

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

Sérgio Deslandes,
Armando Ferreira
UFPE

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

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

Introdução

Este artigo pretende discutir elementos da iconografia musical nas capas das partituras impressas encontradas durante a pesquisa no acervo do compositor e instrumentista pernambucano Valdemar de Oliveira (1900-1977). Para tanto, entendemos o estudo da iconografia como uma narrativa que envolve a música e a imagem (LEITE, 2017) e que é uma das possibilidades de estudo, oriunda da Musicologia, cujo olhar se volta para o elemento imagético possuidor de elementos de linguagem musical (SILVA; SILVA, 2018).

O trabalho com o acervo se apresenta na perspectiva de uma pesquisa arquivística, aplicada em música (DICIONÁRIO, 2005; DIRETRIZES, 2018). O acervo geral é composto de diversas partituras manuscritas das obras de Valdemar e possui um pequeno número de exemplares impressos de obras do próprio músico.

A distinção entre os gêneros “populares” e “eruditos” emerge após análise das referidas capas das partituras encontradas e torna-se evidente pela escolha da tipologia gráfica para os títulos e pelas ilustrações presentes. Além do fato de que, no gênero popular, à época, ser comum a escolha de pseudônimos para a assinatura das músicas. Dividimos o material a ser analisado por antiguidade e gênero, com um total de 20 (vinte) exemplos, abarcando os anos entre 1920, época em que Valdemar morou em Salvador, onde cursava Medicina, e 1944 quando foi premiado no Concurso da Canção do Nordeste do Governo Federal, sendo este o ano de sua última publicação identificada até agora.

As capas das partituras refletem, de certa maneira, os gêneros desenvolvidos pelo compositor, suas inclinações estéticas, políticas e sua condição social, visto que a impressão de partituras não era um processo barato e, geralmente, eram custeadas pelos próprios compositores, junto às diversas Editoras existentes nas duas capitais – Salvador e Recife – onde o autor atuava. Acreditamos ser de relevante importância este olhar, pois Valdemar, como diversos compositores ao longo do séc. XX, exercia seu ofício de compositor transitando entre os diversos gêneros, ora usando seu nome civil ora usando um pseudônimo.

Valdemar de Oliveira X José Capibaribe

Valdemar de Oliveira nasceu na cidade do Recife, e seus primeiros estudos musicais aos cinco anos de idade foram feitos com a professora Olímpia Braga, posteriormente com o maestro Euclides Fonseca e, por fim, como professora, Angéline Ladévèse, que, em 1911, chegou ao Recife, vinda de Paris, contratada pelo Colégio Pritaneu para lecionar francês e música. Em 1917, aos 17 anos de idade, transferiu-se para Salvador/BA, para cursar Medicina na Escola de Medicina da

Bahia e foi nesta cidade que desenvolveu intensa atividade musical e jornalística. Estabeleceu amizade com Silvio Deolindo Fróes (compositor, pianista, organista, professor e crítico, 1864-1948), e começou a exercer a crítica musical do **Diário da Bahia**, a convite do jornalista Henrique Cândia. Colaborou, depois, em vários jornais e revistas, não só de Salvador, com a coluna **Artes e Artistas** no **Diário de Notícias**, como do Recife nos jornais *A Pilhéria* e *A Notícia*. Veio a se firmar, porém, como cronista de arte no **Jornal do Commercio**, da capital pernambucana, a partir de 1924. Pianista dedicado, realizou, entre 1918 e 1924, diversas apresentações em Salvador, tornando-se, por esta época, um acompanhador frequente de todos os grandes artistas que visitavam a capital. Após se formar médico, voltou para Recife, onde também tornou-se Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito do Recife em 1929. Sua ligação com a Bahia nunca se desfez, tanto que, em 5 de agosto de 1966, recebeu o título de Cidadão Honorário da cidade de Salvador.

Sua condição social lhe permitia estar sempre em contato com a arte mais refinada produzida no Recife, bem como com o que havia de mais moderno na Europa e na nascente indústria do Musical norte-americano, sendo assim, o teatro musical (óperas, operetas e teatro de Revista) e as canções sempre estiveram presentes em suas composições. Suas primeiras operetas possuem diversas “árias” em formato de *fox-trot* com letras em francês, e orquestrações aparentadas ao estilo vienense.

O próprio Valdemar, na primeira edição de seu livro *Mundo Submerso*, explica sua opção pela adoção de um pseudônimo:

Samuel novamente me provocou, para que escrevêssemos (*sic*), juntos, uma revista. O gênero não era do meu agrado. Porisso (*sic*), escondi-me num pseudônimo - José Capibaribe - e compus a partitura. Como sempre acontece, é a presença de um conjunto teatral que estimula a produção. (OLIVEIRA, 1966, p. 256)

Podemos inferir que o surgimento do pseudônimo e a composição da Revista *Sae Cartola!* se deu entre 1926, estreia de *Aves de Arribação*, sua primeira parceria com Samuel Campelo e 1929, data de publicação das marchinhas de carnaval aqui apresentadas que também levam o pseudônimo de José Capibaribe.

Estilo e Gênero Musical das peças selecionadas

Inicialmente, Estilo refere-se à forma de articulação dos gestos musicais... Gênero refere-se à identidade e ao contexto desses gestos. Neste entendimento, ambos os termos

referem-se explicitamente a detalhes (musicais), ao reino da tomada de decisão localizada (musical) por parte de artistas (aqui, músicos e produtores). O gênero aqui identifica a intenção de criar um tipo particular de experiência (musical) - um “o quê” - o estilo identifica os meios pelos quais isso deve ser alcançado - um “como.”¹ (MOORE, 2009).

As peças selecionadas para análise da capa, foram encontradas no acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) e serão apresentadas em ordem cronológica de composição. A seguir, descreveremos os gêneros descritos nas partituras, em que já podemos perceber, uma evidente predominância de ritmos (gêneros) urbanos típicos do início do século.

Valsa (*Eulina, Nininha, Amargura e Em Festa o Coração*) - dança europeia, por volta de 1840, se transformou em “febre” na Europa, pela possibilidade que apresentava de permitir dançar com o par enlaçado. No Brasil, a valsa chegou com a família real em 1816, que trouxe, em sua bagagem, duas formas, a vienense, em andamento rápido, e a francesa, em andamento moderado. Segundo Ary Vasconcelos (1978, p. 1) “*A valsa, sofrendo influência da Modinha, embora conservando suas características rítmicas, tornou-se também uma forma de canção sentimental*”, sendo gravadas pela Casa Edison em profusão a partir de 1902, pelos artistas populares da época, ajudando sua fixação como gênero urbano e popular, criando o subgênero “valsa brasileira” que, segundo o próprio Valdemar, ainda permitia a subdivisão expressa em algumas partituras de “valsa pernambucana”, nomenclatura que não vingou.

Toada (*Foi na Beira do Rio*) - Segundo o Dicionário Musical Brasileiro de Mario de Andrade (1989), toada é sinônimo de cantiga, melodia; a poesia cantada acompanhada de viola ou violão, e não possui forma fixa; “*Se distingue pelo caráter, no geral, melancólico, dolente, arrastado*” (p. 518). O termo costuma designar toda e qualquer cantiga que possua poesia atrelada ao universo rural e é encontrada em comumente nas regiões sudeste, centro-oeste e nordeste do Brasil. A peça em questão, encontra-se perfeitamente adequada à definição de Maria de Andrade, pois descreve a saudade da lavadeira que relembra os momentos de paixão junto ao seu amado. Cabe ainda informar que Foi na Beira do Rio é a ária de apresentação

1 *In the first, “style refers to the manner of articulation of musical gestures ... genre refers to the identity and the context of those gestures”. In this understanding, both terms refer explicitly to (musical) detail, to the realm of localised (musical) decision-making on the part of artists (here, musicians and producers). Genre here identifies the intention to create a particular kind of (musical) experience – a ‘what’ - style identifies the means through which this is to be achieved – a ‘how’.* tradução nossa.

da personagem Pureza na opereta Aves de Arribação, e recebeu gravação de Alda Verona em disco da gravadora Odeon².

Fox-Trot (*Oui, ça c'est vrai e Vem cá priminha*), **Fox-Shimmy** (*Fox-Trot dos Grooms*) e **Fox-Blues** (*Sonho*)- por vezes, aporuguesado como **foxtrote**, segundo Renato Almeida (1942, p. 196) “é uma dança e gênero de música dos negros norte americanos, em compasso quaternário, movimento rápido e aparentada com o jazz”. A origem exata do nome da dança é desconhecida. Supõe-se que o nome *foxtrot* (literalmente «trotar da raposa») faz alusão à coreografia que imitava os passos desses animais. Nos EUA, do fim dos anos 1910 até os anos 1940, foi certamente a mais popular das danças de salão e nem mesmo a valsa ou o tango, embora muito populares, ultrapassaram sua popularidade neste país. A designação de fox-shimmy surgere que há um incremento rítmico à coreografia pela tradução aproximada da palavra *Shimmy*³. Nada mais natural que um compositor brasileiro de forte cultura europeia, como era o caso de Valdemar, incluísse em suas operetas números musicais deste gênero.

Samba-Côco (*Rapa-Côco*) - temos aqui a fusão de dois gêneros urbanos, naquela indefinição típica, do início do séc. XX, quanto aos gêneros urbanos que estavam se formando a partir de duas danças populares. Recorrendo novamente a Mário de Andrade (1989, p. 453), extraímos duas breves definições de fenômenos muito mais complexos, mas que nos servem para o escopo deste trabalho:

Samba - Dança de salão aos pares, com acompanhamento de canto, em compasso 2/4 e ritmo sincopado; sendo de abrangência nacional, ligou-se às diversas manifestações regionais adquirindo diversas sub-denominações: samba-trançado, samba-matuto, samba-de-roda, etc;

Côco - dança popular de roda, de origem alagoana, disseminada pelo nordeste. É acompanhada de canto e percussão; o refrão é cantado em coro, que responde aos versos do “tirador de côco”;

Muito elucidativa é a explicação de Mario de Andrade (1989):

Antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é, cantos orquêsticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, côco anda por aí dando nome

2 Disponível em: https://youtu.be/Q1okhey6_vg acesso em 29/06/2021

3 <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles> - *to do a dance in which you shake your hips and shoulders*; fazer uma dança em que você balança os quadris e os ombros. (Tradução nossa).

para muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil da gente saber o que é côco bem. O mesmo se dá com “moda”, “samba”, “maxixe”, “tango”, “catira” ou “cateretê”, “martelo”, “embolada” e outras. (ANDRADE 1989, p. 146)

Valdemar de Oliveira vem a somar nesta confusão, criando o samba-côco, adequadamente.

As próximas peças, as Marchas, serão apresentadas num bloco, só pela proximidade estilística que apresentam entre si: o de ser um estilo musical importado para o Brasil, descende diretamente das marchas populares portuguesas, partilhando, com elas, o compasso binário das marchas militares, embora mais acelerado, melodias simples e vivas, e letras picantes, cheias de duplo sentido.

As Marchas portuguesas faziam grande sucesso no Brasil até 1920, e eram inicialmente calmas e bucólicas, e a partir da segunda década do séc. XX passaram a ter seu andamento acelerado, devido a influência da música comercial norte-americana da era jazz-bands.

A marchinha destinada expressamente ao carnaval brasileiro passou a ser produzida com regularidade no Rio de Janeiro, a partir de composições de 1920 e atingiu o apogeu com intérpretes como Carmen Miranda, Emilinha Borba, Almirante e Mário Reis que interpretavam, as composições de Braguinha e Alberto Ribeiro, Noel Rosa, Ary Barroso e Lamartine Babo. (MARCHINHA, 2021)

Há um consenso entre diversos pesquisadores que a primeira marcha destinada exclusivamente ao desfile dos Cordões Carnavalescos foi a composição de 1899 de Chiquinha Gonzaga, intitulada *Ó Abre Alas*, feita para o cordão carnavalesco Rosa de Ouro.

Marcha (*Sae Cartola, Canalha da Rua, Ai que ele é do mato, Sa Zeferina Meu Bem e Manteiga Mauricéia*)

Marcha Carnavalesca (*Vassora Marvada*)

Marcha-Canção Carnavalesca (*Biliro cum sia Zeferina*)

Marcha Pernambucana (*Sia Zeferina tá de Vorta e Ramona no Frevo*)

A “marcha pernambucana” parece se tratar de um sinônimo para o frevo, como afirma Oneyda Alvarenga (1950, p. 300):

O Frevo é uma modalidade pernambucana de marcha, usada pela massa popular no carnaval do Recife. Distingue-se musicalmente da Marcha e da Marchinha cariocas pelo movimento mais rápido e pelas suas fórmulas rítmico-melódicas.

Canção Militar (*Soldados do Norte*) - as canções militares, como o nome sugere, eram canções de cunho cívico-militar, que estiveram em voga durante a ditadura de Getúlio Vargas, e no período da segunda guerra mundial, serviam para estimular sentimentos de patriotismo à nação. *Soldados do Norte* foi premiada na versão regional. Naquela época o Brasil ainda não possuía a região nordeste e Pernambuco pertencia ao que se chamava de região Norte.

Classificação por gêneros

Adotaremos para fins de classificação das peças, as seguintes conceituações, que, embora sejam incompletas e reducionistas, nos ajudarão a delimitar os campos:

1. Popular - música produzida “com caráter de artigo destinado ao consumo cultural da sociedade urbana” (TINHORÃO, 1998, p. 208-209). Acrescentamos que este consumo se dá em grande escala, e com caráter de música transitória, para ocasiões específicas, neste caso, as festas de carnaval.
2. Erudito - a palavra provém do latim *eruditus* que significa educado, instruído. As composições de Valdemar classificadas como tal, diferenciam-se das outras por não se destinarem ao consumo da grande massa e sim por uma parcela da população que, embora urbana, se classificava como “mais instruída” que os demais.
3. Misto - aqui englobaremos as produções que originalmente são oriundas da tradição europeia (erudita) mas que, no Brasil do início do séc. XX, adotava feições populares por utilizar gêneros específicos da música popular, como é o caso das operetas. A canção militar fica aqui enquadrada pela sua unicidade: não é erudita e nem popular em nenhuma acepção das palavras, porém, representa uma premiação em nível regional de um aspecto utilitário de um gênero bastante disseminado na época, a saber, a forma canção.

Quadro 1 - Classificação das peças

Populares	Eruditas	Forma	Ano de composição	
	Eulina	piano solo	1917	
	Nininha	piano-canto	1919	
Oui, ça cest vrai (<i>opereta Berenice</i>)		piano-canto	1925	
Vam cá priminha (<i>opereta Berenice</i>)		piano-canto	1925	
Foxtro dos Grooms (<i>opereta Berenice</i>)		piano-canto	1925	
Foi na Beira do Rio (<i>opereta Aves de Arribação</i>)		piano-canto	1926	
Sae Cartola		piano-canto	1927	
Ai que ele é do mato!		piano-canto	1928	
Sá Zeferina meu bem		piano-canto	1928	
Sá Zeferina tá de vorta		piano-canto	1929	
Ramona do Frevo		piano	1929	
Vassôra Marvada		piano	1931	
Rapa-Côco		piano-canto	1931	
Canalha da Rua		piano-canto	1931	
Sonho (<i>opereta Madrinha dos Cadetes</i>)			piano-canto	1933
Biliro cum Siá Zeferina			piano-canto	c.1934
	Amargura	piano	c.1934	
Em festa o Coração (<i>opereta Ninho Azul</i>)		piano-canto	1936	
Manteiga Mauricéia		pianocanto	1939	
Soldados do Norte		piano-canto	c.1944	

Fonte: elaborado pelos autores

Descrição e Análise das capas selecionadas

A Enciclopédia da Música Brasileira (1998) traz algumas informações sobre o processo de impressão de partituras no Recife que interessam a este trabalho. Frequentemente eram lojas de instrumentos musicais que também atuavam como editoras.

A Casa Ribas iniciou suas atividades em Recife no ano de 1916, tornando-se, já em 1920, os representantes da Casa Bevilacqua, sediada no Rio de Janeiro. A Azevedo Júnior & Cia. teve também significativa contribuição na impressão de música na década de 1920. A Secção de Música, de Dantas Bastos & Cia. também ocupava espaço neste cenário, chegando a publicar, por volta de 1929, edições musicais sob a direção do compositor Nelson Ferreira.

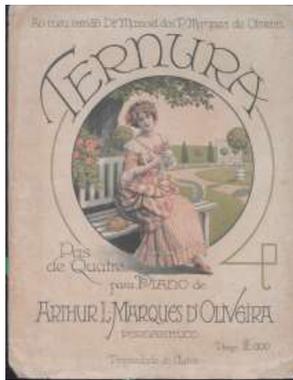
As capas das partituras pesquisadas, apresentam três tipos de composição gráfica:

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

1. “objeto” da composição como exemplificado na Figura 1;
2. uma imagem que remetesse ao “pathos” descritivo do título da composição como exemplificado na Fig.2;
3. uma diagramação “neutra” com a finalidade única de destacar o título (Fig. 3)

Em destaque, apareciam frequentemente o gênero da composição, o(s) nome(s) do(s) compositor(es), a editora (quando havia) e se pertencia a alguma Revista/Opereta/Burleta que estava fazendo sucesso na época, como demonstram as figuras;

Figs. 1, 2 e 3 - *O Tribofe*⁴ (esq.); *Ternura* (centro); *A viola encantada* (dir.)



Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

As composições mais ligadas à área erudita buscavam padrões gráficos mais sóbrios e as que se destinavam ao público mais popular (ligado às festividades de rua) procuravam motivos que aproximassem a comunicação com este universo. Identificamos dois artistas que criavam as capas para as composições: Zuzu Recife e Valverde. Cada um com um traço bastante pessoal. Sobre Zuzu Recife, segundo Nascimento (1966, p. 126), trata-se do pseudônimo adotado por José Leandro Borges da Silva, ilustrador de diversos periódicos, como, por exemplo, A Pihéria. Sobre o ilustrador denominado Valverde, não foi possível, até o momento, encontrar nenhuma referência.

4 Tribofe - revista de ano de 1891, encenada pela primeira vez no Teatro Apolo, no Rio de Janeiro, em 1892, nela são esboçados o retrato da jovem República brasileira e os tipos característicos da sociedade carioca; a palavra é uma gíria para trapaça, ladroagem e patifaria, e na capa da partitura, encontramos representados alguns tipos que pelas suas posturas, se associam a estas características. em detalhe, um homem segurando um violão.

Valdemar teve as peças editadas por, pelo menos, 3 (três) Editoras além das suas edições próprias, e, cada uma possuía padrões estéticos de publicação bastante reconhecíveis por sua individualidade, porém, seguindo a orientação geral descrita acima. As editoras foram: Casa Ribas e, posteriormente, Casa Ribas/Arthur Arôxa; Casa da Música de Azevedo Júnior e Cia (que mandava imprimir suas peças na “Officina” dos Irmãos Vitale em São Paulo); Dantas Bastos e Cia. Encontramos, ainda, diversas partituras compostas/impressas nas oficinas gráficas-impressoras de partituras de São Paulo, “Officina Gráfica musical CAMPASSI & CAMIN” ou do Recife: The Propagandist e Typografia do Diário da Manhã, às quais o compositor recorria para fazer edições particulares.

As peças encontradas no acervo

As seguintes capas, foram encontradas na pesquisa, e se encontram a seguir, dispostas em ordem cronológica de composição, seguidas de breves comentários. A indicação das datas proveio de informações encontradas na parte interna das próprias partituras ou de recortes de jornal encontrados na pesquisa realizada no acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) e da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ). Utilizamos c. (circa) em algumas peças por existirem informações conflitantes nos registros pesquisados, o que torna impossível, neste momento da pesquisa, a colocação de uma data definitiva

Figs. 4a e 4b- *Eulina* (1º Ed. - esq. e 2ª Ed. - dir.)



Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Composta em 1917 para um amor adolescente não efetivado, *Eulina* foi editada em 1920, juntamente com outra valsa denominada *Milena*, não encontrada. Acreditamos que a ausência da foto de *Eulina* se dá exatamente pela fragilidade de relação. Encontramos outra edição com um carimbo do editor Arthur Arôxa, com significativas diferenças, porém mantendo o padrão gráfico.

Estado geral:

1º edição - bastante danificada por sucessivas intervenções de tentativa de preservação

2º edição - razoavelmente preservada, com pequenos rasgos devido ao manuseio.

Dedicatória ou subtítulo: Valsa das Valsas

Indicação de gráfica ou editora: Casa Ribas/Artur Arôxa

Dimensões: 24,6 x 33,5 cm

Número de páginas: 03

Impressão: 1º edição - Oficina Gráfica musical CAMPASSI & CAMIN (São Paulo)

2º edição - impossível determinar

Fig. 5 - *Nininha*



Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Nininha, segundo o próprio Waldemar, foi composta em 1919 na Bahia e, segundo podemos perceber pela partitura, apresenta as características do que

se costuma designar por “valsa brasileira”: um ritmo ternário lento, e melodia expressiva como veículo de uma letra amorosa que não se destina a ser dançada. Claramente uma transformação influenciada pelo sucesso que as Modinhas faziam desde o séc. 19. Acreditamos que a moça retratada seja, efetivamente, Nininha Vareda, a quem a música é dedicada.

Estado geral: pouco danificada por ação do tempo

Dedicatória ou subtítulo: à Nininha Vareda real expressão da beleza pernambucana

Indicação de editora: não consta

Dimensões: 24,6 x 33,5 cm

Número de páginas: 02

Impressão: Oficina Gráfica musical CAMPASSI & CAMIN (São Paulo)

Fig. 6 - *Oui, ça c'est vrai...*,



Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Três excertos da opereta Berenice, primeiro sucesso de Valdemar de Oliveira em seu retorno ao Recife. Com libreto e letras de Nelson Paixão, representam três momentos da opereta, cujo enredo gira em torno de uma estória que envolve barões, princesas e roubo de jóias. Claramente inspirada na opereta vienense da virada do séc. XIX, em especial *O Morcego* (Johann Strauss) e *A Viúva Alegre* (Franz Lehár). As capas, seguindo o padrão da época, representam a “coisa” ou seja, a princesa Berenice. Não é possível afirmar, no atual estado da pesquisa, se a foto é da atriz que criou a personagem.

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

Estado geral: pouco danificada por ação do tempo

Dedicatória ou subtítulo: da opereta Berenice

Indicação de editora: Casa Ribas

Dimensões: 24,5 x 34,5

Número de páginas: 02

Impressão: Oficina Gráfica musical CAMPASSI & CAMIN (São Paulo)

As outras duas peças apresentam o mesmo tipo de descrição que a anterior.

Figs. 7 e 8 - *Vem cá, priminha* (esq.); *Fox-trot dos Grooms* (dir.)



Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Fig. 9 - *Foi na Beira do Rio*



Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Foi na Beira do Rio é a peça que apresenta a personagem Pureza, da opereta *Aves de Arribação*, composta em parceria com Samuel Campelo. Condizente com a inclinação estética do libretista que, na época, era um dos maiores defensores do nacionalismo musical, Samuel e Valdemar escrevem uma Toada como “ária” para apresentação da personagem principal. A capa descreve a ação que se canta.

Estado geral: bastante danificada por sucessivas intervenções de tentativa de preservação

Dedicatória ou subtítulo: da opereta *Aves de Arribação*

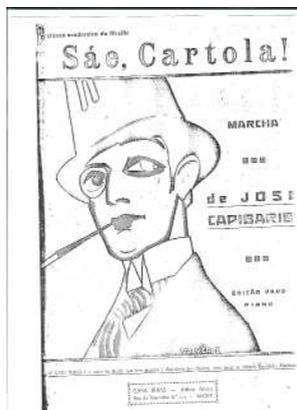
Indicação de editora: Casa Ribas

Dimensões: 23,5 x 32,7 (aproximadamente)

Número de páginas: 02

Impressão: Oficina Graphica Musical Irmãos Viltale

Fig. 10 - *Sae Cartola*



Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Infelizmente só encontramos no acervo, um exemplar fotocopiado.

Novamente, a ilustração identificando-se com o título da música que faz referência à uma querela acontecida entre estudantes de Direito e a polícia municipal, e que acabou retratada na Revista composta por Samuel Campelo e Valdemar de Oliveira que adota neste momento o pseudônimo de José Capibariba.

Estado geral: cópia xerox em razoável estado de conservação

Dedicatória ou subtítulo: à classe acadêmica do Recife

Indicação de editora: Casa Ribas - Artur Arôxa

Dimensões: impossível determinar

Número de páginas: 02

Impressão: impossível determinar

Fig. 11 - *Ai! Qu'elle é do mato!*



Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Composição que retrata, pela letra, o choque de costumes entre os “matutos” que chegavam ao Recife e o comportamento das mulheres de classe alta da cidade. A letra diz: *-Uma menina certa vez, acalçando o ensejo, pediu-lhe um beijo, e ele então com timidez, enrubesceu e ela lhe respondeu - Ai que ele é do mato! está se vendo, nada se pode fazer.* Esse choque de costumes também se torna evidente na capa pela forma como os personagens olham um para o outro. A peça é dedicada ao Club de Tênis de Boa Viagem, provável lugar onde aconteciam interações entre as moças da alta sociedade e os “matutos” tão bem representados na capa.

Estado geral: bastante danificada pela ação do tempo e manuseio descuidado

Dedicatória ou subtítulo: do autor de Sae Cartola e Sá Zeferina me Bem

Indicação de editora: Casa de Música de Azevedo Junior e Cia.

Dimensões: 25,5 x 35 cm

Número de páginas: 02

Impressão: impossível determinar

Fig. 12 - *Sá Zeferina, meu bem!*



Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Ainda seguindo o padrão, temos na capa um desenho que pretende dar corpo à personagem criada por Chiquinha Gonzaga, pois Sá Zeferina era a personagem principal da Burleta de Costumes denominada Forrobodó, levada à cena em 1912 no Rio de Janeiro.

Relevante é o fato de haver, no Recife, nesta época, um Bloco carnavalesco com o nome da personagem, 16 anos depois do seu lançamento, o que demonstra o sucesso das composições da maestrina.

Estado geral: muito bom

Dedicatória ou subtítulo: Sucesso colossal dos Jazz Tupan e Jockey-Club (Bahia e Recife) - (do Bloco Sá Zeferina, meu bem!)

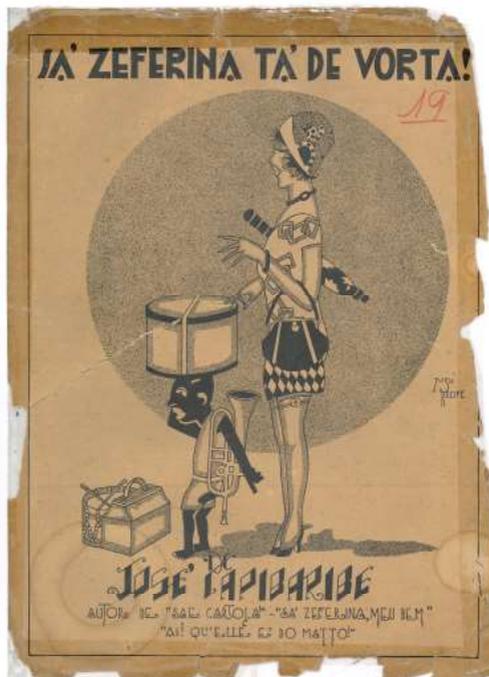
Indicação de editora: Casa de Música de Azevedo Junior e Cia (5ª Edição)

Dimensões: 25 x 35 cm

Número de páginas: 02

Impressão: Oficina Gráfica Irmãos Vitale (S.Paulo)

Fig. 13 - *Sá Zeferina tá de Vorta!*



Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Revelando um notável avanço no encurtamento da saia da personagem, e sua transformação em uma *coquette* tardia, a capa revela ainda a visão da classe dominante e sua relação com os negros em especial, apesar da abolição da escravatura ter acontecido há 30 anos. A criança negra exerce a dupla função de carregador das malas de quem “está de vorta”, e, simultaneamente, carrega também um instrumento de destaque do carnaval do Recife.

Estado geral: bastante danificada por ação do tempo e utilização descuidada

Dedicatória ou subtítulo: autor de Sae Cartola, Sá Zeferina meu bem e Ai que elle é do mato

Indicação de editora: sem indicação

Dimensões: 25 x 35 cm

Número de páginas: 02

Impressão: impossível determinar

Fig. 14 - *Ramona no Frevo*



Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Nesta capa, temos uma figura feminina em destaque, com instrumento típico de blocos carnavalescos, e uma multidão fantasiada em segundo plano. Em um plano de destaque também se encontra uma figura fantasiada, mas que não é possível identificar. A referência ao gênero musical se encontra no próprio título da obra.

Estado geral: bastante conservada, papel escurecido

Dedicatória ou subtítulo: autor de Sae Cartola, Sá Zeferina meu bem, Ai que elle é do mato e Sá Zeferina tá de vorta

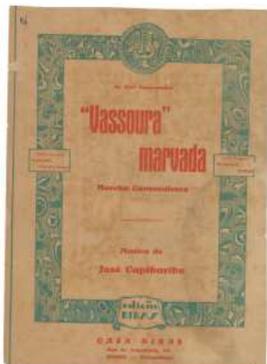
Indicação de editora: Carimbo d Casa de Música Azevedo Junior & Cia.

Dimensões: 23 x 32,5 cm

Número de páginas: 02

Impressão: não consta

Fig. 15 - *Vassoura Marvada*



Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Curiosamente, talvez pela época de impressão, percebemos uma mudança no padrão das capas. As ilustrações presentes outrora, dão vez a um estilo mais formal, assemelhando-se às capas de edições de músicas eruditas. Não temos ainda indicativos que expliquem essa mudança. Esse mesmo padrão é encontrado nas capas das peças *Rapa Côco* e *Canalha da Rua*, o que torna redundante a repetição do aqui exposto na parte dedicada às peças mencionadas.

Estado geral: papel ressecado, escurecido, com buracos,

Dedicatória ou subtítulo: Ao “Club” Vassourinhas

Indicação de editora: Edição Ribas da Casa Ribas

Dimensões: 30,5 x 22, cm5

Número de páginas: 02

Impressão: Oficina Gráfica Irmãos Vitale (s. Paulo)

Fig. 16 - *Rapa Côco*



Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Estado geral: papel ressecado, escurecido

Dedicatória ou subtítulo: Samba-Côco

Indicação de editora: Edição Ribas da Casa Ribas

Dimensões: 23,5 x 32,5 cm

Número de páginas: 02

Impressão: Oficina Gráfica Irmãos Vitale (S. Paulo)

Fig. 17 - *Canalha da Rua*



Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Estado geral: papel ressecado, escurecido

Dedicatória ou subtítulo: Marcha Pernambucana

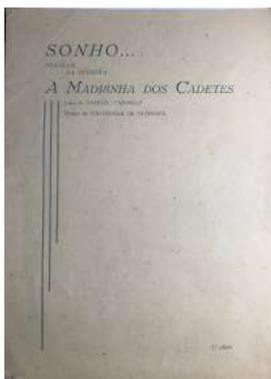
Indicação de editora: Edição Ribas da Casa Ribas

Dimensões: 23,5 x 32,5 cm

Número de páginas: 02

Impressão: Oficina Gráfica Irmãos Vitale (s. Paulo)

Fig. 18 - *Sonho*



Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Outra mudança significativa no padrão de apresentação das capas. Uma redução considerável de elementos figurativos o que dá um destaque natural ao título da obra e à sua inserção num universo aproximado do campo erudito. Cabe ressaltar que *Madrinha dos Cadetes* foi apresentada no Rio de Janeiro, com Vicente Celestino e Gilda Abreu nos papéis principais e teve ampla cobertura da imprensa na época.

Estado geral: bom estado de conservação

Dedicatória ou subtítulo: Fox-blueda opereta Madrinha dos Cadetes (2ª Ed.)

Indicação editora: sem indicação

Dimensões: 23,5 x 32 cm

Número de páginas: 02

Impressão: Typ. (tipografia) do Diário da Manhã - Recife

Fig. 19 - “Biliro” cum Siá Zeferina



Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Talvez a penúltima tentativa de Valdemar de Oliveira (neste período), em continuar a percorrer o caminho de compositor “popular”. A capa apresenta as mesmas inclinações estéticas aparentadas ao universo erudito, porém, nesta época de sua vida, Valdemar já era reconhecidamente um compositor “sério” e esta é a última menção que encontramos ao seu pseudônimo, que também já era de conhecimento de todos.

Estado geral: medianamente danificada por sucessivas intervenções de tentativa de preservação

Dedicatória ou subtítulo: Marcha-canção Carnavalesca

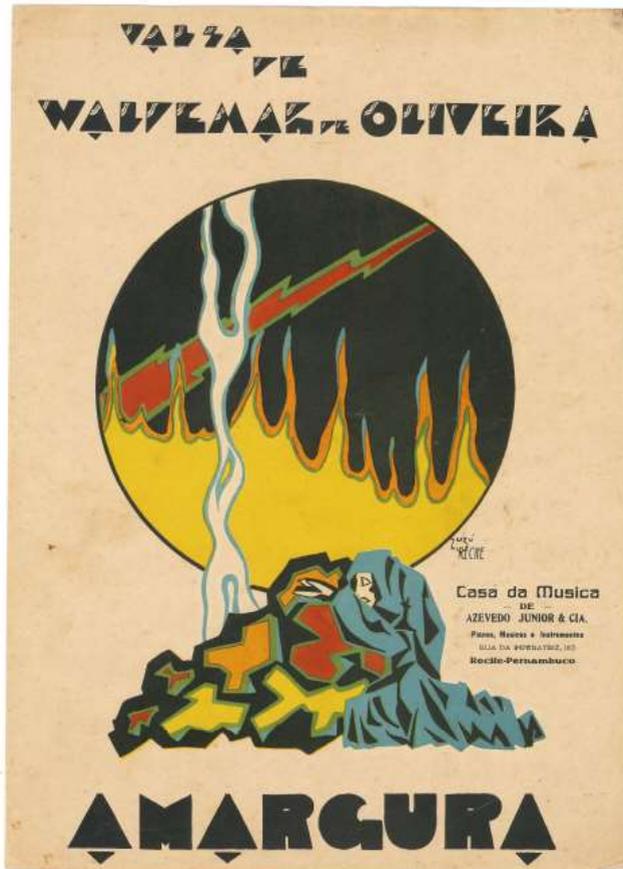
Indicação de editora: Edição Musical Mauricéa - Secção de Música de Dantas Bastos & Cia

Dimensões: 23,5 x 32 cm

Número de páginas: 02

Impressão: impossível determinar (curiosamente a parte onde ficava gravada a gráfica, foi meticulosamente cortada, como pode ser percebido na figura 19)

Fig. 20 - *Amargura*



Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Dedicada ao maestro Nelson Ferreira, pode se tratar de uma resposta a uma dedicatória daquele ao Valdemar de Oliveira feita na valsa *Agonia* (MACIEL, 1981). A imagem da capa evoca uma imagem de uma pessoa (sem condições de identificar o gênero) que se encontra prostrada em caráter de sofrimento intenso, remontando ao sentido advindo do próprio título da peça. Como as valsas de Nelson Ferreira e Valdemar de Oliveira possuem títulos que se encontram dentro de uma esfera de vocabulário próximas, especulamos que a imagem da capa de *Amar-gura* possa ter relação com a capa da valsa *Agonia*, mas não temos como consolidar essa afirmação por não termos tido acesso a essa última.

Estado geral: bem conservada

Dedicatória ou subtítulo: à Nelson Ferreira

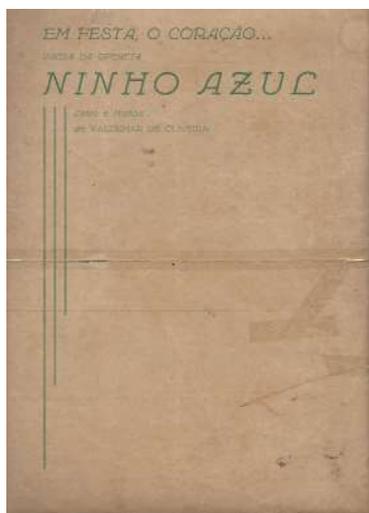
Indicação de editora: Casa de Música de Azevedo Junior e Cia. (Recife)

Dimensões: 23,3 x 32,3 cm

Número de páginas: 02

Impressão: Oficina Gráfica Musical Irmãos Vitale (São Paulo)

Fig. 21 - *Em Festa o Coração*



Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Outra redução considerável de elementos figurativos provavelmente pelo mesmo motivo da capa apresentada na fig. 18. Cabe ressaltar que a opereta *Ninho Azul* também foi apresentada no Rio de Janeiro, e teve ampla cobertura da imprensa na época.

Estado geral: bom estado de conservação apesar das dobras e amassados

Dedicatória ou subtítulo: Valsa da opereta Ninho Azul

Indicação editora: sem indicação

Dimensões: 23,5 x 32 cm

Número de páginas: 02

Impressão: Impresso pela THE PROPAGANDIST - Rangel, 154 - Recife

Fig. 22 - *Manteiga Mauricéa*



Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

A partitura mais “curiosa” de todo acervo. Não possui editora, nem gáfica, nem ilustrador, nem compositor e nem pseudônimo. Apresenta uma vaca (de onde vem o leite e a manteiga) vestida com saia de carnaval. Parece, à princípio, uma peça publicitária para a então famosa manteiga produzida pela fábrica de laticínios pernambucana Souza Valença. (cf. MORAES, 2016)

Mauricéa ou Mauricéia é um termo usado para referenciar aspectos da cultura pernambucana que se remetem ao período da dominação holandesa em Pernambuco (1630-1645), quando Maurício de Nassau fundou a *Mauritsstad* ou *Cidade Maurícia* (de onde vem a palavra Mauricéia (SILVA, 2011, p. 145)

Mesmo se considerando 1939 como o ano da morte de Samuel Campelo, seu parceiro em diversas operetas de sucesso e a consequente responsabilidade assumida por Valdemar em continuar a dirigir o grupo teatral Gente Nossa e, logo depois, a criação do grupo Teatro de Amadores de Pernambuco - TAP, trabalho pelo qual Valdemar é lembrado até hoje, estas ausências todas são bastante significativas, pois demonstram o total desprezo pelo gênero, ou o impressionante descuido, o absoluto desinteresse em se vincular a uma proposta de gênero popular.

Estado geral: bastante conservada

Dedicatória ou subtítulo: Marcha para o carnaval de 1939

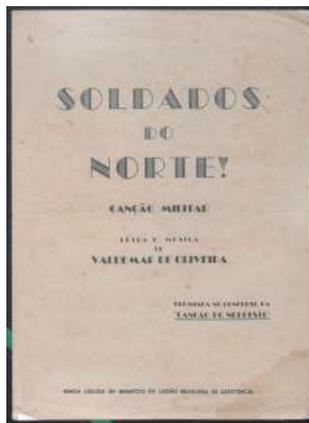
Indicação de editora: sem indicação

Dimensões: 25 x 35 cm

Número de páginas: 02

Impressão: sem indicação

Fig. 23 - Soldados do Norte



Fonte: acervo do Teatro de Amadores de Pernambuco

Provavelmente, a última partitura editada por Valdemar de Oliveira e que deve ter sido impressa por ele para distribuição aos amigos. A capa é bastante simplista em comparação às demais que foram encontradas e se baseia na utilização de fontes tipográficas que projetam em destaque as informações mínimas para identificação da peça.

Em 1944, ano da publicação, Valdemar já se encontrava imerso nas atividades teatrais que o TAP lhe solicitava e sua produção musical cai vertiginosamente, sendo retomada nos anos 70, porém sem a edição de partituras, por motivos que ainda necessitam ser esclarecidos com o desenvolver da pesquisa.

Estado geral: bom estado de conservação apesar de manchas de umidade
Dedicatória ou subtítulo: Canção Militar; Premiada no Concurso da Canção do Nordeste; renda líquida em benefício da Legião Brasileira de Assistência.

Indicação de editora: sem indicação

Dimensões: 23,5 x 32 cm

Número de páginas: 02

Impressão: sem indicação

Conclusão

O estudo da iconografia musical nas partituras do compositor Valdemar de Oliveira e seu processo de classificação de acordo com os gêneros considerados à época como populares e eruditos buscou contribuir com a área do estudo da iconografia musical no cenário brasileiro, mais especificamente no Nordeste e no Recife. Além desse fator, destacamos a importância do estudo em focar a figura do Valdemar de Oliveira no contexto musical, já que ele é muito mais conhecido pela representatividade que possui na área das artes cênicas.

Nosso intuito não foi o de esgotar a temática, considerando que ainda há lacunas que, esperamos, possam ser preenchidas com novas descobertas de partituras que já foram identificadas, mas não localizadas. Nesse sentido, entendemos que esse trabalho aponta caminhos para que outras pesquisas possam ser desenvolvidas em diferentes áreas do conhecimento, mostrando o potencial investigativo do acervo ora apresentado e que carece ainda de estudos acadêmicos de maior abrangência.

Referências

- ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.
- ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. Porto Alegre: Globo, 1950.
- ANDRADE, Mário. **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo: EdUSP, 1989.
- DICIONÁRIO Brasileiro de Terminologia Arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.
- DIRETRIZES para a Gestão de Documentos Musicográficos em conjuntos musicais do âmbito público**. Rio de Janeiro: CTDAISM-CONARQ, 2018.
- ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica**. 2. ed. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 1998 p. 478.
- LEITE, Edson. Iconografia musical: a tradição das imagens. In: ARANHA, Carmen S. G.; LEITE, Edson Roberto; RODOLFO, Guilherme W. (EDS.). **MusicArte**. Campo dos Sentidos. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2017, p. 55-71.
- LUA BRANCA. **Acervo digital Chiquinha Gonzaga**, 2014. Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=lua-branca>. Acesso em 15 jun. 2021.
- MACIEL, Paulo. **Waldemar de Oliveira: música, musicólogo e musicoterapeuta**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1981.
- MARCHINHA de Carnaval**. Wikipédia, 2021. disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Marchinha_de_Carnaval. Acesso em 29 jun. 2021.
- MORAES, Antonio. Voto de Congratulação ao Instituto Lívio Valença. Proposições. Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco - ALEPE, 2016. Disponível em <<https://www.alepe.pe.gov.br/proposicao-texto-completo/?docid=D5150E50318919DB0325805100474B03>>. Acesso em 20 jun. 2021.
- MOORE, Allan F. Categorical conventions in music discourse: style and genre. **Music and Letters**, 2009. Disponível em: <https://doczz.fr/doc/810339/1-of-7-13-03-2009-style-and-genre-as-a-mode>. Acesso em 20 jun. 2021.
- NASCIMENTO, Luiz do. **História da imprensa de Pernambuco (1821-1954): VIII Periódicos do Recife – 1916-1930**. Recife: Editora Universitária, 1982.
- OLIVEIRA, Valdemar. **Mundo Submerso**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1966.
- SILVA, Leonardo Dantas. **Holandeses em Pernambuco 1630-1654**. Recife: Caileidoscópio, 2011.

SILVA, L. P. C.; SILVA, L. V. B. P. Uma abordagem iconográfica musical da obra O Violeiro de Almeida Júnior. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.18 - n.2, 2018, p. 245-253.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VASCONCELOS, Ary. Fascículo **A Valsa Brasileira**. Coleção Nova História da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Ed. Abril Cultural, 1978