espaço, a história, o homem, as experiências fazem as concepções alocadas no tempo que as representa nos revelando leituras tão distintas e tão coesas, se há elementos de afastamento entre as concepções também as convergências.

E, vislumbramos que elementos tão nítidos da primeira Amazônia aconteçam no repertório pianístico e vocal de Rebello entre outros compositores expressivos da terra na estética focalizada, como a valsa. Também coexistem o deslumbramento da natureza circundante e as repetições do imaginário popular por outro lado.

Assim estas fronteiras entre as Amazônias se torna liame tênue e repleto de plasticidade na experiência artística, que localiza com sutileza o compositor e suas posições na dinâmica e complexa concepção de Amazônia.

1.1. GÊNESE E AUTONOMIZAÇÃO DO CAMPO MUSICAL

O campo artístico nasceu concomitante com artista autônomo em tempo integral, “consagrado ao seu trabalho de maneira total e exclusiva, indiferente às exigências da política e às injunções da moral, não reconhecendo outra jurisdição que não a norma específica de sua arte”¹⁷.

Uma análise da gênese do campo musical pode levar a compreensão da “estrutura geradora e da estrutura social da qual é produto”¹⁸. É permitida por Bourdieu a percepção das homologias entre os campos artísticos, especialmente com o campo literário profundamente explorado por ele no livro *As regras da arte*¹⁹. A partir dos pressupostos de Bourdieu, trataremos do campo musical como estrutura, aproveitando da concepção bourdiana de campo literário e a possível homologia com o campo musical. Todavia, em vários pontos a homologia entre os campos não é direta ou absoluta, havendo divergências significativas entre os campos.

¹⁷ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 95.

¹⁸ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 63.

¹⁹ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Uma possibilidade de reconhecimento da formação do campo da música é apresentado por Norbert Elias em “Mozart, sociologia de um gênio”²⁰. O autor propõe as primeiras linhas que conduzirão à geração e autonomização do campo musical, com a criação da imagem do artista relativamente autônomo.

As tradições estético-musicais do Ocidente partem de um ponto gerador: Europa do Século XVIII. Ao tratar de Mozart, Elias assume como objeto as insatisfações, os questionamentos, os conflitos, as dificuldades nos indícios da afirmação do músico como agente social legítimo que lutou contra a dominação do campo de poder já instituído. Mesmo que altamente qualificado e respeitado, Mozart não pôde ajustar-se aos padrões da corte. Seu *habitus*²¹ não se formatou ao padrão aristocrático e tampouco ao pequeno-burguês, desenhou assim uma rede de possíveis configurações sociais anômalas. Mozart não é um início absoluto, mas um indício claro da parcial libertação dos músicos de seus mecenas, cortes ou da igreja, “nada mais inútil quando lidamos com processos sociais de longa duração, do que a tentativa de determinar um começo absoluto.”²².

Poder-se-ia citar exemplos temporalmente anteriores ao caso de Mozart de sujeitos excepcionais como a monja Hildegard von Bingen, nascida em 1098. Ela desenvolveu, praticou e difundiu música litúrgica improvável a uma mulher de seu tempo, como preleções em grandes paróquias europeias ligadas as suas visões que a autorizavam a tais ousadias. Fica evidente que não basta ousadia individual legitimada por quaisquer motivos. Para a geração de um campo, existe a necessidade de uma configuração da sociedade que permita tal criação de longo prazo.

Na transição do neoclassicismo para o romantismo, o *sturm und drang*²³ de Goethe e Schiller tem em Beethoven seu homólogo musical. Beethoven contribuiu efetivamente na

²⁰ ELIAS, Norbert. Mozart, sociologia de um gênio. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

²¹ O *habitus* pode ser compreendido como a 'história incorporada' no indivíduo, materializada pelas circunstâncias das experiências de vida do ator social, adquirida e acumulada ao longo de sua existência.”Falar de *habitus* é incluir no objeto o conhecimento que os agentes – que fazem parte do objeto – têm do objeto a contribuição que tal conhecimento traz à realidade do objeto. No entanto, não é somente reenviar, se é que se pode falar assim, para o real a ser pensado em pensamento do real que contribui para a sua realidade (e para a própria eficácia que ele exerce); mas conferir a esse conhecimento um poder propriamente constituinte, o que lhe é, precisamente, recusado quando, em nome de uma concepção objetivista da objetividade, transforma-se o conhecimento comum ou erudito em um simples reflexo do real”.(BOURDIEU, 2008, p. 434-435).

²² ELIAS, Norbert. A sociedade de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.p. 234.

²³ *Sturm und drang* (Tempestade e ânsia) movimento literário surgido por volta de 1770, que se estendeu a outros setores da arte, marcado por uma repulsa às idéias Neoclássicas de imitação da Antiguidade Clássica. Foi um movimento de reação dos artistas alemães contra o colonialismo cultural francês. Trocaram a doçura e o lirismo pelo ímpeto, vigor e espontaneidade. Com isso o objetivo foi o impacto emocional imediato e poderoso.

autonomização do campo musical. “Depois dele, nada podia voltar a ser o que era: ele abria as portas de um mundo novo”.²⁴ Assim, Viena por sua posição estratégica frente à produção musical europeia assume a dianteira na construção do campo. Há de se considerar também a turbulência que ocorrera, com as grandes e poderosas forças que atuaram nesse momento histórico particular. Convulsões que foram fermentadas durante o Século XVIII e eclodiram na Revolução Francesa.

Se bem não se tenha encontrado de imediato ninguém para empunhar a bandeira beethoveniana, o brilho desta acabou por iluminar todo o século. A relativa independência do compositor, livre da obrigação de escrever por encomenda, deixa-lhe a liberdade... A partir de Napoleão, os príncipes não tem mais influência sobre a criação artística; a indústria ainda não o tem; o século XIX está preservado dos totalitarismos estéticos²⁵.

As obras iniciais de Beethoven, as da chamada primeira fase, são construídas sob os paradigmas do estilo clássico, mas as forças externas transformaram seu capital cultural e ele incorporou características do período romântico, na segunda fase. Ao analisar as obras de Beethoven percebe-se que apesar da ruptura do estilo, ele conserva em suas obras elementos do movimento anterior, mantendo uma maneira de continuidade na ruptura, que fica evidente nas obras finais da terceira fase: é a meticulosidade formal aplicada à profundidade dramática.

Uma das permissões que possibilitaram a formação do campo musical no Século XIX está ligada ao abandono do caráter experimental do concerto e à fundamentação deste como uma instância de legitimação cultural. “O público ainda [no Século XIX] conserva sua curiosidade pela nova música, mas são tocadas indefinidamente as páginas célebres de ontem e de outrora, no decorrer de programas intermináveis.”²⁶ Este interesse do público pela mescla de obras conhecidas e novas fundamenta uma vertente de autorização de funcionamento do campo musical que é construção e apropriação de um tipo específico de capital cultural, este que é mantido, cultivado e ampliado pelas forças hegemônicas e heteronômicas do novo campo. O capital cultural musical foi até então vinculado às práticas coevas, rejeitando

Os seguidores de Herder voltaram-se para o folclore nacional, deixando de lado o preciosismo da métrica elaborada da poesia francesa. O movimento surgiu em 1773, a partir da publicação de escritos de Herder, contendo canções populares e um ensaio sobre a expressividade dos textos teatrais de Shakespeare. Este movimento de valorização do local, do nacional, evidenciou a cultura alemã. O movimento teve, porém, curta duração e em 1780 já havia arrefecido. Deixou como contribuição a gênese do pensamento nacionalista nas artes.

²⁴ GROUT, Donald. PALISCA, Claude V. História da música ocidental, p. 568.

²⁵ CANDÉ, Roland. História universal da música. Vol. 2. São Paulo: Martins Fontes. P. 11

²⁶ CANDÉ, Roland. História universal da música. Vol. 2. São Paulo: Martins Fontes. P. 15

interpretações de músicas ultrapassadas por novos padrões estéticos. “A história da vida intelectual e artística das sociedades europeias revela-se através da história das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura destes bens”.²⁷

Bourdieu²⁸ apresenta que a lógica do processo de gênese e autonomização passam pela construção de demandas específicas: a) formação de público particular, que oferta mínimas estruturas econômicas, para sobrevivências e a legitimação paralela; b) a constituição de um elenco cada vez mais numeroso de produtores e empresários que possibilitam reconhecer a profissionalização dos agentes; c) a multiplicação de instâncias de legitimação.

Em meados do Século XIX percebemos um Brasil múltiplo no qual suas regiões se relacionam diferentemente com o ensino e a produção musical europeia, epicentro dos caminhos da música de tradição europeia que com as devidas transformações aqui é praticada. A influência do campo de poder e econômico determinaram a formação, a produção e a difusão musical. Embora sob a égide do amplo conceito de Romantismo Musical e suas liberdades.

As primeiras práticas de ensino formal de música no Amazonas relatado por Braga²⁹ são vinculadas aos anseios presentes nos primeiras gestões da Província do Amazonas em especial na administração do presidente Herculano Ferreira Penna que através da Lei nº 20, de 26 de novembro de 1853 criou a Escola de Música Vocal e Instrumental e como responsável Gaspar José de Mattos Ferreira de Lucena oriundo de Santarém e chegado ao Amazonas em 1854. As aulas iniciaram no mesmo e em 1º de janeiro do ano seguinte estreou a primeira banda de música da Barra, a partir de 1857 as aulas passaram a ser oferecidas na Escola de Educandos e Artífices, onde se organizou a Banda de Música que segundo PÁSCOA³⁰ deu origem as Bandas Música criadas posteriormente, e em especial as militares. Esta Banda da Escola de Educandos e Artífices foi responsável pela música em festas religiosas, patrióticas e eventos oficiais e sociais.

²⁷ BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva. 2007. p.99

²⁸ BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva. 2007. p.100.

²⁹ BRAGA, Robério. O Primeiro professor de música do Amazonas. In: http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/serie_memoria/00135_professor.php acessado em 19/03/2013.

³⁰ PÁSCOA, Márcio. Adelelmo Nascimento. In: http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/serie_memoria/19_adelelmo.php acessado em 21/03/2013.

Em 1860 a banda contava com “Requinta, clarineta, pistão, opheclide, flautin, trompa, trombone, bombo tambor, campainha e pratos”³¹. Em 1883 a expansão de sua formação com a chegada de Adelelmo Nascimento a Manaus que a partir da Banda Marcial existente expandiu a secção de metais e incluiu o naipe de cordas cuidando também do aparelhamento com aquisição de acessórios e partituras a fim de expandir o repertório.

Adelelmo Nascimento é trazido ao Amazonas pelo diretor de Instrução Pública Pedro Ayres Marinho para assumir a cadeira de música que se tornara obrigatória que acumula função de professor no Gymnasio Amazonense. Da genealogia musical de Adelelmo Nascimento se destacam Lourival Muniz e Gentil Bittencourt entre os quase 400 alunos.³² Em 1904 o Governo do Estado do Amazonas publicou um método de teoria musical que se mostra útil além de documento histórico, também como material didático devido a qualidade e precisão das informações apresentadas no referido Método.³³

A primeira demanda específica do campo musical em Manaus começa a ser estabelecida pela obrigatoriedade do ensino musical na escola regular e com o trabalho empenhado por Adelelmo Nascimento que permite a formação de público particular, que oferta mínimas estruturas econômicas, para sobrevivências e a legitimação paralela.

A oferta de estruturas econômicas mínimas também é outra demanda para o estabelecimento do campo musical que é percebida positivamente em Manaus e a confirmação serve a presença das companhias líricas na cidade e a presença do campineiro Joaquim de Carvalho Franco em meados de 1885. Para Páscoa a primeira apresentação de Joaquim Franco em Manaus no Teatro Beneficente acompanhando ao piano as cantoras Rosa Genolini e Edel Naghel, segundo estada em Manaus em 1889 com apresentação no Teatro Éden. “O sucesso desta temporada fez com que a recém-criada Associação Lyrica Amazonense encarregasse o maestro e empresário Joaquim Franco de trazer uma companhia lírica a Manaus”³⁴. De 1891 a 1897 ele trouxe companhias líricas para temporadas em Manaus, Belém e São Luiz.

Joaquim Franco, então residente em Manaus, dedicou-se à promoção e divulgação

³¹ BRAGA, Robério. O Primeiro professor de música do Amazonas. In:

http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/serie_memoria/00135_professor.php acessado em 19/03/2013.

³² PEDRASSOLI, Denise Rosseli. Notas biográficas de Adelelmo Nascimento. Revista Aboré. Ed. 01/2005.

³³ OSIS, Sibila Lílian. O Compêndio de música elementar, de Adelelmo Nascimento. Revista Aboré Ed. 01/2005

³⁴ PÁSCOA, Márcio. Adelelmo Nascimento. In:

http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/serie_memoria/19_adelelmo.php acessado em 21/03/2013.

de música erudita e de artes plásticas, através do Centro Artístico, que congregava o Quarteto Henrique Gurjão, a Orquestra Carlos Gomes, o Coral Padre José Maurício, a Fanfara Henrique de Mesquita, a Filarmônica Adelelmo do Nascimento, a Escola de Música Francisco Colás, a Escola de Pintura Vítor Meirelles e o Círculo Musical Religioso Dom Antonio de Macedo Costa, com o qual o maestro se apresentou na Catedral semanalmente, durante muitos anos.³⁵

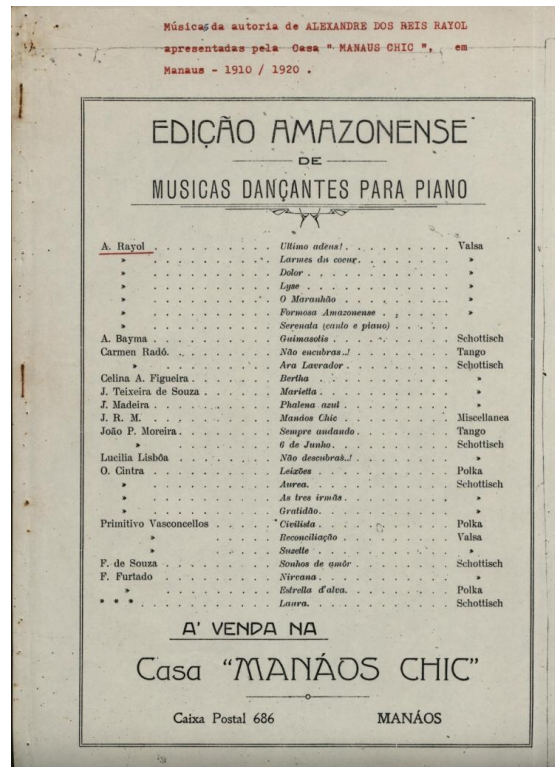
Joaquim Franco também contribuiu na cidade de Manaus com aulas de piano a alunos de nível avançado e de acordo com Páscoa “Gerações inteiras de pianistas amazonenses foram alunos do maestro Franco, tornando-se responsável por um método e uma técnica ainda hoje verificáveis.”³⁶ Durante e após a crise financeira que se instalou verificamos que a prática pianística é das principais responsáveis pela manutenção da vida musical da elite ou aproximados na cidade de Manaus. Considerando os gastos que já não seriam mais possíveis nas apreciadas récitas de ópera no Teatro Amazonas.

A aquisição de habilidades musicais e execução através do piano carrega uma dupla possibilidade: aproximação ao conceito de civilidade, circulante ao tempo como valorização do dote para as moças; possibilidade de desenvolvimento profissional para os rapazes. Em Manaus o piano ganha colocação de instrumento preferencial, fenômeno que ocorre concomitante com boa parte do Brasil e também a Europa entre os compositores de maior destaque. Na primeira década do século XX Manaus dispõe de editora de música com publicações de compositores locais para canto e piano e obras para piano solo revelando o mercado consumidor que viabilizou este tipo de empreendimento.

³⁵ PÁSCOA, Márcio. Adelelmo Nascimento. In: http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/serie_memoria/19_adelemo.php acessado em 21/03/2013.

³⁶ PÁSCOA, Márcio. Adelelmo Nascimento. In: http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/serie_memoria/19_adelemo.php acessado em 21/03/2013.

Figura 2: Contracapa da partitura *Nidi d'amour* publicada pela Edição Manós Chic.



Fonte: Acervo Museu da Imagem e Som do Amazonas.

Um fato curioso e revelador é a incorporação do livro *Wegweiser durch die Klavier-Litteratur* de Eschamann³⁷ e publicado por Ruthardt em 1900 quinta edição ao acervo da Associação dos Empregados do Comércio do Amazonas sob o número 899 e que posteriormente recebe nova identificação como Sindicato dos empregados no comércio de Manaus e que teve seu acervo descartado após incêndio e com este volume resgatado do desprezo e da umidade pelo Prof. Luiz Frederico Mendes dos Reis Arruda.

A primeira edição é de 1888 e a mais recente desta obra é de abril de 2012. Não dispomos de maiores informações como forma de aquisição ou número de consultas deste livro, entretanto, podemos informar que ela trata da moderna técnica pianista e seu repertório e cabe perguntar o que este volume significa nesta biblioteca? Podemos apenas inferir que é

³⁷ ESCHMANN. J. C., *Wegweiser durch die Klavier-Litteratur*. Fünfte Auflage herausgegeben von Adolf Ruthardt. Leipzig: Verlag von Gebrüder Hug & Co. 1900.

no mínimo curioso perceber que indicações desta obra são reincidentes no programa de Curso de Piano da Escola de Música Ivete Ibiapina já no final do século XX.

Entretanto, este programa como tantos outros adotados por professores são concomitantes com esta obra, pois em ambos os casos há um cânone das propostas “curriculares” da formação do pianista em vários estágios e que estes cânones também são apresentados por Arnaldo Rebello na tese *Da Flexibilidade como fator principal da técnica pianística*³⁸ considerando um repertório para teclas a partir dos cravistas Rameau e Couperin e culminando nos grandes românticos mesmo que tenha sido lançado em 1952 e demonstrando nítida defasagem quanto ao repertório apresentado e as possibilidades técnicas dos modernistas.

Sob a ótica das genealogias esta inserção de Rebello nos movimentos românticos onde a disputa no campo exibiu uma mudança de figuração decisiva na história da música ocidental onde os compositores parcialmente mantêm as rédeas de seus produtos e o valor de suas práticas.

No campo musical como em outros campos, seus pares sustentaram mutuamente os interesses essenciais em comum, e mantiveram a vitalidade do campo, disputando o espaço na crença do valor do objeto de disputa, ou seja, hegemonia no campo. Universidade, edições, programas de curso, concertos, aulas, programas de rádio serviram para manter Arnaldo Rebello em destaque no campo musical brasileiro e seu destaque neste campo o manteve em evidência no âmbito manauense mesmo que sua produção estivesse vinculada ao retorno a grande tradição romântica associada ao nacionalismo regionalista e retrogrado na linguagem que usa a hipérbole como elemento constituinte.

O campo exhibe a história dos sobreviventes, sua construção não é devida apenas aos sobreviventes validados pela legitimidade cultural. Os participantes do campo de segunda ordem, aqueles não reconhecidos pelo analista como “dignos de ser conservados”³⁹, contribuem à modificação do campo pelas reações que suscitam. Assim, Bourdieu expõe que os desaparecimentos dificultam a compreensão dos sobreviventes, ocultam as recusas, os constrangimentos.⁴⁰ E para dar voz aos desaparecidos promovemos esta discussão.

³⁸ REBELLO, Arnaldo. *Da Flexibilidade como Fator Principal da Técnica Pianística*. Manaus: Edições Governo do Estado da Cultura, Turismo e Desporto, 2002. Coleção Documentos da Amazônia n° 72.

³⁹ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 88.

⁴⁰ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 69.

1.2. CARACTERÍSTICAS DO CAMPO MUSICAL E A INSERÇÃO DE ARNALDO REBELLO

Canclini⁴¹ trata o campo cultural como um sistema regido por leis próprias, se justifica pelo que o sucedeu na história ocidental desde o surgimento do capitalismo. Os artistas não precisaram mais lutar pela aprovação religiosa de suas obras, foram criados meios de seleção e consagração pública, e o campo artístico se conformou como uma ordem independente nos bens artísticos em circulação com autonomia desconhecida até então. A libertação do jugo religioso abre ao *habitus* novas possibilidades perceptivas e composicionais, e não apenas a temática é redirecionada, mas a postura e as cosmogonias são alteradas. Não se nega que a possibilidade de sobrevivência desligada do ‘gosto’ dos religiosos, abre aos artistas a grande opção de direcionar suas opções a questões que lhe são próprias e pertencentes.

O campo é o limitador, ele é quem oferta a percepção das disponibilidades no *habitus* do artista, para o projeto artístico. Assim, explicar uma obra a partir de variáveis psicológicas, técnicas e sociais ligadas à singularidade de seu autor, perde a possibilidade da compreensão densa e profunda. É indispensável reconstruir o campo em que essa obra como representação se produziu.

Para que a la sociología de la creación intelectual y artística le sea asignado su objeto propio y al mismo tiempo sus límites, debe percibirse y establecerse el principio de que la relación entre el artista creativo y su obra, y en consecuencia su obra misma, es afectada por el sistema de relaciones sociales dentro de la cual tiene lugar la creación como un acto de comunicación o, para ser más preciso, por la posición del artista creativo en la estructura del campo intelectual (la cual es en sí misma, en todo caso en parte, una función de su obra pasada y la recepción que haya ésta encontrado). El campo intelectual, el cual no puede ser reducido a un simple agregado de agentes aislados o a la suma de elementos meramente yuxtapuestos, está compuesto, al igual que un campo magnético, de un sistema de líneas de fuerza.⁴²

Na perspectiva de Bourdieu essas revelações a nossa experiência, evidenciam a identidade nos elementos constitutivos e a maneira histórica da articulação destes criados pelos *habitus* dos dominadores do campo, que mantêm proveitos simbólicos e materiais pela posição hegemônica e lutam pela manutenção deste *status*. Esta identidade é integrante na constituição dos campos, “traços que as relacionam objetivamente (às vezes até mesmo conscientemente) às outras obras, passadas ou contemporâneas”.⁴³ Por exemplo, “os filólogos,

⁴¹ CANCLINI, Nestor García. La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. Disponível no sítio em <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/rubinich/biblioteca/web/acanclin1.html> acesso em 02/09/2004. p.9

⁴² BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual y proyecto creativo. Trad. José Muños Delgado. <http://tesedigital.blogspot.com/search/label/Bourdieu>, acessado 26 de outubro de 2008, p. 1

⁴³ BOURDIEU, Pierre. Questões de sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, p. 91.

os historiadores da arte e da literatura, que começam a arquivar os esboços, as fichas, os manuscritos”⁴⁴, os músicos em seus programas de concerto, citações literais, referências nos temas emprestados de compositores famosos, obras célebres para o desenvolvimentos de variações. “Todas essas pessoas compactuam com a conservação do que é produzido no campo, tendo interesse em conservar e a se conservar conservando”⁴⁵.

O campo é constituído pela existência de um capital comum e pela luta por sua apropriação, no caso do campo musical este capital não é redutível ao valor econômico como simples mercadoria, mas como bem artístico singular. Historicamente, o campo artístico acumula capital cultural (conhecimentos, habilidades, crenças) e contém duas posições básicas sobre este capital, os que o possuem, e os que o desejam possuir. O campo musical brasileiro é um espaço social que reúne diferentes grupos de músicos, críticos, professores, melômanos, que mantêm relações determinadas entre si e com o campo de poder.

Observa-se claramente esta postura desde a instituição da República Musical que teve como cenário essencial o Instituto Nacional de Música e as relações com a administração republicana e os grupos opositores no Rio de Janeiro da Primeira República e neste contexto as primeiras atitudes modernas na música brasileira no sentido de avançar na expansão de processos e procedimentos composicionais que outrora eram vinculados fortemente à corrente germânica com intenso foco nos procedimentos composicionais de Brahms e que a partir da última fase de Alberto Nepomuceno que se despede dos germânicos e se afilia aos franceses de visíveis admirações nos complexos enigmas musicais de Claude Debussy e seus processos de expansão do diatonismo e de construção da estética da sonoridade.

Os ocupantes heterônomos ao intervirem na luta pela hegemonia contribuem para a reprodução do jogo, mediante a crença no valor deste jogo. Os que dominam o capital acumulado, autoridade do campo, tendem a adotar estratégias de conservação e ortodoxia. No entanto, os desprovidos deste capital tendem a preferir as estratégias de subversão, de heresia.⁴⁶

Para Bourdieu⁴⁷, muitas práticas e representações mantêm estreita relação com o campo de poder, neste o campo artístico ocupa posição dominada. “O campo do poder é o

⁴⁴ BOURDIEU, Pierre. Questões de sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, p. 91-92

⁴⁵ BOURDIEU, Pierre. Questões de sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, p. 91-92

⁴⁶ CANCLINI, Nestor García. La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. Disponível no sítio em <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/rubinich/biblioteca/web/acanclin1.html> acesso em 02/09/2004, p. 10.

⁴⁷ BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 244-252.

espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos”⁴⁸. A autonomia do campo artístico cresce na produção de bens simbólicos e os seus integrantes tendem a ingressar no jogo dos conflitos próprios do campo de poder da classe dominante, são uma espécie de “fração dominada da classe dominante”⁴⁹. Na reprodução desta situação os artistas desenvolvem manifestações de apoio ou repúdio, a partir de seu capital, à condição posta pelo campo de poder, desenvolvendo movimentos como arte pela arte, arte burguesa, arte social engajada. Compreender o significado destes subcampos implica analisar suas relações com o campo artístico e o campo de poder.

[...] a arte está ligada a receptores que, independentemente da ocasião em que as obras de arte são apresentadas, formam um grupo fortemente integrado. O lugar e a função que a obra de arte tem para um grupo derivam de ocasiões determinadas em que este se reúne (...). Portanto, uma das funções importante da obra de arte é ser uma maneira de a sociedade se exhibir, como um grupo e como uma série de indivíduos dentro de um grupo. O instrumento decisivo com o qual a obra ressoa não são tanto os indivíduos em si mesmos, cada qual sozinho com seus sentimentos, mas, muitos indivíduos integrados num grupo, pessoas cujos sentimentos são, em grande parte, mobilizados e orientados para o fato de estarem juntas.⁵⁰

As obras produtos destas posições artísticas, políticas, sociais, não podem ser compreendidas descoladas das relações de força que a produziram, para entendê-las Bourdieu sugere que

A ciência das obras culturais supõe três operações tão necessárias e necessariamente ligadas quanto os três planos das realidades sociais que apreendem: primeiramente, a análise da posição do campo literário (etc.) no seio do campo de poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; em segundo lugar, a análise da estrutura interna do campo literário (etc.), universo que obedece as suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que aí ocupam indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade; enfim a análise da gênese dos *habitus* dos ocupantes de uma trajetória social e de uma posição interior no campo literário (etc.), encontra nessa posição uma oportunidade mais ou menos favorável de atualizar-se (a construção do campo é a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo).⁵¹

⁴⁸ BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 244

⁴⁹ BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva. 2007. p.192

⁵⁰ ELIAS, Norbert. Mozart: sociologia de um gênio. Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.p 49.

⁵¹ BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 243.

Seria ingênuo afirmar que não existem relações e interesses comerciais na forma de validação que o campo de poder atribuiu às obras de arte, mesmo que denegada, nos subcampos há a dependência da estrutura socioeconômica geral. Assim, percebemos que a forma de valorar objetos pela sua raridade, pelo poder intrínseco e a exclusividade de possuí-lo, é reproduzida no campo artístico, convertendo o capital simbólico em capital econômico. A posição dominante age construindo modismos e estes valorizam bens artísticos construídos sob as referências da exclusividade. A posse destes objetos é transformada numa estratégia de diferenciação legítima no campo de poder, a posse dos bens exclusivos e monopolizados estigmatiza a força destes agentes de poder. “É possível verificar as possibilidades praticamente inesgotáveis que o universo desses universos proporciona à busca da distinção”.⁵²

A relação do campo de poder com o campo artístico é de mão dupla, se o campo artístico é dominado pelo campo de poder, este se apropria do campo artístico motivado pela construção de sua distinção através das estratégias de manutenção da hegemonia, na “dialética da pretensão e da distinção”. O campo artístico, genericamente, define-se em oposição aos campos religioso, político, econômico, entretanto, todas estas instâncias pretendem legislar sobre o campo cultural em nome de um poder que não é propriamente cultural, mas um poder de imposição de sua rede de valores, capitais e pretensões. Desta maneira os dominantes estabelecem uma “naturalização” de suas interpretações ou idéias, onde exercitam sua autoridade através da violência simbólica que é excludente, e lutam pela dominação do campo artístico em qualquer linguagem.

A situação dos artistas modificou-se após a solidificação do campo artístico que, com sua flexibilidade inerente interna, permitiu aos personagens romper com os mantenedores como a igreja ou a aristocrata. O campo os submeteu a uma subordinação estrutural, que coloca os artistas em posições diferentes no campo que é mediado por fatores como o mercado consumidor, e pelas afinidades como estilo de vida, sistema de valores, e pelas instâncias de consagração como as controladas pelo novo mecenas, o Estado. As interferências do campo de poder nas opções do Estado imprimem significativas transformações nos padrões de reconhecimento no campo artístico e reforça a exclusão pela não posse de capital artístico e simbólico.

⁵² BOURDIEU, Pierre. A distinção: crítica social do julgamento. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk. 2008. p.212

Os detentores dos instrumentos de apropriação simbólica dos bens culturais desejam apenas acreditar que, somente por sua dimensão econômica, é que a raridade advém às obras de arte e, de forma mais geral, aos bens culturais. Eles comprazem-se em conceber a apropriação simbólica, única legítima em seu entender, como uma espécie de participação mística de um bem comum do qual cada um tem sua parte e cuja posse em sua integralidade é de todos, como uma apropriação material que afirma realmente a exclusividade, portanto, a exclusão.⁵³

Os esquemas classificatórios tornam as diferenças visíveis aos integrantes dos campos como signo de distinção porque lhe é aplicado um princípio de visão e divisão, que o incorpora como produto das diferenças objetivas de estrutura.⁵⁴

Este é um jogo, a adesão e as apostas nele justificam a validade de ser jogado, construído assim a partir de conjunturas históricas, o *habitus* e o campo como relações do mundo social ajustadas às relações sócio-econômicas que passam a ser naturalizadas para contribuir com a manutenção simbólica das relações de força vigentes, que geram lucros sociais na distinção.

O capital cultural segundo Bourdieu⁵⁵ é manifestado em três estados: estado incorporado⁵⁶, estado objetivado⁵⁷, e estado institucionalizado⁵⁸, o acúmulo destes estados do capital classificam os sujeitos em ordem de importância no interior do campo, maior será a hierarquia ocupada a medida do maior capital acumulado e da maior raridade deste capital. Assim um músico aprovado pelas instâncias de consagração está em posição mais favorável no campo que um músico sem esta formação.

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. Este efeito ideológico, produ-lo a cultura dominante dissimulando a função de divisão na função de comunicação: à cultura que une (instrumentos de comunicação) é também a cultura que separa

⁵³ BOURDIEU, Pierre. A distinção: crítica social do julgamento. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk. 2008. p.213.

⁵⁴ BOURDIEU, Pierre. Razões práticas: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1997. p.23

⁵⁵ BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. Trad. Magali de Castro. In: Nogueira, Maria Alice; Catani, Afrânio (Orgs.). Pierre Bourdieu: escritos de educação. P. 71-79. Petrópolis: Vozes, 1998.

⁵⁶ No Estado Incorporado o patrimônio adquirido é cultivado de forma que este estado do capital cultural se torna indissociável do indivíduo, pois é considerado interiorizado. É constituído por conhecimentos, habilidades que valorizam a pessoa.

⁵⁷ No Estado Objetivado o patrimônio cultural assume característica de objeto material e depende do capital econômico para ser adquirido. Após apreciado e estudado, transforma-se em estado incorporado. As gravações, os livros, as partituras são exemplos de capital cultural no estado objetivado.

⁵⁸ No Estado Institucionalizado o capital cultural é forma de reconhecimento público e oficial de competência cultural. É uma forma objetivada que permite a conversão do capital cultural em capital econômico, variando em acordo com a raridade do título obtido.

(instrumentos de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante.⁵⁹

No século XX criam-se subcampos que transcendem a inicial tripartição: arte pela arte, arte engajada e arte burguesa. Assim, após o romantismo, importantes correntes estéticas abrem na música horizontes distintos após o romantismo. As tendências pós-românticas caminham para o afastamento do público geral e para a especialização e divisão do público do campo musical. O afastamento da tonalidade, as necessidades coletivas de novas possibilidades expressivas romperam com o grande público, exibindo o grau de autonomia do campo musical nas duas primeiras décadas do século XX. Ao retraduzir a recusa do público externo ao campo como sucesso entre os pares, a intenção deliberada foi “afastar do jogo o público dos não produtores”⁶⁰.

Ao passo outra parcela do campo relacionada intensamente com as instituições de poder como o Instituto Nacional de Música mantém a relação com o público como sucesso da produção e apropriando-se de lucros com esta relação, como a institucionalização de repertório em listas validades pelo colegiados desta instituição e com posterior publicação por editoras como Ricordi com garantia de vendas e aceitação pelo público consumidor mediante a postura composicional “intuitiva” amarrada aos cânones da tradição musical romântica.

Enquanto o campo de poder promovia uma nova distinção e com o crescente poder midiático, o campo de produção artística foi dividido em dois setores afastados em seus mecanismos de validação, autorização e reconhecimento do valor no bem cultural resultante.

Os novos campos são o campo de produção erudita que continua a história do campo artístico/musical oriundo dos campos da arte pela arte e da arte social, e o campo da indústria cultural que avança no valor comercial do produto cultural de fácil compreensão, advindo da arte burguesa.

As ações mediadas sorrateiramente pelo campo de poder no campo musical subtraem a espera que a arte mantém em seu campo pela interpretação sempre inconclusa de seus objetos que constituem uma parcela do capital cultural, e elemento de confronto no campo. A espera pela interpretação dos objetos artísticos pelo seu próprio campo é como a de Godot⁶¹, nunca finda. A música comunica ao homem de modo irreconciliado e mudo e o objeto não

⁵⁹ BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Trad.: Fernando Tomaz. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p.10-11.

⁶⁰ BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva. 2007. p.107.

⁶¹ Referência a espera enigmática apresentada no texto do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, Esperando Godot.

permite a conclusão da verdade absoluta, mas possibilidades interpretativas. Este produto de um campo autônomo, mantém a ambiguidade e paradoxo, ao recusar-se às expectativas de resolução e pela abertura de diversos sentidos de interpretação.

Assim, nos parece que não foi a reprodutibilidade técnica que roubou a ‘aura’ da arte, como afirmou Walter Benjamim⁶², mas a violência simbólica executada pelo campo de poder, quando este desapropriou do homem do campo musical erudito os símbolos, fantasias, imagens, e sons que orientaram suas ações como seres humanos conduzidos e mediados por relações simbólicas. Parte deste patrimônio cultural fica relegada como obra de segunda categoria, não por sua baixa qualidade artística, ou pelo lugar de seu criador no campo de seu criador no momento da criação, mas pela interferência do campo de poder ao promover a atrofia da experiência na superexposição banalizada.

A violência simbólica do campo de poder pode promover apostas, orientações estéticas, valores artísticos, valorações fundamentando a base de uma *illusio* do campo musical. As heresias, homogenias, heterogenias promovem fissuras e contradições entre os produtos artísticos e as pretensões aplicadas neles. Esta *illusio* musical fica transformada num espaço simbólico que dispõe as possibilidades das individualidades subjetivas da produção do campo, a serem criadas em espaços sonoros de sentido estruturante.

O campo de poder interfere decisivamente no campo musical quando rompe a *illusio* própria do campo que, a princípio, é um jogo social afirmado e confirmado pelos pares, por meio de sanção pela distinção, e coloca alguns de seus integrantes em lugares de honra em conformidade com os padrões do campo. As instâncias de consagração “conseguem fazer crer aos indivíduos consagrados que eles possuem uma justificação para existir, ou melhor, que sua existência serve para alguma coisa”.⁶³ Entronizados e autorizados a executarem esse jogo, acreditam e lutam pela manutenção deste estatuto próprio do campo. Ao se quebrar este estatuto interno, o campo de poder desfaz parte da *illusio*, provocando a necessidade de reestruturação do campo para a manutenção de sua existência.

As relações hierárquicas entre campo de poder e os campos de produção artística estão sempre ligadas pela apropriação que o campo de poder faz do patrimônio cultural específico, a princípio, utilizado como meio de distinção pelo próprio fetiche do objeto artístico. Elas

⁶² Sobre arte e reprodutibilidade técnica ler BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Walter Benjamim. São Paulo: Abril. 1983p. 165-196 (Col. Os pensadores)

⁶³ BOURDIEU, Pierre. Economia das trocas lingüísticas. São Paulo: Edusp. 1996. p. 106.

assumem uma posição agressiva de apropriação dos bens artísticos com a finalidade de contribuir para o acúmulo de capital econômico, destruindo o artístico da arte.

O campo de poder interfere na recepção musical fundada no gosto. Para Bourdieu⁶⁴ o gosto é um marcador de classe que funciona para contribuir com a distinção, não apenas em relação à cultura legítima, mas todas as possibilidades da vida que permitam opções, escolhas. O gosto é uma distinção por excelência já que expõe o capital cultural no estado incorporado, que reúne os indivíduos pelo *habitus* de classe, que são as disposições e tendências que identificam os sujeitos no interior da sociedade.

Pensar a cultura como um mecanismo de controle é pensar, por conseguinte, que os homens são indivíduos sociabilizáveis e públicos, que vão a igreja, ao teatro, andam pelas ruas e praças e compartilham, nesses e em outros lugares, de uma mesma estrutura de símbolos.⁶⁵

O campo musical dividido entre o campo de produção erudita e o campo da indústria cultural comporta um *illusio* diametralmente oposto. O campo musical da indústria cultural utiliza materiais e métodos elementares do campo de produção erudita, que somente tem seus significados observando no olhar da linguagem *a priori* em contextos históricos de séculos passados, os deshistoriciza e os impõe a seu público consumidor, instância de consagração do consumo capitalista. O exemplo pode-se observar canções que usam a forma estrófica, os rudimentos de harmonia clássica, o desvirtuamento do *leitmotiv* wagneriano nas novelas, a apropriação de explorações sonoras da música erudita contemporânea em filmes de terror, bem como a criação de receitas infalíveis de música aplicada na televisão, no cinema comercial. Nos alerta Adorno

[...] graças a sua cruel simplicidade, a padronização da música ligeira não deve ser interpretada tanto do ponto de vista internamente musical, senão que sob a ótica sociológica. Ela visa a reações padronizadas e seu êxito, sobretudo a veemente aversão de seus adeptos àquilo que poderia ser diferente, confirma o fato de que ela é capaz de motivá-los[...]. Em si, a simplicidade não constitui nem uma vantagem nem uma falta.⁶⁶

⁶⁴ , Pierre. A distinção: crítica social do julgamento. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk. 2008.

⁶⁵ MONTEIRO, Maurício. A construção do gosto. Música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808 – 1821. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. P. 31.

⁶⁶ ADORNO, Theodor W., Introdução à Sociologia da Música: Doze preleções teóricas; tradução Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Uma interpretação amparada nos textos canônicos de Bourdieu permite enxergar que a boa vontade cultural, pura, vazia, destituída de referências e dos capitais simbólicos conduz o grande público às formas de falso reconhecimento, que Bourdieu denomina *allogoxia* cultural. Esta nomenclatura incorpora as possibilidades de erros de identificação cultural construídos, a fim de proporcionar a falsa ideia de apropriação e consumo de bem cultural legítimo, um genérico empobrecido e desclassificado da cultura legitimada pelo campo.

O grande público recebe desta a maneira a falsa ideia de dignidade de consumo de bens legítimos e assim de pertencer aos grupos legítimos. É uma concepção que transcende o espaço social da produção e apreciação artística, manifestada no sentimento de mais-valia pessoal, na constatação do pertencimento a um grupo legitimado. Mas, esta legitimação é ilegítima, pois não é dada pelas instâncias de consagração, rumo à hegemonia, ou de fissura, rumo à heterodoxia, e sim pela mídia. É originada na *allogoxia* e não integrada, não pertencente ao campo de produção artística.

Esta *allogoxia* fornece uma análise distorcida dos não produtores sobre o campo de produção erudita. A distorção é reforçada pelo campo de produtores porque “o campo de produção erudita somente se constitui como sistema de produção, que produz objetivamente para os produtores, através de uma ruptura com o público dos não produtores”⁶⁷. O estatuto do campo musical entre seus artigos promove o fechamento do campo em si, limitando o *staff* entre seus iniciados, como numa sociedade fraterna, onde os louros ficam entre os seus e a rejeição aos que discordam do estatuto da cultura “legítima”.

A aquisição da competência cultural é inseparável da aquisição insensível de um senso da aplicação dos investimentos culturais (...) a quem possui a cultura legítima como segunda natureza, ele proporciona um lucro suplementar, ou seja, o de ser percebido e de se aperceber como perfeitamente desinteressado e isento de qualquer uso cínico ou mercenário da cultura.⁶⁸

Não como padrão absoluto, mas a ausência do mecenato no campo de produção erudita forçou os músicos a ocuparem-se da geração de renda para sua manutenção em atividades como a docência e a crítica musical. Com tais atividades, o campo acadêmico, por meio de seus mecanismos de consagração, passou a autorizar as concepções musicais pelo

⁶⁷ BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva. 2007. p.105

⁶⁸ BOURDIEU, Pierre. A distinção: crítica social do julgamento. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk. 2008. p.82-83.

viés científico e a nutrir-se da interdisciplinaridade para crescer e fortalecer seu estatuto e aumentar a exigência dos que pretendem manter-se no campo.

Em função da relação com o meio acadêmico a produção musical é atualizada. Por exemplo, pesquisas nas áreas biológicas e físicas nos mostram como alcançar determinados timbres e refinamentos sonoros, que antes eram difundidos pela tradição oral do ensino instrumental e que são amparados pela ciência. A pesquisa histórica nos mostra como realizar as performances históricas, amparadas na análise de fontes. Também o crescente interesse pela música antiga resulta da integração entre música e história. Hoje não se concebe mais o campo musical sem as contribuições do campo acadêmico, assim além do campo de poder o campo acadêmico também exerce força sobre o campo musical.

O contato íntimo com o campo acadêmico ampliou o capital simbólico e a compreensão através da sociologia da música, da violência simbólica em que o público não especializado sofre do campo de poder e da mídia que o afasta cada vez mais dos benefícios da apreciação musical expandida. Por sua vez “A competência será tanto mais imperativamente exigida e tanto mais “compensadora”, enquanto a incompetência será tanto mais rigorosamente sancionada”⁶⁹. Com as interações dos campos, com os novos paradigmas, o acesso é cada vez mais dificultado, as exigências são maiores para o ingresso no campo musical.

Há que se observar ainda o que Bourdieu denomina de arte média, de posições intermediárias, elementos de transição entre os campos. Um exemplo é a discussão que Hobsbawn elabora acerca do jazz: “negócio é negócio, mas os executivos do jazz continuam a mostrar algumas características marcantes de seu passado não comercial (...) uma eventual propensão a patrocinar música totalmente não comercial, se for “bom jazz”.”⁷⁰

É um misto de características do campo de produção erudita e indústria cultural, ocupando posições intermediárias em vias de consagração, onde parte desta postura recai na ênfase sobre a importância das experiências destes executivos, que trazem em seus capitais culturais valores propriamente artísticos, advindos de suas práticas musicais como intérpretes ou ouvintes qualificados que carregam a força da identidade cultural a seu favor.

Neste trânsito complexo entre as práticas culturais localizadas em distintos ambientes e grupos nos campos, o olhar para o passado, a valorização da música “popular” de Ernesto

⁶⁹ BOURDIEU, Pierre. A distinção: crítica social do julgamento. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk. 2008. p.83.

⁷⁰ HOBBSAWN, E. J.. História social do Jazz. São Paulo: Paz e Terra. 1991. p. 195.

Nazareth e as relações com as danças de salão abraçadeiras nos mostra uma postura de disputa no campo por Arnaldo Rebello em várias possibilidades.

A série de *Ponteios* (a partir de 1928) e de *Valsas* (a partir de 1921) em relação as suas propriedades estruturais, já tão apropriadas pelos nacionalistas evocam a sonoridade de uma Amazônia do passado que fica no âmbito das memórias reconstituídas e a fluência e trânsito no campo de poder local e a frequência em famílias tradicionais que pretendem manter os valores daquela “civilidade”. Além, da posição de professor titular de piano, as gravações em vinil, palestras, concertos e em especial a adoção do repertório em todas as séries da formação pianística fazem com que nosso estudado não envelheça numa parcela do campo e integre o núcleo de forças hegemônicas por um período extenso de sua vida, entretanto isso não foi suficiente para que ele seja citado nas principais obras da historiografia musical brasileira.

Há uma relação de forças e de opções estéticas que o classificam num local no panorama musical brasileiro como um compositor de obras que não persistiram. Sua personalidade agradável, gentil e diplomática não foi suficiente após a sua ausência à permanência de suas obras no repertório padrão bem como devemos salientar a constante decadência desta prática musical e da formação de instrumentistas e compositores interessados nas práticas “antigas” do sistema tonal/diatônico e nos ensinamentos de Mário de Andrade sobre a brasilidade.

1.3. MODERNISMO MUSICAL

No Brasil muito se produziu e muito se perdeu desta música. No século XIX companhias estrangeiras e locais apresentavam em algumas capitais operetas, zarzuelas, inclusive mágicas no Rio de Janeiro. A música vocal média foi admirada a ponto de os cantores populares da primeira metade do século XX utilizar a impostação vocal destas montagens em suas interpretações para a indústria cultural. A procura destes timbres apenas se reduziu com a influência da Bossa Nova e sua maneira introspectiva de cantar.

Em contraposição, os ritmos típicos e melodias foram explorados pelos ‘chorões’ e pelo reconhecido Ernesto Nazareth, que executava seus tangos brasileiros (maxixes), batuques, valsas, durante as exibições do cinema mudo no Cine Odeon. Com obras típicas da gênese da música popular urbana carioca dos setores médios, influenciou a música do campo

de produção erudita brasileira no século XX. Como exemplo explícito, temos a premiada composição *Nazarethiana op.2* de Marlos Nobre, compositor ovacionado pelo campo de produção erudita nacional e internacional e também em Arnaldo Rebello e sua maneira de compor, as opções rítmicas as escolhas idiomáticas e os padrões de escrita musical.

Além da influência na composição Arnaldo Rebello a época do falecimento de Ernesto Nazareth, o pianista foi escolhido como o principal intérprete do compositor de choros e divulgou a obra de Nazareth em muitos concertos e em gravações, além de estimular seus alunos a este repertório e dentre os alunos nesta linha interpretativa temos a reconhecida pianista Eudóxia de Barros.

A música de salão que prosperou no século XIX é outro exemplo desta estética, tão complexa em enquadramento como outros conjuntos de obras, entre os quais podemos citar os tangos de Piazzolla. Há divergências significativas nos enquadramentos deste conjunto de obras. Entre os musicólogos, esta é uma característica essencial para situá-las nos setores médios, pois segundo Bourdieu abrangem elementos sociais e formais de ambos os campos. Podemos estabelecer uma metáfora desta música com o homem de fronteira, que carrega elementos dos ‘espaços’ em que convive e/ou transita.

Com as sociabilidades refletidas no fazer musical, os criadores médios são carregados de indutores ambíguos apreendidos nas redes de formação e interação, que são aplicados na sua musicalidade. A educação induziu estes indivíduos à luta pela ocupação do espaço ortodoxo, mas, sua integração com o heterodoxo é forte a ponto de não ser negada, gerando um *doxa* inovador, que lhe atribui novos valores na luta dos campos.

Ocorre que o senso da aplicação cultural que leva a apreciar sempre e sempre sinceramente o que deve ser apreciado e isso só pode contar com a decifração inconsciente dos inumeráveis signos que, em cada momento, dizem o que deve, ou não, ser feito e ser visto, sem nunca ser explicitamente orientado pela busca dos lucros simbólicos que ele proporciona. A competência específica (na música clássica ou jazz, no teatro ou no cinema, etc.) depende das possibilidades que os diferentes mercados – familiar, escolar, profissional – oferecem, inseparavelmente, para seu acúmulo, implementação e valorização, ou seja, do grau em que favorecem a aquisição desta competência, prometendo-lhe ou garantindo-lhe lucros que são outros tantos reforços e incitações para novos investimentos.⁷¹

Estes novos reforços e incitações favorecem a manutenção de posturas inovadoras, que gradual ou radicalmente são aceitas ou refutadas. A fim de compreender o momento do

⁷¹ BOURDIEU, Pierre. A distinção: crítica social do julgamento. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk. 2008. p.83.

nacionalismo os novos ideais e a refutação da música brasileira, utilizamos a afirmação do Papa do nacionalismo, Mário de Andrade: “Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta.”⁷² A geração carregada destes ideias é responsável pela suposta camuflagem do romantismo musical brasileiro o renegando como renegou o parnasianismo.

Os limites de cada campo são alterados, abrindo espaços de grande permeabilidade, gerando novas possibilidades de interação entre os campos e novos produtos artísticos. A Semana da Arte Moderna de 22 exibe esta característica de permeabilidade dos campos. Se as artes visuais e a poesia estavam em franco momento de descobrimento dos novos ideais, a música de Villa-Lobos já passava por processo de consolidação das práticas modernas já que uma parcela importante de suas composições significativas como o bailado Amazonas já haviam sido compostas. A dinâmica dos campos artísticos possui ritmos e andamentos diferenciados e suas práticas que em superfície parecem heterodoxas não passam de ortodoxia camuflada como estratégia de falso *illusio*. O musicólogo José Maria Neves nos mostra este contraste:

esta forma de construção [tendência ao estatismo, absorção da harmonia pela rítmica e superposições tonais], este jogo elementar de elementos, corresponde mais aos ideais da “nova objetividade” musical (o purismo sonoro que marcara de modo inevitável para o neoclassicismo) do que o espírito do nacionalismo que se identifica mais com a visão romântica e sentimental da música[...]O nacionalismo não será, portanto, uma manifestação de purismo (como foram a literatura e as artes plásticas do movimento modernista), mas essa nova visão do nativismo romântico, apenas liberto das amarras do academicismo e lançado para um pesquisa técnica mais avançada. A força do pensamento de Mário de Andrade e sua coerência no plano estritamente intelectual não bastaram para afastar o nacionalismo brasileiro desta tendência romantizante⁷³

No modernismo musical brasileiro se temos por um lado a tendência forte liderada por Villa-Lobos utilizando os métodos e processos da música moderna têm no mesmo nacionalismo outra tendência que se afilia as ideias difundidas por Mário de Andrade. Sob a égide da valorização do nacional constroem verdadeiramente música programática com temática nacional sem, contudo se desfilar dos procedimentos composicionais oriundos da grande corrente alemã liderada harmonicamente por Brahms.

⁷² ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a Música Brasileira. São Paulo: Martins, 1972.p.19

⁷³ NEVES, José Maria. Música Contemporânea Brasileira. São Paulo: Ricordi, 1981.p.49.

1.4. MULTIPLICIDADES

Os procedimentos radicais de vanguarda dividiram as hierarquias no campo, abriram espaço para integração com elementos ‘mortos’ como a tonalidade e os procedimentos composicionais de todos outros tempos. “As oposições que estruturam a percepção estética não são dadas a priori, mas, historicamente produzidas e reproduzidas, são indissociáveis das condições históricas de seus empregos”.⁷⁴

Quaisquer informações podem tornar-se elemento gerador de novos produtos artísticos validados pelo campo de produção erudita, o estatuto foi atualizado, revisto e ampliado.

Efetuando “uma espécie de volta reflexiva e crítica dos produtores sobre sua própria produção”⁷⁵, muitos dos preconceitos foram derrubados, abrindo novos horizontes para as práticas musicais que os estudiosos se esforçam por compreender como práticas reversíveis e cumulativas. O panorama da produção musical do Século XX que tende a ruptura nos primeiros tempos convive com o Romantismo Tardio, Neoclassicismo, Nacionalismos e práticas de ruptura com o Sistema tonal que parecia tão falido. O próprio Schoenberg que influenciou muito da música moderna ocidental do Século XX, no texto *On revient toujours* expõe os motivos do flertes ao estilo anterior:

Cuando hube terminado mi primera *kammersymphonie*, Op. 9, dije a mis amigos: “Ya he fijado mi estilo. Ahora ya sé cómo tenco que componer.” Pero mi obra siguiente mostro una gran discrepância com aquel estilo; era um primer paso hacia mi estilo actual. El destino me forzó hacia esta dirección: yo no estaba destinado a continuar los caminos de *Verlächte Nacht*, ni de *Gurrelieder*, ni tampoco de *Pelléas y Melisande*. El Jefe Supremo me tenia ordenada una ruta más difícil. Sin embargo, el deseo de volver al viejo estilo fue siempre em mi algo muy vigoroso, y de cuando He tenido que rendirme a esse impulso. Es así cómo y pó qué algunas veces escribo música tonal. Para mi, las diferencias estilísticas de esta especie no son de gran importancia.⁷⁶

Os acontecimentos do campo musical não são inseparáveis da distribuição e divisão do poder, nos outros campos do espaço social. Há uma rede de interações de natureza multidimensional, onde uma descrição, ainda que densa, pode compreender parcialmente este

⁷⁴ BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 333.

⁷⁵ BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 324

⁷⁶ SCHÖNBERG, Arnold. El estilo y la Idea. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2005.

fenômeno, percebendo a relação entre a oferta e a procura cultural da música, aspecto presente na história das opções musicais no século XX.

Por outro lado, temos o poder simbólico das obras de arte inseridas na rotina das sociedades, com o revestimento da ‘aura’ de objeto artístico a produtos que não passariam de objetos utilitários, ou experiências cotidianas. Há um processo de estetização, que ocorre diluído no cotidiano como uma maneira de reação ao excessivo racionalismo, rumo à recuperação das sensibilidades e um dos caminhos deste retorno foi a manutenção intuitiva ou não praticada por compositores da 3ª geração do nacionalismo musical brasileiro que se detiveram especialmente nos aspectos regionais como Waldemar Henrique e Arnaldo Rebello.

A totalidade dos gradientes que influem nos processos do campo musical não pode ser afastada dos outros campos. Vivemos um tempo que acelera a incorporação de bens culturais em sociedades dirigidas à pluriculturalidade. A velocidade das concepções e o tempo de defesa destas são curtos, a instabilidade e a efemeridade das ‘verdades’ cresceram nas posições do campo musical de produção erudita.

A multiplicidade pode ser facilmente averiguada em tantos outros campos e produções sociais como: arquitetura, literatura, geografia, sociedade e que nos revela a plenitude do heterogêneo, do eclético. Manaus não se distancia desta postura do variado.

[...] a espacialização que se vai produzindo a partir dos anos vinte na cidade de Manaus corresponde também às reações coletivas e a conflitos que passam pela cultura, memória, gestos, ou seja, por ações concretas dos vários agentes sociais que constituem a resistência coletiva à tendência homogeneizante que se lhes impõe.⁷⁷

Em Manaus a reforma urbana no projeto de Eduardo Ribeiro, mesmo que temporalmente anterior, ainda nos é útil para ilustrar o apreço por este viver múltiplo que explode posteriormente no século XX. Otoni Mesquita com seu sensível e erudito olhar afirma:

Os projetos arquitetônicos [em Manaus no *fin-de-siècle*] eram elaborados em estilo Eclético, numa clara tentativa de demonstrar que se encontravam atualizados com as ideias predominantes nos grandes centros urbanos. Esse estilo se apresentava como o revestimento mais adequado para a nova malha urbana traçada e atendia às aspirações da sociedade que se definia e estava ávida para demonstrar o novo status.[...] A imagem embelezada e moderna configurava os interesses do poder constituído, privilegiando as classes mais abastadas, valorizando as imagens

⁷⁷ OLIVEIRA, José Aldemir de. *Manaus de 1920-1967: A cidade doce e dura em excesso*. Manaus: Valer/ Governo do Estado do Amazonas/ Edua. 2003.p. 136.

saneadas e embelezadas, embora não conseguisse esconder as disparidades sociais próprias do sistema.⁷⁸

Este cenário descrito e analisado pelos dois autores anteriormente citados nos aguça o senso de heterogenia e de anseio por uma homogenia na sociedade amazonense, se por um lado a ideia de criação de uma Manaus idealizada persiste, por outra a Manaus presente se afirma em suas dicotomias e polissemias. E a música produto desta sociedade se reveste desta criolização que é tanto nacional quanto local, a presença das valsas abasileiradas, dos lundus e de tantas outras danças que porventura tenham se originado nos salões de corte e que foram resignificadas nos processos sócio-históricos da cultura brasileira se fazem perceber nesta Manaus múltipla.

O espaço da ópera, seu declínio, a ascensão da pianolatria, os ídolos musicais locais construídos nos jornais e nos espaços de socialidade como o então violinista Cláudio Santoro e porque não Arnaldo Rebello e Tatá Revel são revestidos da farda do sucesso e exemplo a ser seguido, o que a fundo acaba por interpretar e significar um sentimento de perda do faustoso. Estes sujeitos exitosos acabam por significar a continuidade daquela sociedade e sua proposta de sucesso e cultura que foi ‘perdida’.

Entretanto, se a olhos grossos a decadência financeira que se impõe depois do ciclo gomífero, significa sob o ponto de vista musical e cultural de formação exatamente o contrário. A queda financeira e o fechamento para as companhias externa que procuraram apenas o dinheiro contribuiu para o florescimento em terra local de uma prática musical multifacetada e rica que inclui das composições para piano, também obras para as bandas, marchas carnavalescas, fortalecimento do ‘folclore’ como o Boi Bumbá, Cirandas e Quadrilhas, e pouco mais adiante com o cinema e o rádio o surgimento das bandas *cover* de *rock* e autorais.

Assim é equivocado pensar na cultura amazonense fincada no peixe e na farinha, mas numa ampla e complexa teia de produções culturais que se retroalimentam, e assim com a redução das posses dos poucos afortunados do período da borracha, ganhou espaço e gradualmente representatividade nesta sociedade densa e complexa.

⁷⁸ MESQUITA. Otoni, *La Belle Vitrine: Manaus entre dois tempos (1890-1900)*. Manaus: Edua. 2009. P. 371. Grifo nosso.

2 - ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE ARNALDO REBELLO⁷⁹

Ao tratar do aspecto biográfico esta pesquisa se apoiou na concepção de trajetória ancorada em *As regras da Arte*⁸⁰ e *A ilusão biográfica*⁸¹, em cujos escritos Bourdieu compreende a história de vida como um conjunto de acontecimentos de uma existência individual, concebido como história e narrativas dessa história. A narrativa biográfica ou autobiográfica propõe eventos que, mesmo não se desenvolvendo todos, tendem ou pretendem organizar-se em sequências cronologicamente ordenadas e conforme certos acontecimentos, que são selecionados e que lhes são dados conexão. Para Bourdieu, a vida não pode ser concebida como um todo coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma intenção subjetiva e objetiva de um projeto. Essa concepção leva à construção da noção de trajetória como uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente ou grupo, em um espaço ele próprio em devir e submetido às transformações incessantes. Pôr à prova esta concepção de trajetória social é concebê-la frente à análise da relação indivíduo e campo, por meio das práticas sociais do biografado.

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

Seu pai gozava de certo prestígio social o que pode ser observado na coluna Salas e Salões do Jornal Correio do Norte⁸² “Consoiciou-se hontem, á tarde, civil e religiosamente o Sr. Capitão Carlos Nogueira Fleury com a gentil senhorita Maria Rebello Pereira, sobrinha do nosso distinto amigo major Jovita Olympio de Carvalho Rebello, honrado conferente de nossa Alfândega.” Além do maior destaque ao tio do que a noiva, a posição de Major é também evidenciada em 1918 .“Para o fim de regularizar os seus assentamentos nas cadernetas aprovadas pelo Ministro da Justiça, apresentaram se hontem ao Commando da Guarda Nacional, munidos de suas Cartas Patentes, os seguinte officiaes [...] Major: - Jovita

⁷⁹ Esta secção teve sua construção apoiada no texto de REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor –Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito.S/D. Os pouco textos localizados que tratam da biografia de Arnaldo Rebello embora não cite este manuscrito, repetem a maioria das informações contidas nesta fonte.

⁸⁰ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁸¹ BOURDIEU, Pierre. *A ilusão bibliográfica*. In: M. A. Ferreira & J. Amado. *Usos e abusos da história oral* - Rio de Janeiro: FGV, 1986

⁸² Correio do Norte, 22 de abril de 1906, nº 78 Anno 1.

Olympio de Carvalho Rebello [...]”⁸³ Antes destas posições Jovita Rebelle foi mordomo no Hospital Santa Casa.⁸⁴

Existiram problemas de saúde que fizeram com que o genitor da família se ausentasse do trabalho por períodos expressivos como em 1908⁸⁵ a licença por um ano e 1910⁸⁶ licença por quatro meses. O retorno às atividades laborais ocorre em 1911 “Sr. Inspetor da Alfândega do Rio de Janeiro: N. 61 - Comunico-vos, para os fins convenientes, ter resolvido que regresse á repartição a que pertence o conferente de Alfandega de Manaós Jovita Olympio Carvalho Rebello, que se acha em exercício a vosso cargo.”⁸⁷ Jovita Rebello era funcionário destacado e ocupou temporariamente o cargo de Inspetor da Alfândega em Manaus em 1917.⁸⁸

Em meio a estes períodos de problemas de saúde de seu pai, Arnaldo Rebello ainda criança, experimenta uma movimentação cultural no âmbito da música bastante ligado ao repertório de formação de instrumentistas, concertos solo ou de música de câmara e o prestígio das bandas militares.

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

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

⁸³ A Capital, Terça-feira, 1º de janeiro de 1918.

⁸⁴ Diário Oficial, Domingo, 21 de abril de 1895.

⁸⁵ O Decreto nº 2.017, de Dezembro de 1908 autoriza o Presidente da República a conceder um ano de licença, com respectivo ordenado, para tratar de sua saúde, lotado em Manaus no cargo de conferente de Alfândega.” BRASIL. Decreto nº 2.017, de 10 de Dezembro de 1908.

⁸⁶ “Por portarias da mesma data, foram concedidas as seguinte licenças com o vencimento a que tiverem direito, para tratamento de saúde, onde convier: De quatro mezes, ao conferente da Alfandega de Manaós, Jovita Olympio de Carvalho Rebello”⁸⁶ Diário Oficial, Terça-feira, 23 de agosto de 1910.

⁸⁷ Diário Oficial, Sexta-feira 10 de novembro de 1911

⁸⁸ A Capital, Manaus, Terça-feira, 4 de setembro de 1917.

Fig. 3: Arnaldo Rebello. À Sociedade Cultura Artística do Ceará. 1936.



Fonte: <http://projelopaurillobarroso.blogspot.com.br/2013/01/acervo-fotografico.html> acessado em 15/03/2014.

Clady Guimarães de Campo⁸⁹ afirma que Arnaldo Rebello compunha ao piano desde menino e que o fazia por “brincadeira” e essas composições eram utilizadas no Jardim da Infância⁹⁰ onde sua irmã Creuza era professora.

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

Arnaldo Rebello, quando adolescente, apresentou-se muito, tocando piano em bailes caseiros de famílias amigas, em Manaus. Diga-se de passagem contra a vontade de seu pai que, embora não se opusesse ao estudo do instrumento não concordava plenamente com esse tipo de atividade do filho.⁹¹

⁸⁹ CAMPO, Clady Guimarães de. Arnaldo Rebello: Um Nome que Honra o Cenário Artístico Musical Brasileiro. Palestra transcrita. Rio de Janeiro. S/D.p.1 .

⁹⁰ Segundo REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito.S/D. p.1/10 Creuza lecionava no Jardim de Infância Modelo “Barão do Rio Branco” anexo ao Ginásio Oficial de Manaus.

⁹¹ CAMPO, Clady Guimarães de. Arnaldo Rebello: Um Nome que Honra o Cenário Artístico Musical Brasileiro. Palestra transcrita. Rio de Janeiro. S/D.p.2 .

A vida social na adolescência também pode ser observada no noticiado no Jornal *A Capital*⁹² de 21 de agosto de 1917 onde é anunciada a reforma da diretoria do Grêmio Littero Cívico Ruy Barbosa e Arnaldo cumpriria o papel de bibliotecário.

Concluído o curso secundário no Ginásio Amazonense, transferiu-se com apoio e incentivo da irmã Creusa para o Rio de Janeiro onde aos 19 anos passou a frequentar o Curso Superior de Piano. No mesmo período começou a trabalhar nos Correios, onde trabalhou por 21 anos e tocava piano em cinemas e casas de música para completar o orçamento.⁹³ “Aqui no Rio chegou a tocar em cinemas como profissional, substituindo Mário de Azevedo o que para Arnaldo Rebello era uma grande honra, tocou em Casas de Música, mas por pouco tempo ainda substituindo Mário de Azevedo.”⁹⁴

Foi orientado no Instituto por Godofredo Leão Velloso, professor honorário do Instituto Nacional de Música que, reconhecendo sua aptidão musical, dispôs-se a aceitá-lo gratuitamente. Arnaldo tornou-se seu aluno dileto, vindo, mesmo, a receber dele, um de seus pianos. Sob orientação do Prof. Leão Velloso permaneceu até 1926 com o falecimento do mestre passou a receber as orientações da Profa. Bertha Leão Velloso, esposa de Godofredo Leão Velloso. Também foi discípulo de Alfredo Fertin de Vasconcellos, ex-diretor do Instituto Nacional de Música⁹⁵.

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

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

Meu caro Rebelo. Quero mais uma vez desejar-lhe o vivíssimo prazer que senti em tê-lo como aluno durante sua estada em Paris. Fiquei encantado com o seu trabalho e o seu esforço me satisfaz plenamente. Espero que esse esforço seja coroado de êxito logo após a sua chegada ao Rio. Você merece um lugar de destaque como artista e, como professor, desejo que o seus pais o acolha como tal. Traga-me sempre informado da sua atividade artística, o que altamente me interessa e creia, meu caro Rebelo, nos meus mais simpáticos sentimentos.⁹⁶

⁹² Jornal *A Capital*, 21 de agosto de 1917. Manaus. p.2.

⁹³ VIEIRA, Taís D. L. Um Amazonas Cantado Por Arnaldo Rebello. Dissertação de Mestrado/Unesp. 2005.p. 18.

⁹⁴ CAMPO, Clady Guimarães de. Arnaldo Rebello: Um Nome que Honra o Cenário Artístico Musical Brasileiro. Palestra transcrita. Rio de Janeiro. S/D.p.2.

⁹⁵ Correio da Manhã. *Correio Musical: Os nossos artistas no estrangeiro*. 7 de janeiro de 1931.p. 6.

⁹⁶ TABU: a Revista de Pernambuco para o Brasil Nº III, agosto de 1951. In: Da Flexibilidade como Fator Principal da Técnica Pianística. Coleção Documentos da Amazônia, 2002. P. 35.

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

2.1. Professor

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

Em 1958/59 Catedrático da mesma Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro através de Concurso de provas e títulos para a Cátedra de Piano com a tese *O Piano e o Toque Expressivo*, onde obteve nota máxima.⁹⁷ Foi Livre Docente de piano da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e também professor honorário do Instituto Musical José Maurício de São Paulo, capital.

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

Além de professor da Universidade, na Escola de Música, desenvolveu sempre, durante sua vida, grande atuação educativa que se fez sentir não só no Rio de Janeiro como também em todo o país, ao vivo ou pelo rádio, no campo da música em geral e da música brasileira em particular; em seus concertos pelos Estados, seus concertos muitas vezes se transformavam em verdadeiras aulas.⁹⁸

Esta atividade na educação musical, em sentido mais amplo, inclui Conferências pronunciadas no Rio e em diversas cidades do país sobre música e músicas em geral e, em particular do Brasil. Por exemplo: Brahms e a solidão; Händel; Centenário de Manuel de Falla; César Franck; Evocando Gabriel Faurè; Debussy; Eduardo Fabini; Alberto Nepomuceno e o Canto em português; Leopoldo Miguez; Oscar Lorenzo Fernandez; Villa – Lobos e outros

⁹⁷ REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito.S/D.p.2/10.

⁹⁸ REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito.S/D.p.2/10.

compositores de seu tempo; Sílvio Deolindo Fróes; José Siqueira e o Piano; Godofredo Leão Velloso; Ernesto Nazareth; Chiquinha Gonzaga; Técnica Pianística; Pianistas: Antonieta Rudge e Guiomar Novaes.

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

2.2 Concertista

IMPRESSÕES
Violeta Branca

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

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

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

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

(Amazonas, outubro, 1929)⁹⁹

A atividade de Arnaldo Rebello como concertista foi sempre muito presente, desde 1929. Rebello¹⁰⁰ nos elenca algumas atuações importantes após sua viagem de aperfeiçoamento à Europa (1930-31):

⁹⁹ BRANCA, Violeta. Impressões. Cópia de manuscrito.

Fig.4 Recital no Clube Ideal



Fonte: Revista da Semana, 11 de janeiro de 1930

- 28/04/32 – 1º Concerto após o retorno de viagem de aperfeiçoamento à Europa, com apresentação de obra especialmente escrita para o concerto por Oscar Lorenzo Fernandez, a “Valsa Suburbana” dedicada a Arnaldo Rebello;
- 27/08/1932 – Concerto em Lá Maior para Piano de Mozart, na Temporada Oficial de 1932 do Teatro Municipal do Rio de Janeiro com Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro;
- 20/10/33 – Concerto para 3 pianos de Mozart, na Série Oficial de 1933 do Instituto Nacional de Música, sendo os solistas Arnaldo Rebello, Ayres de Andrade e Radamés Ganatalli (1ª audição no Rio de Janeiro);

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

Nos concertos, além da música dos reconhecidos grandes mestres da tradição ocidental, esteve sempre presente a música brasileira, de Nepomuceno, Leopoldo Miguez, Alexandre Levy, Villa-Lobos, Henrique Oswald a Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Como concertista Arnaldo Rebello sustentou além do repertório desejado pela plêiade dos nacionalistas capitaneados por Mário de Andrade, também repertório que caíram em desuso por influência destes nacionalistas como Henrique Oswald foram mantidos. Por isso fazem

¹⁰⁰ REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito.S/D.p.3/10-4/10.

sentido os elogios “do maestro Eleazar de Carvalho, ofertando composição sua escreveu certa vez: “...a Arnaldo Rebello, intérprete oficial da Música Brasileira””¹⁰¹

Luis Heitor [...] através da divulgação de obras raras ou esquecidas e as contemporâneas de nossos compatriotas, Arnaldo revela sua “inteligência clara e bem orientada” E esta sua contribuição em prol da nossa música se completa pelos acurados e minuciosos estudos que nos ensinam a compreendê-la e melhor senti-la, proferindo conferências, palestras ilustradas.¹⁰²

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

Algumas apreciações sobre Arnaldo Rebello - Concertista apresentadas por Rebello¹⁰³:

Ayres de Andrade¹⁰⁴ referindo-se à execução do concerto para piano de Bortkiewicz: “Fraseado sensível e sonoridade ampla, dominando com esclarecida consciência artística as diferentes situações da obra”.

Luiz Heitor C. Azevedo¹⁰⁵ dizendo que Arnaldo Rebello é um artista, não disse tudo, porém –Ele é – e essa nuance, no intérprete moderno, assume grande importância – um artista que pensa; que sabe pensar. O seu entusiasmo pela música contemporânea, pela música brasileira, sua constante preocupação em ter um repertório original, pouco explorado, revelam em Arnaldo Rebello a atividade da sua inteligência clara e bem explorada.

Enio Freitas e Castro¹⁰⁶ “... Não foi ele que nos revelou algumas pelas esquecidas de Chopin, sem as banalidades sentimentais de artistas românticos? Não foi ele que fez reviver páginas esplêndidas de ilustres brasileiros mortos, de outra forma esquecidos, como o “Improviso” de Carlos Gomes, o “Allegro Apassionato” de Leopoldo Miguez, e “Prece” de Nepomuceno? E não foi ele que nos deu brilhantemente primeiras audições de Poulenc,

¹⁰¹ REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito.S/D.p.4/10.

¹⁰² ANTÔNIO, Paulo. Arnaldo Rebello. Suplemento Dominical de Arte do Correio do Povo. Porto Alegre, 13 de março de 1983.

¹⁰³ REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito.S/D.

¹⁰⁴ REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito.S/D.p.4/10.

¹⁰⁵ REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito.S/D.p.4/10.

¹⁰⁶ REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito.S/D.p.4/10.

Secerac, Dohnanyi, Szymanowski, Scriabin, Mompou, Chabrier, Tchereprine, Liadow, Granados, Albeniz e Palingren?”

Francisco Braga¹⁰⁷ “ Com todo o coração e muitos aplausos, felicito-o pela exata interpretação que deu às 4 páginas do “Álbum” em 21 do corrente (novembro de 1944) em sua audição na Rádio Cuzeiro do Sul”, referia-se ao programa regular sobre música brasileira na emissora.

José Siqueira¹⁰⁸ “A Arnaldo que como insigne pianista levou a todos os rincões do Brasil nossa música por intermédio das estações de rádio do país, prestando aos compositores nacionais inigualável serviço.”

Luiz Paulo Horta “ Com perfeita regularidade”¹⁰⁹

Luiz Heitor¹¹⁰ referindo-se aos aplausos do concerto comemorativo dos 50 anos de carreira; “... Você bem os mereceu e raramente um artista terá prosseguido com igual coerência e entusiasmo, a sua rota. Ninguém poderá falar na vida artística do Brasil nesses 50 anos que agora se comemoram, ignorando o seu nome e suas realizações.”

Vicente Fittipaldi “Arnaldo Rebello valorizou tudo. E a gente vai tendo a impressão – raríssima – de achar-se diante de um pianista artista. Não de um pianista apenas.”¹¹¹

3.3 Compositor

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

Farias de Carvalho

Tatuado no tempo o quintal reassume
seu corpo de memórias, seus varais
enfundados de brumas e lembranças.
A rua agora é um cais noturno
onde ancoram saudades. A ligeira
viração que o rio sopra, risca o nome
respingando de luar: Doutor Moreira!

De repente, o menino! Em suas mãos,,
as latitudes cósmicas do sonho

^{107/107} REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito.S/D.p.5/10.

¹⁰⁸ REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito.S/D.p.5/10.

¹⁰⁹ HORTA, Luiz Paulo. A Linguagem Sublimada da Amazônia. Jornal do Brasil. 10/04/1984.

¹¹⁰ REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito.S/D.p.5/10.

¹¹¹ TABU: a Revista de Pernambuco para o Brasil Nº III, agosto de 1951. In: Da Flexibilidade como Fator Principal da Técnica Pianística. Coleção Documentos da Amazônia , 2002. P. 35.

abrigando veleiros, nos roteiros
 dessa misteriosa geografia
 onde a infância navega e onde os mares
 são urdidos de copas e calçadas,
 de pedras nuas, beirais e enluaradas
 esquinas de silêncio e nostalgia.
 Está só o menino, e olha a si mesmo
 na roupagem de ocasos que o reveste.
 Olha e seu sorriso claro redescobre
 O sabor diluído das auroras
 Que dormitamvavam nos benjaminzeiros,
 nas mangueiras feridas de pedradas
 e evocações.
 E Subito,
 as canções!
 As mãos que, infantes, sob o ar pesado
 Dos invernos, se mantiveram, são agora pássaros
 Cisnes do azul pousando no teclado
 e arrancando dos íntimos desvãos
 do inconsciente, a estrutura e a leveza
 com que, asas de luz, entregam à eternidade
 a voz pura de Deus, em harmonia e beleza
 palpitante de amor, nas notas da saudade!

Manaus (AM), 7.7.77¹¹²

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

Voltando ao Brasil, Arnaldo Rebello tornou-se um dos principais intérpretes artísticos da sua terra de origem, que consagrou, em linguagem sublimada, nas **Valsas Amazônicas** e nos **Ponteios Amazônicos**, entre outras peças. Ao mesmo tempo finas e despretensiosas, suas composições foram entrando para o nosso repertório pianístico.¹¹³

O reconhecimento em sua terra natal pode ser percebido através do *Curso Intensivo de Cultura Brasileira* em 1965 promovido pelo Clube da Madrugada o artista foi homenageado com o título “Cavaleiro de todas as madrugadas do universo”¹¹⁴ A atuação de Arnaldo foi

¹¹² CARVALHO, Farias. Sonata de Evocação em Dó...çura e Saudades para Arnaldo Rebello. Cópia datilografada.

¹¹³ HORTA, Luiz Paulo. A Linguagem Sublimada da Amazônia. Jornal do Brasil. 10/04/1984.

¹¹⁴ VIEIRA, Taís D. L. Um Amazonas Cantado Por Arnaldo Rebello. Dissertação de Mestrado/Unesp. 2005.p. 22.

focalizada no concerto de abertura no Teatro Amazonas, recitais na Academia Amazonense de Letras e nas rádios locais.¹¹⁵

O Curso Intensivo de Cultura Brasileira que o Clube da Madrugada, sob o patrocínio do Governo do Estado, vai realizar nesta capital com início amanhã no Teatro Amazonas, com o concerto do pianista Arnaldo Rebello, é um dos acontecimentos que marcam época na vida cultural de uma comunidade como a nossa, tão pacata, pobre em densidade populacional e em valores intelectuais, não possuindo por isso, condições para levar a efeito regularmente, promoções da ordem do que se vai assistir.¹¹⁶

Fig. 5 Arnaldo Rebello e membros do Clube da Madrugada, da esquerda para direita: Arnaldo Rebello, Jorge Tufic, Thiago de Melo, Francisco Vasconcelos, Elson Farias e Moacir Andrade (Manaus, 1965).



Fonte: http://jorge-tufic.blogspot.com.br/2011_11_01_archive.html acessado em 31/07/2012.

A figura 5 ilustra Arnaldo Rebello em contato com representantes artistas do Clube da Madrugada em função do Curso Intensivo de Cultura Brasileira e nos aproxima das relações entre a produção de integrantes do grupo com os ideais do modernismo artístico e a composição de Rebello, visto as parcerias que integram parte do elepê *Mosaico Amazônico* (S/D) “pois são o próprio compositor e o autor do belo desenho da capa, o grande pintor brasileiro Solon Botelho, amazonenses são os poetas do primeiro grupo da Face A: Ilcia

¹¹⁵ PÁSCOA. Luciane V. B. *Relações culturais e artísticas entre Porto e Manaus através da obra de Álvaro Páscoa em meados do século XX*. Dissertação de doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.p.226.

¹¹⁶ *Diário da Tarde*. Manaus. 12 de julho de 1965. S/A.

Cardoso, Jorge Tufic, Luiz Bacellar, Álvaro Maia além de Pedro Rocha que abre o 2º grupo de canções.”¹¹⁷

De suas composições¹¹⁸, Vieira apresenta a seguinte catalogação: 61 são originais para canto: *Canção do Rio Mar* (1951); *Desafio* (à maneira popular) (1955); *Toada Baré* (1956); *Unidunitê* (1956); *Mamãe Querida* (1957); *Amigo abandonado* (1964); *Jeitinho de Valsa* (1964); “*Tanka*” *da minha terra* (1964); *Não pôde ser!...* (1969); *Seremos dois* (1970); *Yerehê* (Folclore Indígena) (1971); *Canção de Paquetá* (1971); *Nunca mais te quero* (1971 ou 1972); *Ver!...* (S/D)¹¹⁹; *A frase que eu queria* (S/D); *A melodia que veio do sul* (S/D); *Ave Maria* (S/D); *Azul e rosa*(S/D); *Bate, bate, coração* (S/D); *Bilhete*(S/D); *Caboclo Imaginando* (S/D); *Canção breve* (S/D); *Canção da flauta* (S/D); *Canção do abandono* (S/D); *Canção do índio* (S/D); *Canção do meu penar* (S/D); *Cantigas* (S/D); *Catinguinha sergipana* (S/D); *Como crescem as águas do rio* (S/D); *Dádiva* (S/D); *Dorme coração* (S/D); *...E o rio não levou* (S/D); *Eu sabia que você vinha...* (S/D); *Inveja e ingratidão* (S/D); *Madrugada* (S/D); *Maní-maní* (rondel da mandioca) (S/D); *Noites sem caminhos* (S/D); *Num canteiro semeiei* (S/D); *O Rio* (S/D); *Ode à Música* (à maneira do século XVIII) (S/D); *Passado meu grande amigo* (S/D); *Pelos vales dos teus olhos* (S/D); *Quase Seresta* (S/D); *Queixa em foram de toada* (S/D); *Resposta* (S/D); *Rondó* (S/D); *Saudade ajuda a viver* (S/D); *Seu Joaquim* (S/D); *Ternura* (S/D); *Teus olhos* (S/D); *Trova goiana* (S/D); *Vamos!*; *Vigília*(S/D).

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

E vale destacar neste conjunto, as canções providas de letras de artistas amazonenses de destaque, ou que nesta terra viveram: *Toada Baré*, *A melodia que veio do sul*, *Dorme coração*, *Marapatá* com letras do próprio compositor; *Madrugada*, *Nas águas do Igarapé* com letras de Jorge Tufic; *Maní-maní* com letra de Luiz Bacellar; *Mumurangaua* com letra de Ilcia Cardoso. *Canção do índio* com letra de Álvaro Maia.

O conjunto da obra para canto o conduziu a “Homenagem dos Artistas Líricos do Brasil (13/09/1982) pelos relevantes serviços à Música Brasileira”. Inclusive “José Siqueira

¹¹⁷ Contracapa do disco *Mosaico Amazônico*. 1970. Exemplar com dedicatório do autor para Alina[Ferreira] e Regina datado de 1972.

¹¹⁸ VIEIRA, Taís D. L. Um Amazonas Cantado Por Arnaldo Rebello. Dissertação de Mestrado/Unesp. 2005.29-37.

¹¹⁹ S/D canção sem datação na catalogação apresentado por Vieira em VIEIRA, Taís D. L. Um Amazonas Cantado Por Arnaldo Rebello. Dissertação de Mestrado/Unesp. 2005.29-37.

disse: Costumo chamá-lo, na intimidade, de Schubert brasileiro, e não há nenhum exagero nisso”¹²⁰. Sua Ave Maria recebeu o *Nihil Obstat* da igreja, autorizando seu uso religioso.

Outras 30 originais para piano¹²¹, consistem de 8 *Ponteios Amazônicos* (*Caboclo Imaginando* (anterior a 1964) ; *Tuxaua* (anterior a 1967); *Visão Gudi* (anterior a 1970); *Tapir* (anterior a 1968); *Curupira* (1928); *Ajuricaba* (anterior a 1976); Ponteio Amazônico nº 7 (S/D); *Ponteio Amazônico nº 8* (S/D)¹²²), 8 *Valsa Amazônicas* (*Evocação de Manaus* (1921), *Vitória régia* (1922); *Lúcia* (1921); *Coração de Ouro* (anterior a 1956); *Leonora* (S/D); *Tarde no Igarapé* (S/D); *Igapós ao Luar* (anterior a 1979); *Obrigado, Creusa* (anterior a 1984) , outras *Valsas* (*Valsa de Petrópolis* (anterior a 1976), *Valsa Gaúcha* (S/D), *Valsa de Paquetá* (anterior a 1976)) e outras peças em forma de improviso, estudo, danças (*Velha estampa* (anterior a 1971), *Dança da correnteza* (anterior a 1974); *Desafio (À Maneira do Amazonas)* (anterior a 1956); *Choro em oitavas* (1955); *Chorinho na Canoa* (1956); *Choro na Amaralina* (S/D); *Tarumã* (anterior a 1956); *A menininha da rosa* (anterior a 1972); *Lundú do Titio Joca* (anterior a 1964); *Lundú Amazonense* (anterior a 1956); *Cidade de Campos* (S/D).¹²³

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

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

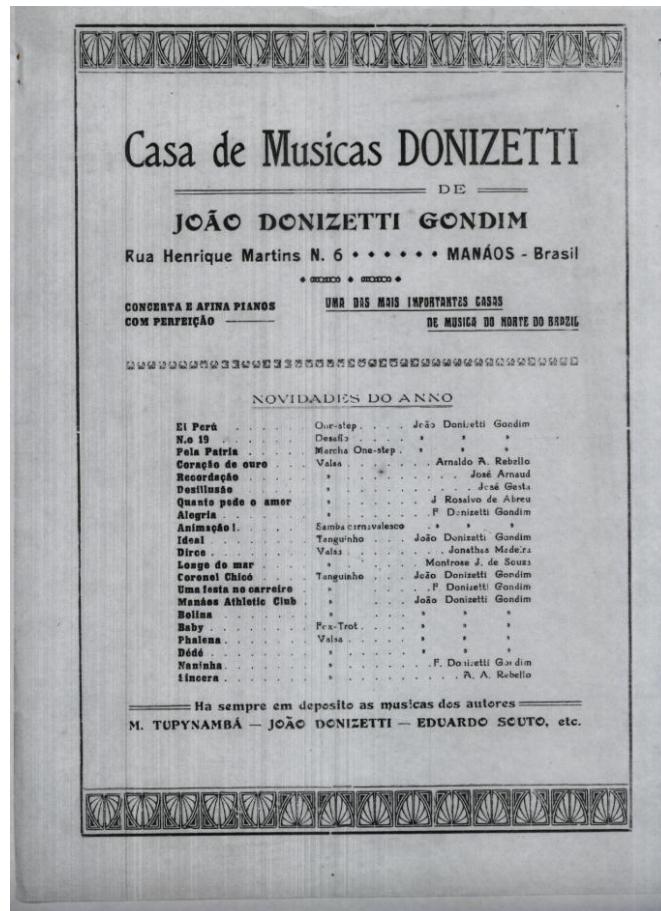
¹²⁰ REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito.S/D.p.5/10.

¹²¹ Nas obras onde não se precisa a data de composição ou se indica a falta de datação (S/D) ou a primeira referência localizada sendo dedicatória ou *copyright* da editora.

¹²² Os dois últimos Ponteios Amazônicos até o momento não integram o acervo desta pesquisa porque não foram ainda localizados.

¹²³ Nas obras onde a datação não foi possível com exatidão é possível reconhecer referências de corte temporal que indicam a anterioridade da composição como a data do *copyright* da editora, data de dedicatória ou data de cópia.

Fig.6 Contracapa da Partitura *Olhos que fallam* de J. Donizetti.



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

A Amazônia apresentada no conjunto da obra de Arnaldo Rebello é muito parecida com a própria concepção de cidade e sociedade em Manaus, a coexistência dos elementos típicos da cultura local se reúnem aos materiais estruturantes da tradição europeia. A estrutura composicional é construída como melodia acompanhada. Esta maneira de compor é tão cara e associada à relação com o pensamento racionalista e cartesiano que transpôs dois séculos até chegar em Rebello, ao mesmo tempo esse procedimento composicional também tão presente nas manifestações da cultura popular, sendo observado com expressiva intensidade no Amazonas até os dias atuais, e que transpõe o local no global. E como informou a Vieira¹²⁴, o maestro Nivaldo Santiago afirma sobre Rebello: “ Ele não descreveu o meio: expressou o sentido do meio. Não transpôs para a pauta a aparência das coisas e dos sons, e sim o sentido disso tudo.”

¹²⁴ VIEIRA, Taís Daniela Leite. *Um Amazonas Cantado por Arnaldo Rebello*. Dissertação de Mestrado apresentada a Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Instituto de Artes Campus de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Música. Orientadora; Dra. Martha Herr. 2005.p. 43-44.

É múltipla a integração das interpretações de Amazônia e as permanências da tradição musical de origem europeia passando pela mestiçagem que colore com urucum e saboriza com tucupi essa música. Se tivermos os processos estandardizados de construções melódica, harmonização e exploração idiomática do instrumental arraigados, temos intenção, temática, ambientação, paisagem e relações expressas na obra.

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

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

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

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

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

- Arnaldo Rebello: Solista de Piano – Sinter; (S/D)
- Ameno Resedá – O piano brasileiro de Arnaldo Rebello, Corcovado, (1964) ;

- O Piano de Norte a Sul – Sociedade Artística Uirapurú (1960 ou 1970)¹²⁵;
- Mosaico Amazônico – Academia de Santa Cecília Discos (anterior a 1972)¹²⁶;
- Jubileu de Ouro: Recital Arnaldo Rebello – Franck Acker (inclui a Valsa Amazônica nº 8)(1979)
- Amazonas – Pará – Bahia Academia Santa Cecília de Discos (S/D)
- Ernesto Nazareth – Doze Valsas e oito Pelas para Piano – Soarmec (Repertório Rádio MEC nº 15) (1963)
- Grandes Pianistas Brasileiros: Arnaldo Rebello – MCD Gravadora (CD) (2001)

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

4.4 Divulgador da Música Brasileira

Aloysio Alencar Pinto escreveu na contracapa o disco *Recital Arnaldo Rebello* em que Arnaldo Rebello comemorava seu jubileu de ouro como concertista: “Da figura do artista ressaltamos dois pontos essenciais: O desbravador e o divulgador, constituindo suas *tournées* uma espécie de apostolado, apresentando e divulgando a obra de arte por todos os cantos do país. Mário de Andrade reconheceu a relevante função social dos virtuosos brasileiros, nacionais, que como Arnaldo Rebello exerce suas atividades dentro dos limites da pátria, dizendo serem eles intérpretes mais úteis, mais humanos e mais fecundos para o desenvolvimento da vida musical do país.”¹²⁷

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

¹²⁵ Fonte: <http://www.ernestonazareth150anos.com.br/recordings/index/general:Rebello> acessado em 07/04/2014.

¹²⁶ A partir da dedicatória à Alina e Regina que consta “Manaus, 12 XI-972.

¹²⁷ PINTO, Aloysio Alencar. Recital. Contracapa de LP.

Arnaldo Rebello realizou, em 1963, *tournee* completa pelo Brasil em comemoração ao centenário de Nazareth, levando sua música até Montevidéu. Na mesma ocasião realizou na Série Oficial da Escola de Música o Recital Nazareth. Antes disso já se observa a relevância do pianista como intérprete de Nazareth, em 1939 a Associação dos Artistas Brasileiros organizou o Festival Ernesto Nazareth. Os pianistas convidados foram Mário de Azevedo¹²⁸, Arnaldo Rebello e Carolina de Menezes. Mário de Andrade¹²⁹ relata este concerto recoberto de êxito com o salão da Escola Nacional de Música, gradualmente os tangos, polcas e valsa passaram a integrar os programas de recitais ao lado do repertório tradicional de concerto. Participou ativamente, e, 1966, das comemorações do centenário de Francisco Braga. Realizou na Academia Lorenzo Fernandez, um ciclo de Palestra-Concerto, semanal: *O Piano e a Música Brasileira*, focalizando José Maurício, Leopoldo Miguez, Ernesto Nazareth entre outros.

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

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

A audição de amanhã, às 20 horas, do programa Rapsódia Brasileira, será dedicada a Ernesto Nazareth. Comentadas por Belmira Frazão e interpretadas pelo pianista Arnaldo Rebello, serão apresentadas as seguintes músicas: Tenebroso, Odeon, Quebradinha e Turbilhão de Beijos.¹³⁰

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

Na Rádio Roquete Pinto¹³¹, no *Ciclo de Música Brasileira*, série de programas organizados e apresentados por Arnaldo Rebello, para a Academia Lorenzo Fernandez:

¹²⁸ Pianista que Arnaldo se orgulha em substituir na década de 20 executando peças de “gosto” popular no cinema mudo e na divulgação de novas obras nas casas de música no Rio de Janeiro. O repertório é bastante recorrente entre os dois pianistas, fato este que nos indica as preferências e predileções para a nascente música popular urbana em Arnaldo Rebello.

¹²⁹ ANDRADE, Mário. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1976. P.319-320.

¹³⁰ 2º Caderno. Correio da Manhã, Quinta-Feira, 16 de Setembro de 1965.

¹³¹ REBELLO, Álvaro. *Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira*. Cópia de manuscrito.S/D.p.9/10

- Lendas e Música:

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

Na Rádio Globo¹³² participou do programa *Música para Milhões: Série do Movimento de Expansão Cultural*, em combinação com a Ordem dos Músicos do Brasil, redigido e apresentado por Arnaldo Rebello, também sobre música e músicos do Brasil.

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

Despertou imensa curiosidade o novo programa jogado ao éter pela Rádio Cruzeiro do Sul (P.R.D.2) intitulado as “seis quintas-feiras de Comba Marques Porto e Arnaldo Rebello”[...] É mister porém acentuar que a razão do nosso espanto não se encontrou absolutamente nos nomes dos dois artistas que por si só valorizariam qualquer programa.”¹³³

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

Ele ocupou cargos de importância cultural como Diretor Artístico da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, Presidente da Associação Brasileira de Músicos, Chefe do Serviço de Discoteca do Departamento de Imprensa e Propaganda, Secretário Geral da Associação do Artista Brasileiro, da qual foi diretor da seção de Música.¹³⁴

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

Na presidência da Associação Brasileira de Música, Arnaldo Rebello promoveu, por ocasião do primeiro centenário do nascimento de Carlos Gomes, um sensacional concurso entre cantores, do qual saiu vitoriosa a jovem artista Alice Ribeiro, que no

¹³² REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito.S/D.p.9/10

¹³³ COSTA. José Lucas da. Comba Marques Porto, a voz diferente do nosso “broadcasting”:As suas “seis quintas-feiras” – Arnaldo Rebello, musicista e virtuose do piano . *Cena Muda*. 8.6.43. p. 8.

¹³⁴ TABU: a Revista de Pernambuco para o Brasil Nº III, agosto de 1951. In: Da Flexibilidade como Fator Principal da Técnica Pianística. Coleção Documentos da Amazônia , 2002. P. 35.

mesmo ano percorreu com ele o país, a convite da “Instrução Artística do Brasil”, numa *tournée* que também teve o caráter de homenagem a Carlos Gomes.¹³⁵

Segundo Álvaro Rebello o compositor recebeu as seguintes homenagens¹³⁶:

- Concurso Nacional de Canto Arnaldo Rebello, promovido pelo Conservatório Brasileiro de Música;
- Governo Estadual do Amazonas;
- Assembléia Legislativa do Amazonas;
- Artistas Líricos do Brasil, em setembro de 1982, pelos relevantes serviços prestados à Música Brasileira;
- Dedicatórias de alguns compositores brasileiros:
 - Divertimento, Francisco Braga (Última composição de Braga em 1945, com publicação pela Escola Nacional de Música em 1955)¹³⁷;
 - Valsa Suburbana, Lorenzo Fernandez (1932);
 - 4ª Valsa de Esquina, Francisco Mignone (1938)¹³⁸;
 - Murucututú, José Siqueira (S/D);
 - Valsinha de Marajó, Waldemar Henrique (1946)¹³⁹;
 - Valsa Chorosa, Souza Lima (S/D);
 - Seresta, Aloysio Alencar Pinto (S/D);
 - 4ª Seresta, Carlos Vianna de Almeida (S/D).

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

¹³⁵ TABU: a Revista de Pernambuco para o Brasil Nº III, agosto de 1951. In: Da Flexibilidade como Fator Principal da Técnica Pianística. Coleção Documentos da Amazônia, 2002. P. 35.

¹³⁶ REBELLO, Álvaro. Resumo Biográfico: Arnaldo Affonso Rebello – Professor – Concertista – Compositor – Cultor e Divulgador da Música Brasileira. Cópia de manuscrito.S/D.p.9/10.

¹³⁷ BIBLIOTECA NACIONAL. *Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Francisco Braga (1868-1945)*, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1968.

¹³⁸ REIS, Fernando C. C. V. dos. *O idiomático de Francisco Mignone nas 12 Valsa de Esquina e 12 Valsas-Choro.Orientador Amílcar Zani Neto*. Tese de doutoramento.Unesp. São Paulo 2010.p.105.

¹³⁹ HENRIQUE, Waldemar.*Waldemar Henrique: Canções*. Ensaio Vicente Salles. Belém: Secratia de Estado da Educação/ Fundação Carlos, Gomes, 1996.p. 259 (Esta edição não apresenta as dedicatórias que Álvaro Rebello indica).

3 - PAISAGENS SONORAS E O REPERTÓRIO MUSICAL

Ainda que o enigma da identidade seja uma questão conflitiva, um aranhol de enviesamentos morais e éticos, emocionais e políticos, cada vez mais é necessário expor em discussão o conhecimento da realidade e do imaginário intercorrentes na Amazônia, ou penetrar em seu *real imaginário*, no sentido de um conhecer-se para conhecer. Ou de um conhecer conhecendo-se.¹⁴⁰

João de Jesus Paes Loureiro

O *fin-de-siècle* em Manaus e as duas primeiras décadas do século XX carregam uma dinâmica musical que difere do período anterior. O fechamento proporcionado pelas restrições financeiras fez a abertura interna aumentar e favorecer a consolidação de práticas independentes da necessidade imediata dos artistas estrangeiros.

Artistas da terra são tratados com ídolos, que substituiriam no imaginário os cantores europeus e começam a ocupar este local no cenário local. Um bom exemplo é o caso de Tatá Level.

Devemos, pois, tributar-lhe com alegria, enlevados, felizes, todo carinho de nossa adoração, que ella engrandece a nossa Pátria e glorifica o nosso nome. O Amazonas, grandioso em suas águas e em suas florestas, em suas terras e em suas riquezas, é pequeno ainda para conte-la porque ella sendo nossa Gloria nol-a arrebatou nas suas grandez azas de oiro.

Mas, agora, ela temo-la aqui guardada, e digamos em brados ao mundo, que aqui está escondida uma grande artista: anunciemos aos céos, que temos aqui cercada por nosso amor e por nosso carinho, a alma dos grandes Mestra que Deus levara para o seu seio.¹⁴¹

Esta efusiva matéria do Jornal Imparcial de 1918 se refere a um Recital oferecido pela pianista na casa de seu pai Mário Revel Chompré para a imprensa amazonense. No programa constaram peças Chopin, Schumann e Liszt. Para esta primeira parte da apresentação a imprensa noticia a execução de quatro estudos de Chopin, entretanto, destaca os estudos op. 10 n° 12 e op. 25 n° 9 com o qual encerrou a primeira parte. É interessante observar a cultura musical do jornalista ao comentar o estudo op. 25 n° 9 “um dos belos e prediletos estudo de Soner, discípulo de Liszt. Quando a nobre pianista executou a phrase final, todos

¹⁴⁰ LOUREIRO, João de J. P. OLIVEIRA, Reginaldo G. de, DUARTE, Rosangela. *Arte e Cultura na Amazônia: os novos caminhos*. Boa Vista: UFRR. 2012. p. 9.

¹⁴¹ Imparcial, Manaós, Segunda-feira, 1 de julho de 1918.

emocionaram-se ante a clareza do *leggierissimo*, que foi executado sem falha de uma nota, com sumptuoso esmero”.¹⁴² Na segunda parte foram apresentados Das Abend, Warum? E Guillen das Fantasiestücke de Schumann; Tarantela, Veneza e Napoli de Liszt. Cabe ressaltar a complexidade técnica e musical do repertório apresentado e não é de se estranhar que o público habituado ao repertório pianístico romântico valorize grandemente a execução da jovem amazonense que esteve acompanhada por seu pai até 1913 em Leipzig onde se diplomou.

Associando esta informação ao livro sobrevivente da biblioteca dos comerciários¹⁴³ não é coincidência a origem do livro e a diplomação da jovem pianista na mesma cidade alemã. A idéia de modernidade na técnica pianística, o uso do peso controlado, o relaxamento, informações que concatenam com as idéias difundidas pela escola pianística alemã e são sintetizadas por Arnaldo Rebello na Tese *Da Flexibilidade Como Fator Principal da Técnica Pianística*.¹⁴⁴

A segunda parte do recital à imprensa, familiares e elite local é construído com repertório que demanda importante massa sonora e uso de toques advindos da moderna técnica pianística em contraste com secções muito delicadas em *cantabile*.

A pianista Tatá Level (Tarsila Level Chompré) se apresentou no dia 27 de julho de 1918 no Teatro Amazonas. Se a sua primeira serata foi reveladora o concerto do Teatro Amazonas não nos decepcionou. A Comissão Promotora foi composta pelo Dr. Maximino Corrêa, Comendador Joaquim Gonçalves Araújo e José Ribeiro do Amaral que lhe ofertaram um anel de brilhante ao final.¹⁴⁵

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

Em 19 de março de 1923, aos quinze anos de idade, Lindalva Cruz apresentou seu primeiro concerto como aluna do Externato Musical Joaquim Franco e apresentou um

¹⁴² Imparcial, Manaós, Segunda-feira, 1 de julho de 1918.

¹⁴³ ESCHMANN. J. C., Wegweiser durch die Klavier-Litteratur. Fünfte Auflage herausgegeben von Adolf Ruthardt. Leipzig: Verlag von Gebrüder Hug & Co. 1900. Citado na primeira seção deste trabalho.

¹⁴⁴ *Da Flexibilidade como Fator Principal da Técnica Pianística*. Coleção Documentos da Amazônia, 2002.

¹⁴⁵ Imparcial, Manaós, Domingo, 28 de julho de 1918. João da Ribeira.

programa no qual constava programa¹⁴⁶ similar ao apresentado por Tatá Level incluindo Oswald, Chopin e a tão elogiada Tarantella, Venezia e Napoli na performance de Tatá Level, neste tempo Lindalva era orientada por Maria Sylvia Jardim de Oliveira (Nini Jardim). Lindalva Cruz e Arnaldo Rebello teriam respectivamente 10 e Arnaldo Rebello 13 anos de idade à época do concerto Level, que certamente impactou-os a ponto de observar a coincidência de, nos dois concertos a peça de encerramento ser a mesma.

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

Tive hontem a esquisita volúpia de ouvir Tatá Level ao piano, volúpia em que se mesclaram, no mesmo augustioso excesso, o vício enervante, de que fala Benjamin Lima – que é dor acerba infecundidade e delícia dolorida na admiração – ao sagrado, ao sagrado, ao excelso orgulho regional, em que a minúscula e insuficiente possibilidade de sentir a Arte Eterna foi quase abafada em mim pelo sentimento que, ante os meus olhos extático, trazia a misericordiosa ilusão de que dentro da alma daquela grande artista, canto eu também, cantamos todos nós, porque o Amazonas nella canta.¹⁴⁷

A sensação e o sentido de pertencer à produção tradicional europeia o que é amazônico neste repertório. O Amazonas enquanto canto no repertório de Chopin ou Liszt invoca a dimensão afetiva-sensorial da experiência musical que se conforma a partir das experiências sensoriais acumuladas pela vivência e pela experimentação. Pela intensiva experiência com o repertório da música de tradição europeia este para pertencê-la a múltipla experiência musical amazônica e figura como uma das mais presentes influências nas composições de Arnaldo Rebello.

Esse é um dos aspectos a considerar quando se pretende categorizar o tipificar a produção musical amazônica, os contatos, os fluxos, as rupturas e as permanências em relação ao repertório que compreendemos como historicizado, já não é possível aceitar o discurso do isolamento na produção musical local, pois efetivamente este nunca ocorreu.

Outro fator publicado pela imprensa e que no revela relações significativas para a compreensão dos principais elementos de influência na obra de Arnaldo Rebello que já observamos a extensiva relação local com a música vocal, a permanência dos compositores

¹⁴⁶ COELHO, Irinéia. *Lindalva Cruz: vida e obra*. Manaus: Sérgio Cardoso/Valer, 1999.p.20

¹⁴⁷ Imparcial, Manaós, Domingo, 28 de julho de 1918.

para piano que se filiam aos processos composicionais vinculados à tradição de escrita vocal e o também presente repertório das bandas de música e das festas populares.

As Bandas de Música no Amazonas têm um percurso próximo das condições políticas e militares, elas surgem com ações educacionais na elevação da província com os dois primeiros governadores. Alguns comentários ressoam na imprensa no período próximo ao período de formação básica de Rebello. Podemos através destas notas também conhecer o repertório executado, no dia 15 de novembro de 1893 um repertório completo em comemoração a Proclamação da República é divulgado no Diário Oficial:¹⁴⁸

A banda de música do Batalhão de Segurança tocará hoje à tarde em frente ao palácio do governo, das 5 1/2 às 6 1/2 horas, as seguintes peças:

- 1ª - Hymno da proclamação da Republica, por Miguez.
- 2º - Kean, polka, por João Elias da Cunha.
- 3º - Life insuranse, Walsa dedicada a D. Rocco por Antonio Rayol.
- 4º - Pot-pourri aux Fra Diavolo, música de Auber arranjada para a banda por Aristides Bayma.
- 5º - Idílio, tango por Misael Domingues.

—
Das 7 às 8 1/2 da noite a banda tocará em frente ao quartel do Batalhão de Sergurança as seguinte peças:

- 1º - Hymno da proclamação da República, por Miguez.
- 2º - Les Cors Blanc, polka, por H. Tellam
- 3º - Bagniei, P. D. por Coquelet.
- 4º Pot-pourri aux Fra Diavolo, música de Auber, arranjado por Aristides Bayma.
- 5º - Les fleurs, Walsa, por Emil Waldtenfel.
- 6º - Polka, por Leocadio Rayol.
- 7º - Le premiere pome, mazurca, por É. Mullet.
- 8º - Die Goldamsel, polka para piston a solo, por H. Schwer.
- 9º - Life Insurance, walsa, por Antonio Rayol.

Os irmãos Leocádio, Alexandre e Antônio Rayol foram músicos atuantes nas décadas de 60 para 70 do século XIX no Maranhão, o primeiro, violinista e compositor; Alexandre era violoncelista e barítono com atuação em Manaus; Antônio Rayol, além de cantor e compositor, atuou como educador musical fundando a primeira Escola de Música do Maranhã, a Aula Noturna de Música.¹⁴⁹ Aristide Bayma foi regente da referida banda e responsável por vários arranjos utilizando temas conhecidos como óperas

¹⁴⁸ Diário Oficial, Quarta-Feira, 15 de novembro de 1893

¹⁴⁹ AMARAL, José Ribeiro do. Estado do Maranhão: História Artística. In: Diccionario Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil. Comemorativo do Primeiro Centenário da Independencia. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922, p. 259-324, v. 2 APUD SOBRINHO, João B. de C. A música no Maranhão Imperial: um estudo sobre o compositor Leocádio Rayol baseado em dois manuscritos do inventário João Mohana. In: Em Pauta, Porto Alegre, v. 15, n. 25, julho a dezembro de 2004.p. 16.

Os irmãos Rayol instalaram uma editora de partituras em Manaus pela qual a execução do serviço gráfico é realizado em Leipzig, mas uma confirmação da relação cultural entre Manaus e Leipzig. O repertório executado pelas bandas como as publicações convergem na presença constante de Valsas, polcas, desafios, *Fox-trot*, marchas, entre outros menos presentes.

Além das genealogias que se estabelecem pela transmissão do capital cultural, outras biológicas como as dos Rayol e dos Gondim que se firmam na tentativa de campo musical manauara. O papel destes além de compositores, mas como editores interfere nas partituras disponíveis no mercado local que são comercializadas ao lado dos cânones do repertório pianístico.

Fig. 7: Capa da partitura *Serenata*.



Fonte: Museu da Imagem e do Som do Amazonas.

Consta em 1934 a composição da *Valsa Arlette* composta por Ney Rayol em 1934 e com copyright em 1977 na mesma partitura a capa apresenta lista atualizada em 1977 comprovante a atuação em influência da família Rayol no campo musical manauara e sua relação com as danças de salão “criolizadas”.

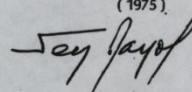
Fig. 8: Contracapa de partitura *Arlette* de Ney Rayol

Edição da

FAMÍLIA RAYOL

VALSAS

1 ARLETTE	Valsa Brilhante	(1934/1977)	
2 LOUCO DE AMOR	Valsa	1933	Com letra do autor
3 IÉDA	Valsa	(1948)	
4 ALIETTE	Valsa	(1954)	
5 VALSA DA ANA AMÉLIA	Valsa	(1973)	
6 VALSA DO FREDÓCA	Valsa	(1974)	
7 VALSA DO LUIS RENATO	Valsa	(1975)	
8 VALSA DO MANOEL	Valsa	(1976)	
9 VALSA DO NEY, MEU NETO	Valsa	(1976)	
10 CACHOEIRA	Valsa	(1973)	
11 SE NÃO HOUVESSE MARIA...	Valsa brasileira	(1976)	Com letra de Oséias Martins
12 BI CENTENÁRIO	Valsa Americana	(1976)	
13 SAUDADES DE MANAUS	Valsa cnção	(1969)	
14 BRASÍLIA	Valsa Brasileira	(1970)	
MARCHAS CARNAVALESICAS			
15 ESTRELA AZUL	Marcha Carnavalesca	(1938)	Com letra do autor
16 NO NACIONAL	" "	(1939)	" "
17 SOLDADINHOS	Marcha Infantil	(1939)	" "
18 Jornaleiros	Marcha Infantil	(1940)	" "
19 DE PERNAS PRO AR	Marcha Carnavalesca	(1940)	" "
20 Marinheiros Nacionalinos	Marcha Infantil	(1941)	" "
21 VEM CÁ BÊBE	Marcha Carnavalesca	(1941)	" "
22 CHINEZINHO	Marcha Infantil	(1942)	" "
23 Holandesas no Nacional	Marcha Carnavalesca	(1943)	" "
24 AVIADORES NACIONALINOS	Marcha Infantil	1944	" "
25 AZES DA FOLIA	Marcha Carnavalesca	(1958)	" "
SAMBAS, CHÔROS, ETC.			
26 EU SOU MALANDRO	Samba	(1939)	Com letra do autor
27 RAINHA DO SOLIMÕES	Marcha	7 1933	Com letra de Heitor veridiano
28 APRENDA A AMAR	Samba	(1934)	Com letra de Heitor Veridiano
29 TAPURUQUARA	Choro	(1958)	
30 HINO AO TEATRO			
AMAZONAS	Hino	(1974)	
31 AJURICABA	Samba enredo	(1976)	Com letra do autor
32 LUAR NA ILHA DE SANTO ANTÔNIO	Samba canção	(1977)	" "
33 MURIÇOCA	Samba Baiano	(1977)	" "
34 TRAVESSURA DA ANA AMÉLIA	Schotisch	(1975)	
35 TRAVESSURA DO FREDÓCA	Schotisch	(1975)	

COPYRIGHT 

Manaus - 1977

Fonte: Museu da Imagem do Som do Amazonas.

Esse cenário no qual Arnaldo Rebello constrói suas primeiras obras é composto pela permanência do repertório tradicional de formação e de concerto pianístico associado as

outras produções mais afetas ao gosto popular pelo caráter movido e dançante ou melancólico e sentimental. Em geral esta segunda categoria tem como processo composicional o padrão estrutural advindo da pequena forma, em especial a forma canção e a intenção programática. Em seguida é agregada a influência da síntese de Ernesto Nazareth, do pianista Mário Azevedo e Eduardo Souto.

A produção de Arnaldo Rebello se incorpora ao repertório amazônico e evoca a Amazônia em suas interpretações ao reunir as duas tradições que ele vivencia em Manaus e que se concatenam com os ideais nacionalistas. Assim quando parece ser um padrão intuitivo de composição, em verdade é o reordenamento destes elementos na construção de obras inéditas que evocam o período e as sonoridades do momento vivido efetivamente em Manaus com suas cores, cheiros, saberes, sabores e em especial suas sonoridades e que em algumas vezes memórias sonoras reconstituídas revestidas de saudade.

Para Ricoeur¹⁵⁰ o discurso; e nos apropriaremos desta concepção para o discurso musical por homologia; é construído por elementos que se reúnem e que o discurso é maior que estes elementos isolados. A busca do gênero, do estilo na interpretação ou na decodificação é reconhecer o *acontecimento* e o *sentido*. Ele nos mostra que há o *laço mimético* entre a palavra (sonoridade) e a ação e que é justamente este *laço mimético* que permite a interpretação do texto.

Pode-se compreender o sentido de toda ação, porque toda ação exige uma objetividade. Assim, compreende-se um texto quando há revelação das estruturas profundas, das relações e da autonomia, que se caracterizam como os momentos objetivos de uma obra. São estas *referências* que levam à compreensão e apreensão do sentido, dado que revelam o mundo do texto, do sujeito e sua *subjetividade* – subjetividade entendida, aqui, como fato de abertura para o mundo no mundo da ação.¹⁵¹

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

¹⁵⁰ RICOEUR, Paul. *O discurso da ação*. Lisboa: Edições 70, 1988 ;

RICOEUR, Paulo. *Do texto à ação: ensaios de hermenêutica II*. Porto: Rés-Editora, 1989.

¹⁵¹ SILVA, LUZIA B. de Oliveira. A interpretação hermenêutica em Paul Ricoeur: Uma possível Contribuição para a Educação. In *Comunicações*. Piracicaba, Ano 18 n° 2 p. 19-36 , jul-dez, 2011. p. 21.

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

O problema da interpretação nos exige um pensar sobre a própria interpretação e suas características de incompletude e decifração como ferramenta de apreensão e manifestação do texto da cultura. Procurar a intenção do autor nos requer uma reconstrução e busca de significado que não foi o foco desta pesquisa, mas nosso intento sim é nos colocar como interpretante para compreender a obra, ou fragmento desta. Procurando no círculo hermenêutico “a correlação entre explicação e compreensão, e vice-versa,”¹⁵² as chaves de entendimento para a compreensão e explicação dos textos musicais.

3.1 REPERTÓRIO VOCAL

Na *Toada Baré* (1956) (fig.9 e 10) escritas em duas versões: piano solo, canto e piano, Rebello utiliza de um som específico da paisagem sonora amazônica. A metáfora do canto do Uirapurú (*Cyphorhinus aradus*) esta é apresentada nos oito primeiros compassos que constituem a introdução. Nesta secção fundada sobre baixos em sol no registro grave se explorou a topografia do piano em seus registros. O construiu uma sequência harmônica que parecia usual e óbvia em sol menor e dó menor que surpreende¹⁵³ pela sobreposição do natural na região e dó suspenso na região aguda que cria uma sonoridade dissonante diluída pela distancia sonora. Esta situação é reiterada na conclusão da peça que é isométrica com a introdução reiterando o procedimento composicional apresentado na introdução.

¹⁵² RICOEUR, Paulo. *Do texto à ação*: ensaios de hermenêutica II. Porto: Rés-Editora, 1989.p. 212.

¹⁵³ É possível que exista um equívoco na cópia e não dispomos de outra fonte para confrontar esta hipótese.

Fig. 9 *Toada Baré* C. 1-8 (Grifo nosso)

TOADA BARE

ARNALDO REBELLO

PIANO

Fonte: REBELLO, Arnaldo. *Toada Baré*. São Paulo: Ricordi. 1956.

O perfil melódico e a taxa de ocupação da secção central tomam uma oitava e meia com frequente diversidade na direção do movimento fato este associado a alteração de andamento que na introdução é *Lento* e nesta secção passa a *Adagio* se relaciona com uma tentativa de relação do texto musical com a lepeidez do deslocamento espacial da ave apresentada, para reforçar esta ideia notamos também a extensiva utilização de semicolcheias em contraste com as semínimas mostrando os saltos e os repousos.

Fig. 10 *Toada Baré* C. 9-12

Fonte: REBELLO, Arnaldo. *Toada Baré*. São Paulo: Ricordi. 1956.

Parece uma contradição tratar qualquer peça musical como “conjunto funcional de significações”, por si só suficiente para dar sentido a ela (“significado musical do substrato acústico”), e ao mesmo tempo associá-la ao pensamento do compositor, à “originalidade”, como um conjunto do passado, que se articula com o presente e com as maneiras como a Amazônia é interpretada no repertório.

Tanto o compositor quanto o intérprete vivem num mundo complexo, e a explicação para a prática artística exige inevitavelmente a busca de compreensões amplas e ancoradas em variados suportes teóricos e metodológicos. Que compreendam como a música pode ser vista como uma prática ou processo discursivo, e não meramente mimético. Assim se evita a

substituição de uma imagem por outra, com a atenção voltada aos conflitos inerente aos próprios processos de significação.

3.2 REPERTÓRIO PIANÍSTICO

Marcado pela convergência estilística o conjunto das produções de Rebello para piano se encerra em discussões amplas na música brasileira como os caminhos da Valsa na música brasileira, dos ponteios, do lundu e do desafio, e pontuais amazônicos como as paisagens na valsa *Tarde no Igarapé* ou em *Tarumã*.e nos mitos como em *Curupira* ele propõem construções de sonoridades que o inserem no mundo ocidental e na parcela amazônica deste mundo. “O homem amazônico [...] busca desvendar os segredos de seu mundo, recorrendo predominantemente aos mitos e à estetização”.¹⁵⁴ Com o objeto estético Arnaldo Rebello revela a sua Amazônia seus mitos e seus encantos.

As obras musicais selecionadas para este estudo impregnadas de Amazônia ocorrem como fruto do social no individual onde se mesclam coletivo e individualidade, cotidiano e não cotidiano como fenômenos comunicacionais que exaram do compositor rumo ao interpretante plenos de elementos simbólicos.

Analisar e interpretar as obras musicais de Arnaldo Rebello e localizar a Amazônia nelas presente é uma tarefa delicada, o solo é movediço, as impressões são fugidias, o resultado não permanente por isso se adotará postura interdisciplinar para tentar uma possibilidade de compreensão do objeto musical.

3.2.1 Valsas Amazônicas

A valsa é uma dança de origem controversa que possivelmente seja remonte à regiões campestres da Alemanha e Áustria suas principais características são o compasso ternário e a nítida acentuação no primeiro tempo de cada compasso. Os andamentos variam do lento até o rápido, a gestualidade da dança e marcada por rodopio e voltas. No programa da apresentação da Banda de Música do Batalhão de Segurança a redação desta dança é apresentada Walsa ao invés de Valsa como hoje conhecemos, a redação dada é de origem alemã a partir de *walzer*

¹⁵⁴ LOUREIRO, João de J. P. Cultura Amazônica: Uma Poética do Imaginário. São Paulo: Escrituras, 2001. p. 38.

(do verbo alemão que significa valsar¹⁵⁵). Apenas em 1815, no Congresso de Viena Sigismund Neukomm, encarregado da parte musical introduziu-a nos bailes.

A partir de então, a valsa foi rompendo o preconceito, tornando-se presença obrigatória nas festas dos salões, palácios e cortes imperiais. Pouco a pouco, ela foi deixando para trás os minuetos e gavotas, que reinavam absolutos até então, tornando-se a dança de salão mais popular do século XIX.¹⁵⁶

Para Hobsbawm, a segunda parte do século XIX foi, em todo o mundo, um período revolucionário nas artes populares, atingindo seu ápice entre as décadas de 1880 e 1890, quando também aconteceu a ascensão de outro fenômeno da cultura da camada trabalhadora: o futebol profissional. As principais danças de salão do século XIX e primórdios do XX como a valsa, a mazurca, a polca, o schottisch e outras, foram adotadas em vários países, nas grandes e pequenas cidades. Com o tempo, essas danças passaram pelo processo de “criolização” ou “mestiçagem”, ou seja, foram transformadas em gêneros nacionais.¹⁵⁷

[...] a arte está ligada a receptores que, independentemente da ocasião em que as obras de arte são apresentadas, formam um grupo fortemente integrado. O lugar e a função que a obra de arte tem para um grupo derivam de ocasiões determinadas em que este se reúne (...). Portanto, uma das funções importante da obra de arte é ser uma maneira de a sociedade se exibir, como um grupo e como uma série de indivíduos dentro de um grupo. O instrumento decisivo com o qual a obra ressoa não são tanto os indivíduos em si mesmos, cada qual sozinho com seus sentimentos, mas, muitos indivíduos integrados num grupo, pessoas cujos sentimentos são, em grande parte, mobilizados e orientados para o fato de estarem juntas.¹⁵⁸

A França produziu o *chansonnier* das camadas operárias e, depois de 1884, seu produto culturalmente mais ambicioso e boêmio, o cabaré de *Montmartre*. Na Espanha, uma evolução semelhante à norte-americana produziu o *cante bondo*, o flamenco andaluz, que como o *blues* dos EUA, surgiu como canção folclórica trabalhada profissionalmente nos cafés musicais de Sevilha, Málaga e Cartagena, entre 1860 a 1900.¹⁵⁹ No Brasil nota-se a

¹⁵⁵ Wahrig: Dicionário semibilingue para brasileiros/alemão. São Paulo: Martins Fontes. 2011.

¹⁵⁶ MACHADO, Marcelo Novaes. As doze valsa de esquina de Francisco Mignone: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes da música popular. Dissertação de Mestrado (Lucas Bretas, orientador). Belo Horizonte: UFMG.

¹⁵⁷ BÉHAGUE, Gerard. Recursos para o estudo da música popular latino-americana. In: Revista Brasileira de Música. 1992. Rio de Janeiro, Vol. 20. p.1-24.

¹⁵⁸ ELIAS, Norbert. Mozart: sociologia de um gênio. Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.p 49.

¹⁵⁹ HOBBSAWN, Eric J. A História Social do Jazz. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

valorização de estilos musicais nitidamente ligados ao gosto popular que culminaram em choros, tangos brasileiros, valsas, polcas, maxixes e obras de salão.

Neste processo Bruno Kiefer¹⁶⁰ nota que a Valsa Brasileira é oriunda da valsa francesa sendo que esta foi a de maior influência no Brasil verificadas suas características de andamento mais lento e sentimental. No Brasil se cultivam dois tipos genéricos de valsa: uma mais lenta, romântica e sentimental e outro mais brilhante e virtuosístico. As *Valsas Amazônicas n.ºs 1, 2, 3, 4, 5 e 7* se enquadram neste primeiro grupo de valsas sentimentais que são construídas num clima modinheiro com secção central contrastante, a Valsa Amazônica n.º 7 é uma valsa do segundo grupo descrito por Kiefer mais brilhante e virtuosístico, neste caso explorando utiliza uma tessitura mais aguda que as outras valsas o que reforça a leveza e a delicadeza timbrística.

O conjunto exibe a presença do baixo (característica da execução violonística no gênero) que funciona como filtro harmônico e reforço ao primeiro tempo apoiado da valsa. O compositor utilizou uma solução adequada ao rarefazer a densidade nos terceiros tempos de modo a garantir que o impulso típico da valsa seja preservado no primeiro mesmo em andamento lentos com em *Evocação de Manaus* (lento bem chorosa), *Coração de Ouro* (lento), esse processo de rarefação ocorre quando o terceiro tempo é preenchido por pausa ou há o prolongamento sonoro no segundo tempo transbordando sobre o terceiro tempo.

Fig. 11.: Valsa Amazônica n.º 2 C. 1-7

VALSA AMAZÔNICA N.º 2
(VITÓRIA REGIA)

ARNALDO REBELLO
(em 1922)

Ao Mario de Azevedo

PIANO

♩ *TRANQUILO*

CRESO

The image displays a musical score for 'Valsa Amazônica N.º 2' by Arnaldo Rebello. It features two staves: a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *CRESO* marking. The tempo is marked as *TRANQUILO*. The score shows the first seven measures of the piece, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

¹⁶⁰ KIEFER, Bruno. Música e dança popular: sua influência na música erudita. Porto Alegre: Movimento, 1990.p.10

Fonte: REBELLO, Arnaldo. Valsa Amazônica Nº 2 (Vitória Régia), São Paulo: Ricordi, 1956.

Na figura (11) podemos observar a partir do compasso dois até o compasso sete o tratamento dado à linha do baixo e o acompanhamento de modo que se nota a inclusão de pausas e de baixos por graus conjuntos com vistas a garantir o acento da valsa. O compositor nos do compasso três ao cinco incorpora à mão direita a adesão de acordes imediatamente abaixo da linha melódica e este aumento da densidade sonora também contribui para a garantia do acento estilístico.

Fig. 12: 3ª Valsa Amazônica Nº 2 C.17-19



Fonte: REBELLO, Arnaldo. Valsa Amazônica Nº 2 (Vitória Régia), São Paulo: Ricordi, 1956.

A opção pelo acompanhamento que prolonga o segundo tempo é outro recurso utilizado para garantir a correta manutenção da valsa em andamento lento, nesse exemplo em especial a linha melódica acrescenta uma ligadura com nítida intenção de construir uma *appoggiatura* que antecipa a energia da nota que ocupa o terceiro tempo nos compassos dezessete e dezoito.

A *Valsa Amazônica nº 1 (Evocação de Manaus, 1921)* é constituída de partes |A:|B:|A:| sendo a parte A escrita em sol menor e com o perfil dinâmico elaborado a partir do piano com crescendo a partir do compasso nove com ápice no compasso 16 e com retorno imediato ao piano. A parte B é contrastante na primeira vez em f e concluindo a secção em pp. A construção melódica é intimamente relacionada com a pequena forma musical romântica e seu modelo melódico baseado em períodos musicais de oito compassos.

O ciclo de *Valsas Amazônicas* dispõe de elementos estruturais que lhe valem coerência estrutural, harmônica e de fraseo. O fator mais marcante desta coerência é a maneira como a melodia, os baixos e o acompanhamento harmônico são elaborados, é uma configuração típica do romantismo, amplamente utilizada nos noturnos de John Field, Chopin e em valsas brasileiras como as de Ernesto Nazareth, Francisco Mignone, Villa-Lobos. Os planos sonoros

são claramente definidos pelos três elementos, em primeiro plano sonoro a melodia, em segundo o baixo e em terceiro plano os acordes da região central. O cromatismo presente nos compassos quatro, trinta e seis, cinquenta e um e cinquenta e seis da Valsa nº 1 são elementos recorrentes de coerência que ocorrem também nas Valsas Nºs 2, 5.

A primeira Valsa do ciclo nos intriga em questionar sobre o subtítulo *Evocação de Manaus*, qual é esta Manaus que é evocada e qual a relação desta Manaus com a homenageada Rosalia Beatriz.¹⁶¹ A indicação de andamento lento bem chorosa e a configuração descendente das melodias retomadas em saltos ascendentes reforçam a ideia melancólica que na parte B ganha outro colorido e mais iluminação com a modulação para Sol Maior, que são abandonadas com o retorno a parte A.

A parte B demanda de atenção especial ao pianista que pretende interpretá-la, a escrita em acordes que chegam a cinco notas na mão direita exige do pianista uma atenção especial aos planos sonoros e ao destaque à melodia inserida na nota mais aguda de cada acorde da mão direita.

Os personalismos são dados significativos nas Valsas Amazônicas, quatro das oito valsas localizadas trazem nomes nos títulos: A *Valsa Amazônica Nº 3 (Lúcia)* é dedicada à Lúcia Paiva esta Valsa é composta no período que Arnaldo residia em Manaus, *Valsa Amazônica nº 4 (Coração de Ouro)* é dedicada ao pai dele, *Leonora* é o título da *Valsa Amazônica nº 5* e não foi possível identificar quem é homenageado, a última Valsa Amazônia *Obrigado Creuza* embora não se possa identificar a dedicatória, mas certamente é referência a sua irmã que foi uma de suas primeiras professoras de piano em Manaus e colaboradora no traslado ao Rio de Janeiro e durante o curso superior.

Os elementos e as paisagens amazônicas figuram como inspiração e nominam as outras quatro *Valsas Amazônicas*: *Evocação de Manaus* na primeira Valsa traz uma sonoridade melancólica do ambiente urbano manauara da década anterior a 20 do século XX, a *Valsa Amazônica nº 2* evoca a exuberante macrófita amazônica, *Vitória Régia*; *Tarde no Igarapé* é a temática da *Valsa Amazônica nº 6*; A *Valsa Amazônica nº 7* traz em cena a inspiração dos Igapós ao Luar.

¹⁶¹ Rosália Beatriz foi cronista da Revista O Rionegrino suas crônicas falavam geralmente sobre sentimento, dilemas emocionais e afetivos, além de outras questões próprias do universo feminino, introduziu um tom mais moderno a condição da mulher manauara. CAMPOS. Luciane Maria Dantas de Campos. Trabalho e Emancipação: Um olhar sobre as mulheres de Manaus (1890-1940) Dissertação de Mestrado. Maria Luíza Ugarte Pinheiro, orientadora. PPGH – UFAM.

O elemento água é repetidas vezes referencializado no segundo grupo de valsas, exceto na *Valsa nº 1*. A fluidez os movimentos ondulatórios, os banzeiros e os cenários construídos com estes elementos povoam estas peças. Desde os reflexos fugidios da lua nas pequenas cristas das ondas e em suas vagas apresentadas metaforicamente em *Igapós ao Luar*. Diferentes velocidades dos banzeiros provocam reflexos também distintos.

Na figura (13) que apresenta do compasso um ao vinte e sete a parte A, que apresenta movimento melódico repleto de graus conjuntos que ocupam três oitavas num grande gestual quase contínuo como longas ondas no igapó que, ao se chocarem com a vegetação se dividem e reduzem o comprimento de suas ondas gerando a parte B com movimento mais curtos e fragmentados trazendo pequenos reflexos que se manifestam entrecortados como a interpretação proposta por Arnaldo Rebello.

Fig. 13: *Valsa Amazônica nº 7 (Igapós ao Luar)* C. 1-38

Fonte: Acervo pessoal Luciano Dantas

A diferente movimentação da água dos igapós e dos igarapés pode ser nitidamente ouvida quando se compara a *Valsa Igapós ao Luar* com seu romantismo e os movimentos concêntricos da água com a parte A da *Valsa Tarde no Igarapé*.

Fig. 14: *Valsa Amazônica nº 6 (Tarde no Igarapé) C. 1-8*



Fonte: Acervo pessoal Luciano Dantas

A taxa de ocupação menor, a placidez do uso da oitavas e as mínimas pontuadas da mão esquerda depõem a favor de uma movimentação aquática típica dos pequenos igarapés amazônicos que se associados ao calor vespertino criam uma “leseira baré”. Essa gostosura nos permite observar atentamente aos pequenos eventos, no último tempo do compasso oito a *appoggiatura breve* que é repetida mais uma vez na parte A é um destes eventos que nos surpreendem, como um pequeno peixe que salta das águas do igarapé e não altera o fluxo sereno em nossa percepção. A segunda parte contrastante em andamento rápido num momento de agitação das águas onde as notas mais agudas agem como a água colidindo com as pedras numa pequena cachoeira.

Fig. 15: *Valsa Amazônica nº 6 (Tarde no Igarapé) C. 33-36*



Fonte: Acervo pessoal Luciano Dantas.

Nas *Valsas Amazônicas*, e em especial no grupo aquático e na valsa nº 1 com referências urbanas, Arnaldo Rebello nitidamente pretende construir um projeto com referências extramusicais na paisagem, na musicalidade e na cidade elaborando uma música programática e vinculada a pequena forma, que se por vezes a forma é um pouco flexível ao padrão ABA como na *Valsa Amazônica nº 3 (Lúcia)* incluindo um trio, em geral, o conjunto se conforma como estrutura de origem europeia, criolizada no Brasil e sob a qual a Amazônia é evocada em seus vários elementos.

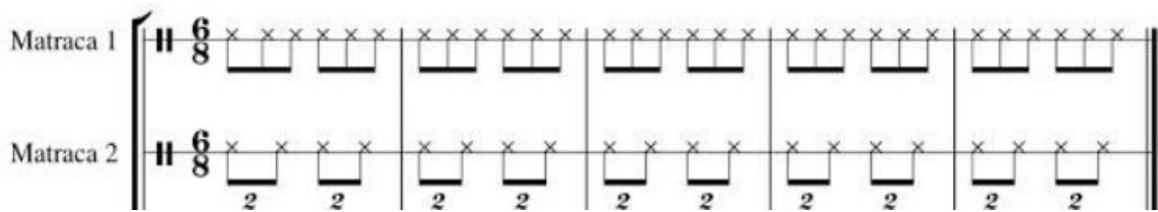
3.2.2 Ponteios Amazônicos

Longe de estudar o criador e a recepção referenciados apenas nas peças musicais e em dissonância com a história cultural, nossa proposta abarca as condições de tempo e espaço da produção musical. A análise musical morfológica tem se mostrado insuficiente, por observar a forma musical desvinculada da sua ocorrência temporal, do material sonoro que faz viver a partitura desdobrada no tempo. A música como objeto da história cultural, inserida em contextos históricos específicos, tem se convertido em preocupação crescente nas atividades acadêmicas e vitais para a sobrevivência da pesquisa em música. Nesta perspectiva observamos à reincidência em algumas manifestações culturais a persistência da polirritmia abaixo apresentada na pesquisa que se ocupou da instrumentação e transformações rítmicas no Boi Caprichoso (NATIVIDADE, 2013. p. 42).

Esse padrão rítmico (fig. 16) é localizado a partir da década de 20 do Século XX executado no primeiro Boi Caprichoso que é instalado no Bairro Praça 14 no município de Manaus e mantido no Boi de Parintins. Este padrão ou padrões aproximados são utilizados em outras danças que utilizavam palminhas¹⁶². O Boi Bumbá traz esta influência a partir de referências de práticas nordestinas vindas ao Amazonas principalmente a partir da primeira grande leva de trabalhadores que chegaram ao Estado para infelizmente serem explorados nos seringais. Esta persistência ocorre também na área do “Baixo Amazonas” na Comunidade da Freguesia do Andirá na manifestação do Marujo.

¹⁶² Instrumento construído em madeira constituído de duas peças que são percutidas e friccionadas ao mesmo tempo com toque diagonal constitui a primeira instrumentação do Boi Bumbá.

Fig. 16: Padrão Rítmico da Marujada de Guerra – Boi Caprichoso.



Fonte: O ritmo e o instrumental da Marujada de Guerra do Boi Caprichoso: um centenário musical de 1913 a 2013. 2013. ¹⁶³

Esta polirritmia ocorre com frequência no repertório pianístico em especial a partir das obras do período romântico e em Arnaldo Rebello é a base rítmica do *Ponteio Amazônico n° 1* que na instabilidade gerada por esta opção rítmica constrói a síntese na década de 50 do Século XX com o sugestivo título *Caboclo Imaginando* (anterior a 1964) (fig. 17).

Fig. 17: *Ponteio Amazônico n° 1* (Caboclo Imaginando...) C 1-8

Para MARISA PRIOLLI FONSECA

CABOCLO IMAGINANDO...

(PONTEIO AMAZÔNICO N.º 1)

ARNALDO REBELLO

Calmo e espressivo

Fonte: REBELLO, Arnaldo. *Ponteios Amazônicos*. São Paulo: Ricordi. 1964

Caboclo Imaginando é formalmente uma obra ternária, que, aliás, é uma característica tipificada no repertório pianístico deste compositor. Em andamento *Lento* uma variação desta polirritmia acontece na *1ª Valsa Amazônica* (fig.18).

¹⁶³ NATIVIDADE, Neil Armstrong Queiroz. O ritmo e o instrumental da Marujada de Guerra do Boi Caprichoso: um centenário musical de 1913 a 2013. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Licenciatura Plena em Música) - Universidade Federal do Amazonas. Orientador: Lucyanne de Melo Afonso

Fig.18: *Valsa Amazônia nº1* C. 60-64

Fonte: REBELLO, Arnaldo. *Valsas Amazônicas*. São Paulo: Ricordi. 1956.

No *1º Ponteio Amazônico* (fig.19) Arnaldo Rebello apresenta na secção B uma sonoridade desenvolvida na mão esquerda que nos faz lembrar importantes práticas de música instrumental da região Amazônica como a Guitarrada, a Música de Beiradão e o Lodom da Comunidade de Pedras no município de Barreirinha de caráter eminentemente instrumental e virtuosístico.

Fig. 19: *Ponteio Amazônico nº 1 (Caboclo Imaginando...)* C. 24-32.

um pouco mais depressa

Fonte: REBELLO, Arnaldo. *Ponteios Amazônicos*. São Paulo: Ricordi. 1964

A pianista Anna Carolina é figura polarizadora do pianismo manauara, empresta seu nome a uma das poucas escolas de música registradas na Secretaria de Educação e é a homenageada com o Ponteio Amazônico nº 2: *Tuxaua*. Neste ponteio Arnaldo explora uma sequência de arpejos na articulação legado no qual a sequência dos saltos ascendentes provoca um destaque nas notas mais agudas como uma melopeia.

É possível que o compositor esteja construindo um autorretrato nesta obra como tantos pintores o fizeram. Pseudônimo Tuxaua foi usado por Arnaldo Rebello quando tratava com seus pares amazônicos como Lindalva Cruz, Ivete Ibiapina, Jerusa Mustafa e Ilcia Cardoso. Lindalva Cruz escreveu uma valsa nostálgica e expressiva chamada: “... E o Tuxaua Adormeceu” com reminiscências de materiais temáticos e formais das Valsas Amazônicas de Arnaldo Rebello, ao qual é dedicada a obra.

Visão Gudi segundo a tradição oral¹⁶⁴ é uma brincadeira de infância com a amiga Ione Medeiros sob uma etnia imaginária. Esse aspecto lúdico, jocoso é presente neste Ponteio Amazônico nº 3 (fig.20) pelo uso extensivo do *ostinato* rítmico da mão esquerda.

Fig. 20: *Ponteio Amazônico nº 3 (Visão Gudi)* C. 1-4

VISÃO GUDÍ
(Ponteio Amazônico N.º 3)

Para Ione Medeiros

ARNALDO REBELLO

Andante Cantabile

Fonte. REBELLO, Arnaldo. *Visão Gudi* (Ponteio Amazônico Nº 3) São Paulo: Ricordi, 1970.

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

¹⁶⁴ Assumo a liberdade de tratar da tradição oral como o principal elemento para a formação e consolidação das genealogias pianísticas. Muitos dos aspectos utilizados pelos mestres pianistas a seus discípulos são construídos a partir de falas fictícias ou não que se fundamentam em falas de outrem ou em sua própria interpretação de modo a explicar determinados aspectos da concepção interpretativa das obras, é complicado determinar a origem destas falas como tampouco comprová-las cientificamente já que seu objetivo primaz é facilitar o processo de construção da performance.

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

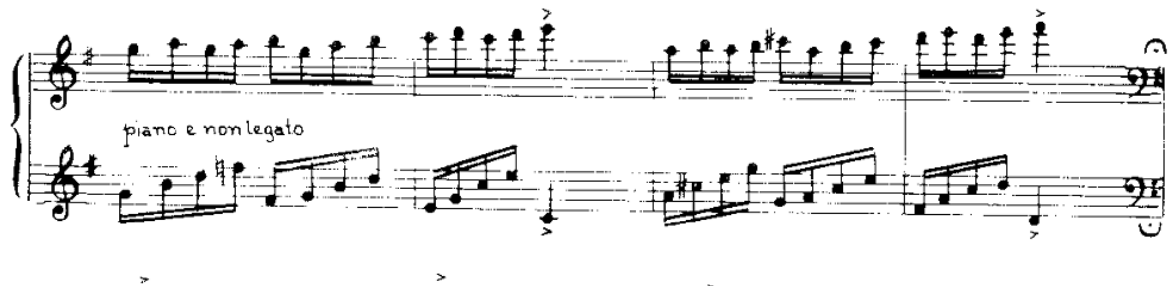
Fig. 21: *Ponteio Amazônico Nº 4 (Tapir) C. 1-4*



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

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

Fig. 22 *Ponteio Amazônico Nº 4 (Tapir) C. 9-12*



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

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

Fig 23: *Ponteio Amazônico N° 4 (Tapir)* C. 13-20

The image shows a musical score for 'Ponteio Amazônico N° 4 (Tapir)', measures 13-20. The score is written for piano and consists of two systems. The first system has a treble clef on the right and a bass clef on the left. The second system has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The music features a repeating rhythmic pattern in the left hand, often with slurs and accents. The right hand has melodic lines with slurs and accents. Dynamics include 'cresc' (crescendo), 'f' (forte), and 'ff' (fortissimo).

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

O mito do Curupira é a temática do *Ponteio Amazônico n° 5* e traz ao repertório uma lenda bastante popular em todo o Brasil e que na região amazônica em especial povoa muitos imaginários. A obra toda é toda agitada sem contrastes de partes mostrando unicidade na repetição do padrão proposta na mão direita. Talvez esteja ligado a ideia do Curupira como protetor da floresta que não pode descansar.

No *Ponteio Amazônico N° 6* a entrada *maestosa* em grandes acordes repousados evoca a nobreza do guerreiro Ajuricaba intercaldo com momentos de ternura. A forma é constituída de partes com caráter muito contrastante, na parte A os grande acordes que partem do *mf* ao *f* atribuem este ar de nobreza e sobriedade, contrastando com a parte B *Andante cantábile* em *mf* e *piano*. |A|B|A|B'|A' é a forma adotada pelo compositor para apresentar as variações de caráter do guerreiro e humanizá-lo com a delicadeza da parte B.

Fig.24: Ponteio Amazônico Nº 6 (Ajuricaba). Parte A C. 1-16

The image shows a handwritten musical score for 'Ajuricaba' by Arnaldo Rebello. The title is 'AJURICABA' in large letters, with 'PONTEIO AMAZONICO N. 6' underneath. It is dedicated to 'Para Acacy L. Coutinho Pereira da Silva'. The composer's name 'ARNALDO REBELLO' is on the right. The tempo is 'Andantino'. The score consists of three systems of piano music. The first system starts with a dynamic of 'mf' and includes a 'cresc.' marking. The second system has a dynamic of 'f' and another 'cresc.' marking. The third system continues the piece with various dynamics and articulations. There are some handwritten 'R' markings above the notes in the first two systems.

Fonte: REBELLO, Arnaldo. *Ajuricaba* (Ponteio Amazônico Nº 6), Rio de Janeiro: Edições Guanabara, 1976.

Fig.25: *Ponteio Amazônico Nº 6* (Ajuricaba). Parte B C. 17-32.

The image shows a handwritten musical score for 'Ajuricaba' by Arnaldo Rebello, Part B. The tempo is 'Andante cantabile'. The score consists of two systems of piano music. The first system has dynamic markings of 'mf' and 'p'. There are some handwritten markings above the notes. The second system continues the piece with various dynamics and articulations. At the bottom of the page, there is a small line of text: '... Edições Guanabara Ltda. - All rights reserved - Direitos autorais reservados'.

Fonte: REBELLO, Arnaldo. *Ajuricaba* (Ponteio Amazônico Nº 6), Rio de Janeiro: Edições Guanabara, 1976.

Lastimavelmente até o presente momento não dispomos das partituras dos dois últimos Ponteios Amazônicos, já as localizamos, mas não houve tempo hábil para que fossem disponibilizadas para a pesquisa.¹⁶⁵

3.2.3 Choros

Estabelecer as relações entre as características composicionais de Ernesto Nazareth e a sistematização do choro e como a divulgação de Arnaldo Rebello como o primeiro intérprete oficial de Nazareth. Os três choros com características rítmicas, melódicas e formais do choro trazem o cenário amazônico no *Chorinho na Canoa*, a inspiração no cenário de Amaralina e o caráter didático do Choro em Oitavas e cumpre função de *estudo* para o desenvolvimento da técnica da execução das oitavas.

O aspecto da atividade musical mais desprezado nas histórias da música são os padrões que se repetem de uma peça para outra ou de um compositor para outro, apesar de que é da repetição de padrões que, de certa forma, depende a inteligibilidade da produção, seja para o público especializado ou não. Os padrões de composição que foram em cada época repetidos ou rejeitados, absorvidos na produção, na recepção ou excluídos com as transformações estilísticas, vistos como hibridismos a partir da linguagem e da identidade constituindo representação. (BHABHA, 1998).

Rebello mescla as características do choro e a paisagem amazônica no *Chorinho na Canoa* (fig.26) ao utilizar sequências de movimentos ondulatórios como os banzeiros separados por acordes arpejados e acentuados. Há versão manuscrita onde a execução ocorre em registro mais grave e não existe o subtítulo *Como uma caixinha de Música*, a versão publicada e exposta abaixo é nossa referência. O subtítulo é sugestivo e nos reporta a crianças brincando num casco que balançam ao sabor do banzeiro e refrescam-se brincando com a água com as águas nos acordes arpejados.

¹⁶⁵ Pretendemos na versão final do trabalho disponibilizar os dois últimos Ponteios Amazônicos e incluí-los nos anexos.

Fig. 26. *Chorinho na Canoa* c. 1-3.

CHORINHO NA CANOA
Como uma caixinha de Música ARNALDO REBELLO

Gua ----- até ao fim

Fonte: REBELLO, Arnaldo. *Chorinho na canoa*. São Paulo: Ricordi. 1977.

A música instrumental é de grande relevância no Amazonas especialmente na função de animar as festas e comemorações devido à massa sonora produzida por instrumentos que podem dispensar o uso de amplificação, onde esta não era/é disponível. Na mão esquerda o padrão rítmico sincopado em acordes gingados traz o aspecto dançante da obra de Rebello, estas repetições de padrões rítmicos se observa em outras obras como o Lundú do Titio Jóca, Lundú Amazonense, entretanto, estes padrões rítmicos são bastante comuns no repertório pianístico brasileiro e especialmente nos Nacionalistas e nos Chorões.

3.2.4 Lundús

Nos dias atuais o Lundú de longa história da música brasileira é preservado na Amazônia na região do Médio (baixo) Amazonas com destaque a Comunidade de Pedras pertencente ao município de Barreirinha, este lundú difere em seu processo social da maior parte dos lundus na história deste gênero. O nominado london cristalizou um melodia que hoje é executada em teclado eletrônico com auto-acompanhamento harmônico e bateria eletrônica do próprio teclado eletrônico e é executado para um grupo de brincantes que se dedicam a reproduzir ano após ano este ritual de dança, música e festa.

Uma explicação possível para este london se deve aos processos sociais oriundos da Cabanagem como a formação de Quilombos pelos afrodescendentes que foram deixados na região. Há que se observar que não tão longe no estado do Pará existem algumas manifestações de lundu com composições autorais seguindo o percurso dinâmico do gênero. A estatização musical afasta as novas possibilidades autorais no gênero musical e mantêm a

melodia autorizada socialmente. Pudemos verificar que o perfil melódico se aproxima ao lundu apresentado por Martius.

Dos dois lundus assinados por Arnaldo Rebello apenas o Lundú Amazonense o compositor assume como original, já o *Lundú do Titio Joca* a partitura indica que é motivo do folclore amazonense e o dedica a família do Titio Joca. A indicação de caráter e andamento Dengoso comum aos dois lundus é bastante diferente do lundu de Pedras que é bastante mais movido, entretanto os padrões ritmos guardam similiaridades, como também o aspecto melódico.

O *Lundú do Titio Joca* é todo construído sob um *ostinato* ritmado na mão esquerda que oscila entre o acorde de tônica e de dominante num construção harmônica elementar.

Fig. 27: *Lundú do Titio Joca* C.1-4



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

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

Fig.28: *Lundú Amazonense* C 33-36

Fonte: REBELLO, Arnaldo. *Lundú Amazonense*, São Paulo: Ricordi, 1957.

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

Fig. 29: *Lundú Amazonense* C. 1-7

Fonte: REBELLO, Arnaldo. *Lundú Amazonense*, São Paulo: Ricordi, 1957.

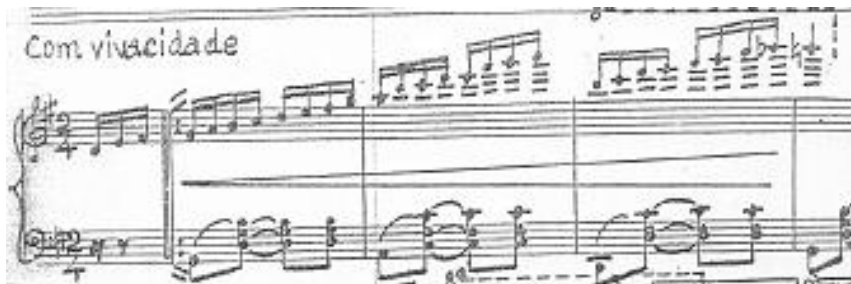
Em boa medida, a insistência em se escrever a História da Música por meio de obras significativas e singulares revela uma tendência que nega a repetição de padrões nas práticas musicais, seja na criação, seja na interpretação, ou em qualquer das etapas da produção musical.

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

3.2.5 Dança (*Dança da Correnteza (Saideira)*)

Nesta Dança há intensa exploração da escala de sol maior em andamento célere e ritmo vibrante, a que é construído em forma binária e evoca um cenário festivo e dançante. Três ideias musicais completar a obra. A primeira ideia musical ampara na escala ascendente.

Fig. 30: *Dança da Correnteza C 1-4*



Fonte: Acervo pessoal Luciano Dantas

A segunda ideia é feita a partir de sequência de grupos de três notas descendentes contrastando melódica e ritmicamente com a primeira ideia. Os grupos descendentes em contraste com a escala ascendente e a regularidade rítmica da mão direita em contraste com os grupos de uma colcheia, duas semicolcheias e duas colcheias que reincidem com estrutura rítmica da passagem. Efetivamente essa ideia musical soa do compasso dezesseis ao vinte e dois a partir de uma estrutura geradora de uma semínima no primeiro tempo e duas colcheias no segundo tempo, isso configurando o primeiro plano sonoro da interpretação, no segundo plano sonoro os baixos e no terceiro plano sonoro as figurações que completam a harmonia associada a segunda parte do primeiro tempo nestes compassos.

Fig. 31: *Dança da Correnteza* C. 16-33

The image shows a handwritten musical score for piano. It consists of two systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) with a dynamic marking 'MF'. The second system also has two staves, with the first ending labeled 'I.' and the second ending labeled 'II.'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Fonte: Acervo pessoal Luciano Dantas

E a terceira ideia musical contrasta ao apresentar as oitavas em graus conjuntos (caminhantes) hora associadas a repetições de uníssonos na mão direita hora em movimento contrário dando variedade no próprio fragmento. Estas três ideias musicais nos sugerem gestualidades corporais diferenciadas na execução dançada, entretanto, esta dança não é mais executada na cidade de Manaus.

Fig. 32: *Dança da Correnteza* C. 38-48.

The image shows a handwritten musical score for piano. It consists of two systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) with dynamic markings 'F' and 'p'. The second system also has two staves with dynamic markings 'F' and 'p'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Fonte: Acervo pessoal Luciano Dantas

A estrutura formal apresenta a primeira ideia musical intercalada com as duas posteriores organizando a obra como |A:|B:|A|C|A| esta é uma forma musical pouco utilizada pelo compositor e que confere maior variedade a obra.

3.2.6 Desafio

O Desafio oriundo da cultura nordestina é incorporada à cultura amazônica através de manifestações folclóricas como o Boi-Bumbá. O *Desafio (À maneira do Amazonas)* (fig.33) traz a estrutura contrastante em duas parte de movimento contrário. As duas partes se associam a prática do desafio, a parte A da composição de Rebello se assemelha aos ponteiros que intercalam as improvisações dos repentistas, e a parte B se aproxima das partes cantadas nos desafios. Se sabe que na manifestação do Boi-Bumbá os desafios são registrados desde a década de 20 do século XX.

Fig.33: *Desafio (A maneira do Amazonas)* C. 1-5



Fonte: REBELLO, Arnaldo. *Desafio (à maneiro do Amazonas)*, São Paulo :Ricordi, 1956

O exemplo (fig.33) demonstra o forte caráter instrumental da escrita associada ao pontear.

Fig. 34: *Desafio (A maneira do Amazonas)* 13-17



Fonte: REBELLO, Arnaldo. *Desafio (à maneiro do Amazonas)*, São Paulo :Ricordi, 1956

O caráter cantado se manifesta neste fragmento da obra, demonstrando a relação aproximada com a cultura nordestina trazida nos fluxos migratórios e nos trânsitos culturais para a Amazônia.

3.2.7 Peças livres

As peças livres *Velha Estampa*; *Tarumã*; *A menininha da rosa* são agrupadas desta maneira por não serem filiadas estilisticamente com as categorias anteriormente apresentadas. *Velha Estampa* evoca reminiscências de dimensão afetiva. A paisagem da flora amazônica é fonte de inspiração em *Tarumã*. Em *A menininha da rosa* é baseada em uma vivência de uma criança que lhe ofertou rosas após um concerto, esta obra de execução para iniciantes serve como agradecimento pelas rosas e como estímulo aos jovens pianistas.

Tarumã apresenta estrutura rítmica díspar do restante da produção incluindo acentos e deslocamentos que nos faz lembrar da estrutura rítmica da música latino-americana e caribenha e especial do *tresillo* cubano que se apresenta na salsa.

Fig.35: *tresillo*



Fonte: SARAIVA¹⁶⁶

Fig.36: *Tarumã* c. 1-2.



Fonte: REBELLO, Arnaldo. *Tarumã*, São Paulo: Ricordi, 1956.

Embora não seja exclusivamente amazônica esta configuração rítmica (3-3-2) utilizada na obra *Tarumã* (fig.36) ela nos revela as trocas culturais entre a região norte do Brasil e os ritmos caribenhos, no caso a influência da *Salsa*. “As culturas não se anulam, mas propiciam

¹⁶⁶ SARAIVA, Lourdes. *A Salsa como Ferramenta Pedagógica para o Estudo do Ritmo no Contexto da Percepção Musical*. Revista Nupeart. Vol. 8, 2010. P. 100.

outras injunções”¹⁶⁷. A influência caribenha se consolidou em manifestações como o Beiradão e Guitarrada e em artistas como Teixeira de Manaus e Oséias da Guitarra, à exemplo. *Tarumã* é dedicada a Yara Ferreira notável concertista que ocupou o cargo de Direto da Escola de Música da UFRJ de 1967 a 1971, período no qual Arnaldo Rebello atuava como docente na instituição, embora possa sugerir uma relação com o campo de poder instituída a publicação desta obra é de 1956, período anterior a ocupação do cargo por Yara Ferreira e período de intensa atividade musical da homenageada.

Muitos outros aspectos podem ser observados na obra de Arnaldo Rebello estes entretanto, essa pesquisa partiu de experiências colaterais pessoais com a música e com a Amazônia que impacta, revela e transforma.

Nesta audição e neste olhar transformado este conjunto de obras foi resignificada passando de mais um repertório do modernismo musical brasileiro ou de um regionalismo musical para uma experiência incrivelmente reveladora do papel e da importância da música para a constituição e desvelamento das leituras das amazônias. Ser mais um viajante que se privilegia neste deslumbramento e deste projeto de civilidade é privilégio daqueles que puderam abrir seus sentidos e sua intelectualidade a fim de perceber a grandeza desta cultura com sua gente e sua terra. Privilégio que pudemos compartilhar.

¹⁶⁷ MACHADO, Irene. Escola de Semiótica. São Paulo: Atelier Editorial, 2003.p.32.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se parecia tão igual um riacho a um igarapé hoje já não o é! Se a princípio a interpretação de Amazônia se figurava no estereótipo de Amazônia não mais o é! Mergulhar neste universo ímpar de sonoridades é vivenciar a experiência de estar no mundo e coexistir na Amazônia, ou vice-versa. A obra de Arnaldo Rebello sintetiza essa pluralidade de locais, de sentimentos e sensações. Ela nos mostra que amazônico não é o estereótipo reducionista e que Amazônia é muito maior e muito mais que o simples estereótipo.

A música amazonense está em processo. Tantos aspectos inexplorados dificultam o diálogo acerca desta música que parecia tão ligada as origens Portuguesas e que revelamos outras conexões com a Alemanha através de Leipzig, com o Caribe através da salsa, com os Estados Unidos pelo *one-step* e uma inserção gigantesca no cenário nacional seja pela apropriação das práticas de outras regiões, seja pelos câmbios, seja pelos ajustes. Com a decadência financeira a presença de músicos europeus atrás de dinheiro reduziu drasticamente, esses músicos não deixaram muitas contribuições além de suas apresentações efêmeras. Estes músicos muitas vezes em fim de carreira não fincaram raízes no ensino musical e tão pouco ensinaram seu labor.

A decadência financeira (aliás, se houve fausto este foi para poucos) permitiu a abertura de outra consciência de Amazonas. Esta espécie de fechamento abriu e expandiu quase que autoctonemente a música, a retroalimentação fez fortalecer muitos elementos, reduzir o uso de outros, e acima de tudo construir e reconhecer uma Amazônia musical múltipla repleta de contrastes e incoerências que em muito refletem até os dias atuais a prática cultural. Do repertório de concerto à canção a expansão do uso do piano e suas práticas sociais fez florescer e reluzir no Amazonas.

Arnaldo Rebello foi uma página no capítulo do pianismo manauara inserido nesta história ainda desconhecida que é a história da música no Amazonas, se faz necessário permitir que todos estes capítulos ganhem vida e se reconheça os processos que nos conduziram ao estado presente.

Com este trabalho nos parece que considerar a toada como a gênese da música amazonense é ledor equívoco e que antes e paralelo com ela muitas práticas se consolidaram, surgiram e desapareceram como é habitual no processo cultural.

Ainda hoje não percebemos a retomada do Campo Musical em Manaus com força suficiente, este é submisso ao Campo de Poder e a carência de uma cadeia produtiva da música limita as possibilidades deste campo em se estabelecer como possivelmente tenha se estabelecido outrora. Não é mais possível observar esta estruturação a partir dos repertórios que fizeram sentido outrora, por exemplo o circuito do forró em Manaus talvez hoje, seja uma tentativa tímida mas das mais eficazes de estabelecimento do campo musical e mediado pela indústria cultural que substituiu o Campo de Poder para este repertório.

É possível que também o movimento forró não se estabeleça como não se estabeleceram outros com as toadas, bregas e tantas outras tentativas como as bandas de baile e bandas militares e sociais, os tempos são ágeis e o processo do campo não se completa nesta velocidade dos modismos.

A malha rizomática de influências do repertório analisado inclui as bandas de metais militares ou sociais, que nos revelaram a entrada dos elementos jazzístico já no *fin-de siècle* com o *one-step*. Outros repertórios como as paráfrases de óperas, valsa, *foxtrot*, *schottischs* se mantiveram por um período expressivo sendo criolizados como aconteceu em outros lugares no Brasil e na América Latina. O trânsito constante, a proximidade com a Europa, as trocas com os países da América Central e Norte facilitaram a construção de um repertório polissêmico.

A obra de Arnaldo Rebello transpõe a interpretação individual do próprio compositor, ela apresenta a síntese de uma série de influências e cosmovisões sobre a Amazônia no período que ele vive, o repertório transborda do autor e retroalimenta o ambiente musical que o construiu como compositor, assim ele se mantém como elemento de destaque deste cenário por toda a vida.

O período mais marcante e perceptível de influências na obra pianística de Arnaldo Rebello é em Manaus na sua infância e juventude. Se confirma pela não aderência ao projeto mais ampliado de modernidade musical brasileira que ocorreu coevamente ao período produtivo do compositor e aos espaços musicais que ele frequentou. Ele é afiliado a um fragmento do projeto modernista que é o nacionalismo e este numa fase de retrocessos que rumaram a fase anterior na história da música de maior estabilidade do sistema tonal, ou se relacionou com o repertório urbano de maneira a justificar sua posição frente aos processos de procedimentos composicionais.

Rebello manteve-se no campo musical brasileira em posição confortável e pouco embativa não se postando com as posturas composicionais de ruptura e isso pode ser justificada na posição de permanente destaque que os professores/concertistas da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro ocuparam no cenário musical brasileiro mais conservador. Onde o que soa revolucionário, sem o ser, é a difusão da produção musical brasileira posta a margem e que se concatena com sua proposta composicional. Promover Ernesto Nazareth ou Donizete Gondim acaba sendo se promover, e se manter na posição hegemônica no campo, estratégia de manutenção.

A Amazônia na obra de Arnaldo Rebello é repleta de interpretações metafóricas e de enigmas a serem desvendados que desnudam a interpretação de uma Amazônia que lhe povoou o imaginário e transbordou em outros imaginários. Ele impactado pela Amazônia, impactou a tantos com a Amazônia e registrou sonoramente um tempo, um local e um imaginário. Mostrou a flexibilidade das fronteiras estilísticas, geográficas e simbólicas nos dispondo de um testamento que pode ser reavivado a qualquer tempo como testemunho de sonoridade, sociabilidade e vida.

Referências

ADORNO, Theodor W., *Introdução à Sociologia da Música: Doze preleções teóricas*; tradução Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

AMATO, Rita de C. F. *Memória musical: retratos de um conservatório*. São Paulo: Annablume, 2010.

AMARAL, José Ribeiro do. Estado do Maranhão: História Artística. In: *Diccionario Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil. Comemorativo do Primeiro Centenário da Independencia*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922, p. 259-324, v. 2 APUD SOBRINHO, João B. de C. A música no Maranhão Imperial: um estudo sobre o compositor Leocádio Rayol baseado em dois manuscritos do inventário João Mohana. In: *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 15, n. 25, julho a dezembro de 2004, p. 16.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1976.

ANTÔNIO, Paulo. *Arnaldo Rebello*. Suplemento Dominical de Arte do Correio do Povo. Porto Alegre, 13 de março de 1983.

BATISTA, Djalma. *O Complexo da Amazônia: análise do processo de desenvolvimento*. Manaus: Valer, Edua e Inpa, 2007.

BÉHAGUE, Gerard. *Recursos para o estudo da música popular latino-americana*. In: Revista Brasileira de Música, 1992. Rio de Janeiro, Vol. 20. p.1-24.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Walter Benjamin*. São Paulo: Abril, 1983, p. 165-196 (Col. Os pensadores)

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliane Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

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

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle and London: University of Washington Press, 1995.

BOLLE, Willi. CASTRO, Edna. VEJMEKKA, Marcel. (orgs) *Amazônia: região e teatro do mundo*. São Paulo: Globo, 2010.

BOURDIEU Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. *A ilusão bibliográfica*. In: M. A. Ferreira & J. Amado. *Usos e abusos da*

história oral - Rio de Janeiro: FGV.1986

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva. 2007.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Campo intelectual y proyecto creativo*. Trad. José Muños Delgado. <http://tesedigital.blogspot.com/search/label/Bourdieu>, acessado 26 de outubro de 2008.

_____. *Economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: Edusp. 1996.

_____. *O poder simbólico*. Trad.: Fernando Tomaz. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p.10-11.

_____. Os três estados do capital cultural. Trad. Magali de Castro. In: Nogueira, Maria Alice; Catani, Afrânio (Orgs.). *Pierre Bourdieu: escritos de educação*. P. 71-79. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983,

_____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1997.

BRAGA, Robério. *O Primeiro professor de música do Amazonas*. In: http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/serie_memoria/00135_professor.php acessado em 19/03/2013.

BRANCA, Violeta. *Impressões*. Cópia de manuscrito.

CAMPO, Clady Guimarães de. *Arnaldo Rebello: Um Nome que Honra o Cenário Artístico Musical Brasileiro*. Palestra transcrita . Rio de Janeiro. S/D.

CAMPOS. Luciane Maria Dantas de Campos. *Trabalho e Emancipação: Um olhar sobre as mulheres de Manaus (1890-1940)* Dissertação de Mestrado. Maria Luíza Ugarte Pinheiro, orientadora. PPGH – UFAM.

CANCLINI, Nestor García. *La sociologia de la cultura de Pierre Bourdieu*. Disponível no sítio em <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/rubinich/biblioteca/web/acanclin1.html> acesso em 02/09/2004.

CANDÉ, Roland. *História universal da música*. Vol. 2. São Paulo: Martins Fontes.

CARVALHO JUNIOR, Almir D. de. NORONHA, N. M (Orgs) *A Amazônia dos Viajantes: história e ciência*. Manaus: Edua, 2011.

CARVALHO, Farias. *Sonata de Evocação em Dó...çura e Saudades para Arnaldo Rebello*. Cópia datilografada.1977.

- COELHO, Irinéia. *Lindalva Cruz: vida e obra*. Manaus: Sérgio Cardoso/Valer, 1999.
- COSTA, José Lucas da. Comba Marques Porto, a voz diferente do nosso “broadcasting”: As suas “seis quintas-feiras” – Arnaldo Rebello, musicista e virtuose do piano . *Cena Muda*. 8.6.43.
- DAHLHAUS, Carl. *Foundations of Music History*. Londres: Cambridge, 1983.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- _____. *Mozart, sociologia de um gênio*. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- ESCHMANN, J. C., Wegweiser durch die Klavier-Litteratur. Fünfte Auflage herausgegeben von Adolf Ruthardt. Leipzig: Verlag von Gebrüder Hug & Co. 1900.
- FRANZIN, Sérgio F L. A Terceira Amazônia: Análise do regionalismo contemporâneo de Milton Hatoum. In: LOUREIRO (Org.), João de J. P. *Arte e Cultura na Amazônia: Os novos caminhos*. Boa Vista: Editora da UFRR, 2012.
- FREIRE, Vanda B.(org). *Horizonte da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7letras, 2010.
- GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. 2ª Ed. Manaus: Valer, 2007
- GROUT, Donald. PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. 2007.
- HENRIQUE, Waldemar. *Waldemar Henrique: Canções*. Ensaio Vicente Salles. Belém: Secretaria de Estado da Educação/ Fundação Carlos, Gomes, 1996.
- HOBBSAWN, E. J.. *História social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra. 1991.
- HORTA, Luiz Paulo. *A Linguagem Sublimada da Amazônia*. *Jornal do Brasil*. 10/04/1984.
- KIEFER, Bruno. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Movimento, 1990.
- LAGO, Manoel A. C. O do. *Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Releer, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar escutar ler*, tradução Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LOTMAN I. M. Sobre o problema da tipologia da cultura. In: Schnaiderman, Boris – *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- LOUREIRO (Org.), João de J. P. *Arte e Cultura na Amazônia: Os novos caminhos*. Boa Vista: Editora da UFRR, 2012.

MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica*. São Paulo: Atelier Editorial, 2003.

MACHADO, Marcelo Novaes. *As doze valsa de esquina de Francisco Mignone: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes da música popular*. Dissertação de Mestrado (Lucas Bretas, orientador). Belo Horizonte: UFMG.

MAGALHÃES, Luís César. *Análise Musical: uma perspectiva etnomusicológica*. ART nº 21. Dezembro. Salvador, 1992.

MENDES, Gilberto. A Música. In: ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva. 1975.

MERHY, Sílvio. *Arte musical e pesquisa historiográfica: Uma reflexão tensa de Carl Dahlhaus em Foundationsof Music History*. Opus, Goiânia, v. 13. N. 1, 2007.

MESQUITA, Otoni, *La Belle Vitrine: Manaus entre dois tempos (1890-1900)*. Manaus: Edua. 2009.

MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto. Música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808 – 1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MORAES, Péricles. *Os intérpretes da Amazônia*. Manaus: Valer e Governo do Estado do Amazonas, 2001.

NATIVIDADE, Neil Armstrong Queiroz. *O ritmo e o instrumental da Marujada de Guerra do Boi Caprichoso: um centenário musical de 1913 a 2013*. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Licenciatura Plena em Música) - Universidade Federal do Amazonas. Orientador: Lucyanne de Melo Afonso

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

OLIVEIRA, José Aldemir de. *Manaus de 920-1967: A cidade doce e dura em excesso*. Manaus: Valer/ Governo do Estado do Amazonas/ Edua. 2003.

OSIS, Sibila Lílian. O Compêndio de música elementar, de Adelelmo Nascimento. Revista *Aboré* Ed. 01/2005

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

PÁSCOA, Márcio. I. F. R. *A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha (1850-1910)*. 1ª. ed. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas/Funarte, 1997. v. 1.

_____. *Ópera em Manaus*. Manaus: valer, 2009.

_____. Adelelmo Nascimento. In: http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/serie_memoria/19_adelelmo.php acessado em 21/03/2013.

PEDRASSOLI, Denise Roseli. Notas biográficas de Adelelmo Nascimento. *Revista Aboré*. Ed. 01/2005.

PINTO, Aloysio Alencar. *Recital*. Contracapa de LP.1979.

PINTO, Renan Freitas. *Viagem das Idéias*. Manaus: Valer/Prefeitura da Manaus. 2006.

RANGEL, Alberto. *Inferno Verde*. Organização Tenório Telles e estudo crítico por Marcos Fredrico Krüger. 5ª ed. Revista. Manaus: Valer/ Governo do Estado do Amazonas. 2001.

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

REBELLO, Arnaldo. *Da Flexibilidade como Fator Principal da Técnica Pianística*. Manaus: Edições Governo do Estado da Cultura, Turismo e Desporto, 2002. Coleção Documentos da Amazônia n ° 72.

_____. *Chorinho na Canoa*. Ricordi: São Paulo.

_____. *Ponteios Amazônicos*. São Paulo: Ricordi. 1964.

_____. *Valsas Amazônicas*. São Paulo: Ricordi. 1956.

REIS, Ferdinando C. C. V. dos. *O idiomático de Francisco Mignone nas 12 Valsa de Esquina e 12 Valsas-Choro*. Orientador Amílcar Zani Neto. Tese de doutoramento. Unesp. São Paulo 2010.p.105.

RICOEUR, Paul. *O discurso da ação*. Lisboa: Edições 70, 1988 ;

_____. *Do texto à ação: ensaios de hermenêutica II*. Porto: Rés-Editora, 1989.

SANTIAGO, Nivaldo (Entrevista). Apud VIEIRA, Taís D. L. *Um Amazonas Cantado Por Arnaldo Rebello*. Dissertação de Mestrado/Unesp. 2005.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp. 2003.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp. 1996.

SCHOENBERG. *El estilo e la Idea*. Madri: Idea Books. 2005.

SCHOENBERG. *Harmonia*. São Paulo: Editora da Unesp. 2002.

VIEIRA, Taís Daniela Leite. “Um Amazonas Cantado por Arnaldo Rebelo”. Dissertação de Mestrado apresentada a Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP,

Instituto de Artes Campus de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Música.
Orientadora; Dra. Martha Herr. 2005.

SARAIVA, Lourdes. *A Salsa como Ferramenta Pedagógica para o Estudo do Ritmo no Contexto da Percepção Musical*. Revista Nupeart. Vol. 8, 2010.

SILVA, LUZIA B. de Oliveira. A interpretação hermenêutica em Paul Ricoeur: Uma possível Contribuição para a Educação. In *Comunicações*. Piracicaba, Ano 18 nº 2 p. 19-36 , jul-dez, 2011.

Dicionário

Wahrig: *Dicionário semibilingue para brasileiros/alemão*. São Paulo: Martins Fontes. 2011.

Periódicos

Diário Oficial

Jornal Imparcial

Jornal Diário da Tarde

Revista Tabu

ANEXOS