Reflexões interdisciplinares a partir de *A Arte do Canto*, manuscrito inédito do barítono gaúcho Andino Abreu

Isabel Porto Nogueira (UFPel)
Jonas Klug da Silveira (UFPel)

Resumo: Este artigo apresenta uma análise do manuscrito inédito do barítono gaúcho Andino Abreu (1884-1961), cantor de grande experiência nacional e internacional, elaborado por volta de 1940, quando este já se encontrava ausente dos palcos. O cantor apresenta uma série de reflexões sobre a prática, a interpretação e a aprendizagem do canto, a partir de abordagens interdisciplinares, em que se combinam aspectos da filosofia, da psicanálise e de estudos da linguagem. A base filosófica aristotélico-tomista se congrega com a visão fisiológica, valorizando a respiração e a articulação, ao lado da necessidade de uma formação plural e humanística no ensino do canto**.**

Palavras-chave: canto; história da performance; música no Rio Grande do Sul.

Title: Interdisciplinary reflections made from *The Art of Singing*, the unpublished manuscript by the Gaucho baritone Andino Abreu

Abstract: This article presents an analysis of a recently discovered and unpublished manuscript written by the Gaucho baritone Andino Abreu (1844-1961), a singer of wide international experience and national recognition, elaborated c. 1940, when he was already retired from the stages. The singer presents a series of reflections on practice, interpretation and learning of singing starting with interdisciplinary approaches which, in turn, are combined with an Aristotelic-thomist philosophical basis and a physiological understanding, in order to value breathing and articulation side by side with the need of a pluralistic and humanistic view of learning.

Keywords: singing; performance history; music in Rio Grande do Sul.

NOGUEIRA, Isabel Porto; SILVEIRA, Jonas Klug. Reflexões interdisciplinares a partir de *A Arte do Canto*, manuscrito inédito do barítono gaúcho Andino Abreu. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 9-38, jun. 2011.

Apresentação:

> "Como é consolador, no meio desse aluvião de programas de concerto, todos mais ou menos uniformes e incolores, deparar-se alguma novidade, com uma nota original que denuncie um temperamento diferente, uma inteligência artística sutil e requintada. Fugindo conscientemente aos moldes dos programas corriqueiros em que predomina a eterna ária de ópera, tão do agrado das platéias fáceis, Andino Abreu, o finíssimo cantor de lieder, compôs um programa eclético, de alta cultura musical." (PEREIRA, *Ariel*, 1923).

Quem é esse cantor, a quem a *Ariel*, uma das revistas mais importantes na difusão das ideias do movimento modernista, dedica tais comentários?

Qual foi sua trajetória artística e de que modo se desenvolveu através de seus concertos, gravações e escritos? De que modo estava estruturado seu pensamento musical?

Este trabalho dedica-se a analisar um manuscrito de Andino Abreu, em cuja folha de rosto traz o título *A Arte do Canto*, escrito por volta de 1940, onde o cantor dedicou-se a esboçar elementos do que seria, possivelmente, um tratado reflexivo sobre a arte de cantar. A importância de dedicar atenção a este manuscrito justifica-se pela trajetória artística de Andino Abreu e porque são raras as referências a trabalhos de intérpretes brasileiros desta época que reflitam sobre sua própria trajetória.

Ao abordar a trajetória de um intérprete, busca-se refletir sobre a importância da performance para os estudos em musicologia histórica, e o estudo sistemático do manuscrito de Andino Abreu pode oferecer importantes contribuições sobre formas de abordagem e concepções do cantar no Brasil. Por fim, é importante observar que a análise do documento em foco se faz necessária para que posteriormente se possa cotejá-lo com os programas e críticas de concerto que fazem parte do acervo do autor, no sentido de se obter um perfil artístico e pedagógico de sua trajetória.

Contexto histórico do trabalho

O Grupo de Pesquisa em Musicologia da Universidade Federal de Pelotas vem dedicando-se, desde 2001, ao estudo da documentação existente sobre o Conservatório de Musica de Pelotas, que posteriormente foi incorporado à UFPel, quando de sua criação, em 1969. A documentação existente abrange programas de concerto, fotografias e documentos administrativos que integram, atualmente, o acervo do Centro de

Documentação Musical da UFPel. Trabalhos de pesquisa vêm sendo desenvolvidos a partir deste material, sistematizando e analisando o repertório interpretado por alunos da escola e artistas convidados, a representação social de intérpretes em música através da iconografia musical, além de notícias e críticas de jornal, resultando em artigos e livros sobre esses temas.

Ao abordar a história do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas no tocante à performance e sua representação social e simbólica, se faz necessário incluir aí a prática pedagógica e artística de seus professores, e o desempenho artístico de alunos da escola e de músicos que estiveram realizando concertos na cidade. Nesse contexto, é fundamental abordar as figuras do professor de piano e primeiro diretor, Antonio Leal de Sá Pereira, e do primeiro professor de canto, teoria e solfejo, o barítono Andino Abreu. A análise da atuação de ambos no Conservatório, no período de 1918 a 1923, é de fundamental importância para a compreensão do desenvolvimento cultural do Rio Grande do Sul, uma vez que se dá no contexto de consolidação de um projeto pioneiro, no Brasil, de organização de um movimento cultural que aliasse a educação musical dos jovens, através da criação de escolas de música, à atividade de centros de cultura artística, cujo objetivo era a promoção de concertos[1].

Antonio Leal de Sá Pereira (1888-1966), importante intelectual, pianista e pedagogo brasileiro, cuja formação deu-se em um período de dezessete anos de estudos realizados entre França, Suíça e Alemanha, foi diretor artístico e professor de piano do Conservatório de Musica de Pelotas no período 1918-1923, ano em que se transferiu para São Paulo, onde fundou a *Ariel - Revista de Cultura Musical*, juntamente com Mario de Andrade. Durante os cinco anos de permanência em Pelotas (primeira cidade em que se radicou após retornar ao Brasil), Sá Pereira desenvolveu um importante trabalho, promovendo mudanças no panorama cultural da cidade (NOGUEIRA, 2003).

Andino Abreu foi cantor de sólida experiência nos palcos, desenvolvendo repertório de música brasileira e música de câmara, no qual priorizou a estreia de obras e realizou um trabalho de cooperação mútua com compositores, notadamente os brasileiros Camargo Guarnieri (1907-93), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Armando Albuquerque (1901-86) e o português Ruy Coelho (1889-1986). Ao longo deste artigo, descreveremos mais detidamente como estiveram estruturadas essas relações de cooperação, além de notificarmos outros resultados de pesquisas já realizadas sobre a trajetória artística do

[1] Lucas (2005) destaca este como um momento de possível teste da modernidade em terras gaúchas, tendo como lideres Guilherme Fontainha, então diretor do Conservatório de Musica de Porto Alegre (fundado em 1908), e Antonio Leal de Sá Pereira, à época diretor do Conservatório de Musica de Pelotas (1918).

cantor. Em um primeiro momento, analisaremos seu repertório e as críticas sobre seus concertos. Esta abordagem inicial servirá de introdução ao tema principal, que consiste em reflexões a respeito das concepções de Andino Abreu sobre o processo de interpretação e aprendizagem do canto, constantes em seu manuscrito inédito, *A Arte do Canto*.

A trajetória artística e pedagógica do barítono Andino Abreu

O documento enfocado neste trabalho foi doado ao Centro de Documentação do Conservatório de Música da UFPel por Helena Abreu Pacheco, filha de Andino, em 2010 – sendo, portanto, posterior à doação realizada em 2007, também por ela, do acervo pessoal do cantor, que contém programas e críticas de concerto, partituras, cartas e fotografias. A doação desse material por Helena Abreu Pacheco foi feita a partir de uma sugestão de edição do mesmo, que seria acompanhada por um prefácio de apresentação de sua estrutura e importância à luz da trajetória artística e pessoal de Andino Abreu. O presente artigo traz, assim, uma fase prévia a esse trabalho.

As ligações entre Andino Abreu e o Conservatório de Música de Pelotas remetem à própria criação da instituição. Em abril de 1918, enviado especialmente por Guilherme Fontainha, o cantor foi a Pelotas para realizar um recital e estabelecer contatos com membros da sociedade local, com o intuito de sensibilizá-los para colaborarem com o processo de estabelecimento de um conservatório de música na cidade. Uma vez que Andino já era um cantor de certo reconhecimento, Fontainha contava com seu auxilio para fazer com que o Conservatório de Música de Pelotas fosse o precursor do projeto de interiorização da cultura artística no Rio Grande do Sul, que estava sendo concebido por ele e por José Corsi (CALDAS, 1992: 17).

A partir deste contato foi, então, fundado, em 18 de setembro de 1918, o Conservatório de Música de Pelotas, onde Andino atuou como professor de canto desde sua fundação até o ano de 1923. Em uma entrevista concedida a Isabel Nogueira em dezembro de 2007, Helena Abreu Pacheco declarou que o pai nasceu em Arroio Grande (RS) em 02/01/1884, tendo Cachoeira do Sul como cenário de sua infância e parte da adolescência. Em 1901 ingressou no Seminário, em Porto Alegre, e conclui seus estudos em 1913. Ao deixar o seminário, com 29 anos, casou-se com Ana Isabel (Beleta) Barreto, também cantora e aluna do Conservatório de Musica de Porto Alegre, com quem teve duas filhas, Maria e Helena. Segundo Maria Abreu, em apostila datilografada dedicada à biografia de seu pai, foi na casa da noiva que Andino Abreu conheceu o compositor Araújo Viana e sentiu-se motivado a estudar música.

Um dos elementos mais recorrentes nas críticas sobre os concertos de Andino

trata da reiteração continuada de sua formação musical autodidata. Ainda que se possa supor que Andino tenha recebido ensinamentos musicais no seminário (ao menos através da prática do cantochão), suas duas filhas são unânimes em lembrar que sua formação musical foi predominantemente autodidata. O próprio Andino fez referência a este fato, em entrevista concedida à La Revista (Montevidéu, em 28/05/1939), onde declarou: "realizei sozinho meu aperfeiçoamento artístico, por isto considero minha formação como a de um autodidata". Mais abaixo, o mesmo artigo traz a informação que segue: "(...) barítono brasileiro, já consagrado pelos mais respeitados críticos do Velho Continente, Andino Abreu... as notáveis interpretações de partituras a seu cargo, fez dele um cantor verdadeiramente extraordinário" (ABREU, A., 1939)[2]. No arquivo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, existe um programa de recital de alunos do Conservatório de Música de Porto Alegre onde consta a participação de Andino Abreu como cantor, embora não faça referência se atuou como aluno ou como convidado. Além deste documento, que por si só não é em absoluto definitivo, não existem até o momento outros elementos que possam oferecer posição diferente sobre a formação musical autodidata de Andino.

Em 1918 Andino transferiu-se para Pelotas, atuando então como professor de canto do Conservatório de Musica desta cidade, onde permaneceu até o ano de 1923, ano em que, segundo Maria Abreu, fixou residência em São Paulo, onde se apresentou como concertista no Teatro Municipal (ABREU, M., p. 4, s/d).

Em 1925 a Sociedade de Cultura Artística de São Paulo realizou um concerto constituído unicamente por música de câmara, cujo programa incluía a estreia da obra *As flores amarelas do ipê*, de Mozart Camargo Guarnieri, então com apenas dezesseis anos. Segundo Helena Abreu, ao ouvir o jovem Guarnieri tocando na Casa Beethoven, Andino perguntou-lhe de quem era a obra que interpretava. Recebendo a resposta de que a obra era composição própria, pediu, então, ao jovem que compusesse algo para que ele cantasse. Esta composição veio a ser a obra estreada no mencionado recital, acompanhado pelo compositor ao piano, donde veio a tornar-se o primeiro intérprete das canções de Camargo Guarnieri. O trabalho de cooperação entre ambos resultou em uma série de concertos do duo pelo estado de São Paulo e regiões Norte e Nordeste do Brasil, originando uma convivência que foi muito além dos concertos. Helena Abreu relata que a

[2] "yo he completado con mi solo esfuerzo mi perfeccionamiento artístico, de ahi que considere mi formación como la de un autodidacta". "(…) barítono brasileño, ya consagrado por los más reputados críticos del Viejo Continente, Andino Abreu....las notables interpretaciones de las partituras a su cargo, hizo este cantante verdaderamente extraordinario...." (ABREU, A., 1939).

amizade que uniu Camargo Guarnieri à família estendeu-se por toda a vida deste, abrangendo, além de Andino, suas duas filhas.

Ainda em 1925 o cantor viajou com a família para a Europa, aportando primeiramente em Portugal, onde permaneceram por quatro meses. Seus concertos no Teatro São Luiz renderam expressivos comentários da crítica local. Durante a temporada em Portugal, Andino aproximou-se do compositor Ruy Coelho, de quem foi amigo, interlocutor e intérprete (ABREU, M., s/d: 5). No entanto, ainda antes desta data Andino já conhecia obras desse compositor, posto que estas constam em um programa de concerto do cantor datado de 1924, conforme reproduzido a seguir (Fig. 1). Não existem no acervo outros documentos deste ano que possam esclarecer de que modo Andino tomou conhecimento de Ruy Coelho e suas obras; o fato, entretanto, corrobora a ideia, manifesta em diversas críticas, do interesse do cantor pela interpretação de compositores novos e desconhecidos do público. Cartas de Ruy Coelho para Andino, datadas de 1926 e 1928, bem como manuscritos de suas obras, estão presentes no acervo do cantor, demonstrando a amizade entre eles através da presença de assuntos cotidianos ao lado de temas musicais e artísticos.



THEATRO MUNICIPAL

S. Paulo, quinta-feira, 21 de Fevereiro de 1924, ás 21 hs.

RECITAL DE CANTO

Do barytono brasileiro

ANDINO ABREU

PROGRAMMA

I

BACH — Le voici le Héros (Cantata resurrectionis)
ANONYMO SEC. XVI — O' luce amate!
CACCINI — Amarylli, mia bella!
HANDEL — Samson (oratorio) / Chant de gloire / L'Arioso de Serse

II

C. FRANCK — La procession
R. HAHN — D'une prison
G. FAURE' — Les berceaux
A. FAVARA — Canti della Terra e del mare di Sicilia. — Ninna-Nanna dei giovenchi / Preghiera / Tarantella

III

ARAUJO VIANNA — Amor
GLAUCO VELASQUEZ — Soledades
F. BRAGA — Virgens mortas
RUY COELHO — O filtro da loira Izeu / Amor meu / Graça / Santa Iria / A' tardinha

Ao piano o distincto professor
HENRI PENASSE

SECÇÃO DE OBRAS D' "O ESTADO DE S. PAULO"

Uma audição de Andino de Abreu

O sr. Andino de Abreu teve a gentileza de convidar-nos para uma audição de canto que realisou, hontem, na sala do Conservatorio de Musica.

Ouviramos já, ha alguns annos, o sr. Andino nos seus primeiros ensaios, e guardavamos de sua voz a impressão de uma bella promessa. Já então, se revelava o seu bom gosto e bem orientada cultura artistica. Agora, após um silencio de tres ou quatro annos, o sr. Andino volta-nos um cantor feito, com as qualidades de voz amplamente desenvolvidas e aproveitadas intelligentemente, o que faz suppôr que se tenha dedicado a estudos sérios, dirigidos com excellente criterio, dentro de uma disciplina severa. Pela extensão, e pelo caracter, essa voz é bem a de baixo-cantante, com graves claros e bem timbrados, cheios e volumosos, e agudos vibrantes. A tessitura nos sráus descendentes é mais extensa que a dos barytonos communs, e mantem-se, em todos os registros, egual e homogenea. Possue qualidades dramaticas que a apropriam ao theatro.

O sr. Andino aproveita bem esses elementos intrinsecos, manejando-os com segurança e sem fadiga, sem esforço de emissão, e sem os excessos respiratorios que tão mal impressionam o auditorio, o que prova uma gymnastica glotica diuturna e um bem entendido "ménagement" do apparelho aerifero.

Em summa, o sr. Andino de Abreu faz-se um artista digno desse titulo não só pela parte technica, mas ainda pela escolha de repertorio, em que reservou uma larga parte aos classicos. A interpretação é fiel e sentida, sem exaggeros e sem abusos: é minuciosa, mas discreta e simples, e mais do que tudo, sincera. E é pela isso que communica a emoção, de que está possuido. O concertista não se limitou á gravidade solemne dos classicos, dentre os quaes sobresáe Haendel.

Deu-nos ainda ouvil-o em varias canções italianas de Salvador Rosa, com a delicadeza e simplicidade que exigem e finalmente varios "lieder" de Ruy Coelho, conseguindo imprimir-lhe o caracter sentimental e nostalgico que é a alma da musica portugueza, quer encaremol-na na sua expressão popular o fado, quer nas estylisações dos seus compositores intellectuaes.

Assim pois, ainda, por esse lado essencial da interpretação, o sr. Andino de Abreu merece, com absoluta justiça, o titulo raro de artista de verdade.

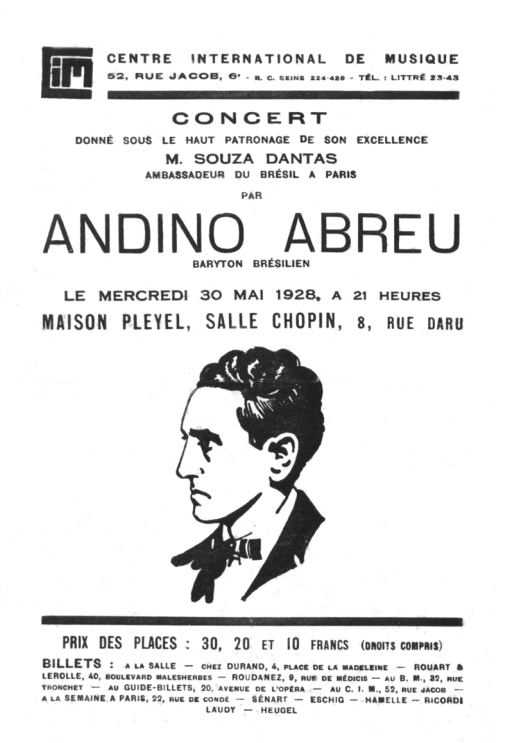
(J. Fabio Barreto)

n "A Manhã" de Pelotas

Fig. 1: Programa de recital de canto com Andino Abreu no Theatro Municipal de São Paulo. Acervo Andino Abreu, Centro de Documentação Musical da UFPel.

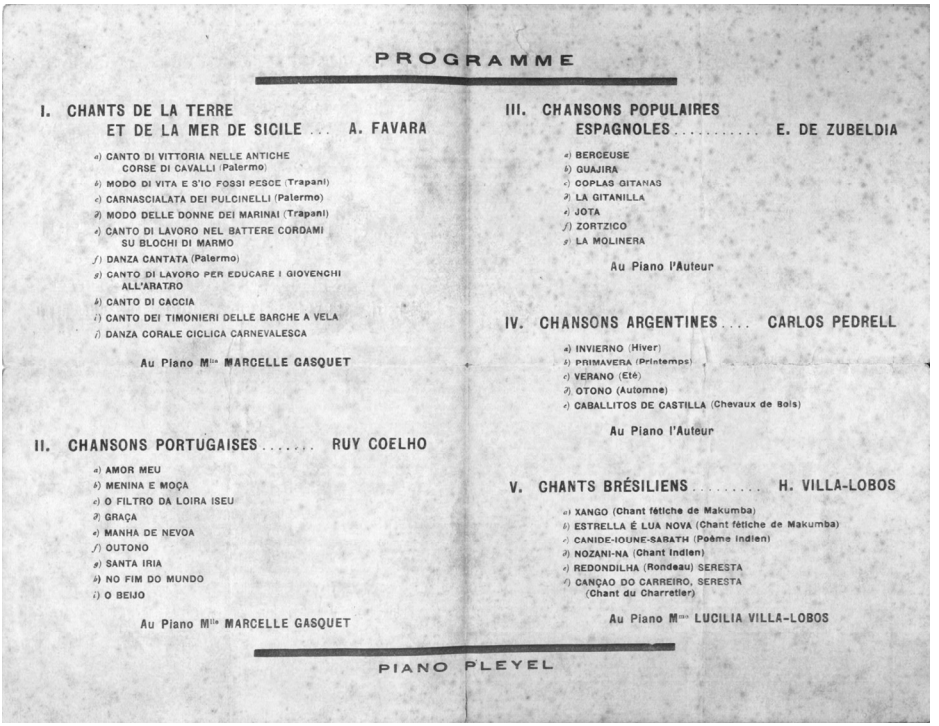
Em 1926, Andino chegou a Paris com a família, onde frequentaram concertos e integram-se ao ambiente musical da cidade. Helena Abreu relata que Arthur Rubinstein (1887-1982), Villa-Lobos e Lucília, bem como outros importantes artistas e intelectuais da época, participaram do cotidiano da família.

Em 30 de maio de 1928, sob os auspícios do embaixador do Brasil em Paris, Souza Dantas, Andino Abreu realizou um concerto na Sala Chopin da Casa Pleyel. O programa deste concerto, conforme se pode observar na reprodução abaixo (Fig. 2), apresenta características peculiares: apresentando obras de cinco compositores (Favara, Ruy Coelho, Emiliana de Zubeldia, Carlos Pedrell e Heitor Villa-Lobos), o intérprete contou com o acompanhamento de dois deles, da esposa de um terceiro e de mais um quarto pianista.


CENTRE INTERNATIONAL DE MUSIQUE
52, RUE JACOB, 6e - R. C. SEINE 224-429 - TÉL. : LITTRÉ 23-43

CONCERT
DONNÉ SOUS LE HAUT PATRONAGE DE SON EXCELLENCE
M. SOUZA DANTAS
AMBASSADEUR DU BRÉSIL A PARIS
PAR
ANDINO ABREU
BARYTON BRÉSILIEN
LE MERCREDI 30 MAI 1928, A 21 HEURES
MAISON PLEYEL, SALLE CHOPIN, 8, RUE DARU

PRIX DES PLACES : 30, 20 ET 10 FRANCS (DROITS COMPRIS)
BILLETS : A LA SALLE — CHEZ DURAND, 4, PLACE DE LA MADELEINE — ROUART & LEROLLE, 40, BOULEVARD MALESHERBES — ROUDANEZ, 9, RUE DE MÉDICIS — AU B. M., 32, RUE TRONCHET — AU GUIDE-BILLETS, 20, AVENUE DE L'OPÉRA — AU C. I. M., 52, RUE JACOB — A LA SEMAINE A PARIS, 22, RUE DE CONDÉ — SÉNART — ESCHIG — HAMELLE — RICORDI LAUDY — HEUGEL



PROGRAMME

I. CHANTS DE LA TERRE ET DE LA MER DE SICILE ... A. FAVARA

a) CANTO DI VITTORIA NELLE ANTICHE CORSE DI CAVALLI (Palermo)
b) MODO DI VITA E S'IO FOSSI PESCE (Trapani)
c) CARNASCIALATA DEI PULCINELLI (Palermo)
d) MODO DELLE DONNE DEI MARINAI (Trapani)
e) CANTO DI LAVORO NEL BATTERE CORDAMI SU BLOCHI DI MARMO
f) DANZA CANTATA (Palermo)
g) CANTO DI LAVORO PER EDUCARE I GIOVENCHI ALL'ARATRO
h) CANTO DI CACCIA
i) CANTO DEI TIMONIERI DELLE BARCHE A VELA
j) DANZA CORALE CICLICA CARNEVALESCA

Au Piano Mlle MARCELLE GASQUET

II. CHANSONS PORTUGAISES ..... RUY COELHO

a) AMOR MEU
b) MENINA E MOÇA
c) O FILTRO DA LOIRA ISEU
d) GRAÇA
e) MANHA DE NEVOA
f) OUTONO
g) SANTA IRIA
h) NO FIM DO MUNDO
i) O BEIJO

Au Piano Mlle MARCELLE GASQUET

III. CHANSONS POPULAIRES ESPAGNOLES ..... E. DE ZUBELDIA

a) BERCEUSE
b) GUAJIRA
c) COPLAS GITANAS
d) LA GITANILLA
e) JOTA
f) ZORTZICO
g) LA MOLINERA

Au Piano l'Auteur

IV. CHANSONS ARGENTINES .... CARLOS PEDRELL

a) INVIERNO (Hiver)
b) PRIMAVERA (Printemps)
c) VERANO (Eté)
d) OTONO (Automne)
e) CABALLITOS DE CASTILLA (Chevaux de Bois)

Au Piano l'Auteur

V. CHANTS BRÉSILIENS ..... H. VILLA-LOBOS

a) XANGO (Chant fétiche de Makumba)
b) ESTRELLA É LUA NOVA (Chant fétiche de Makumba)
c) CANIDE-IOUNE-SABATH (Poème indien)
d) NOZANI-NA (Chant indien)
e) REDONDILHA (Rondeau) SERESTA
f) CANÇAO DO CARREIRO, SERESTA (Chant du Charretier)

Au Piano Mme LUCILIA VILLA-LOBOS

PIANO PLEYEL

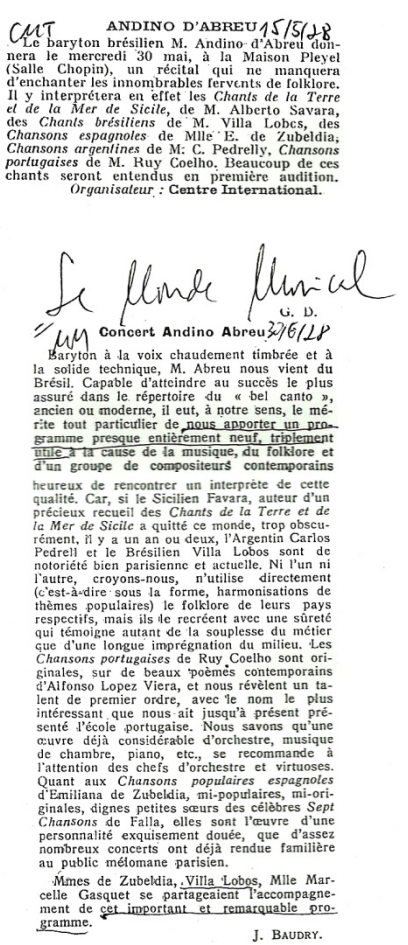
Fig. 2: Capa e interior do programa do concerto de Andino Abreu, na Sala Chopin da Maison Pleyel, Paris, Acervo Andino Abreu, Centro de Documentação Musical da UFPel.

A participação dos compositores ao piano denota a existência de uma forte de relação de cooperação entre estes e o cantor, além do forte interesse de Andino pela interpretação de obras de compositores contemporâneos e pouco conhecidos. Sobre este concerto, sua filha Maria Abreu tece o seguinte comentário:

> A 30 de maio teve lugar o recital, e Villa-Lobos estava presente, numa expectativa um tanto ansiosa, sem saber qual seria o desempenho do seu intérprete, pois este evitara realizar uma audição prévia para o compositor. Isso porque, para Andino Abreu, o contato com a música excluía a interferência direta de quem quer que fosse. Villa-Lobos compreendeu, fazendo parte do público. Ao final do recital, dirigiu-se ao camarim e felicitando o artista, abraçou-o dizendo: "Andino, você é um bicho", o que na gíria atual significaria "você é o máximo" (ABREU, M., s/d: 6).

Ainda que sua filha faça referência à ausência de interferência direta de outras pessoas em sua interpretação, pode-se considerar que houvesse algum tipo de troca de ideias musicais com os compositores, uma vez que estes o acompanhavam ao piano e por consequência conversavam sobre o resultado musical pretendido.

O acervo do cantor traz também expressivas críticas da imprensa parisiense sobre este concerto, segundo documentos como o que segue (Fig. 3):



ANDINO D'ABREU 15/5/28

Le baryton brésilien M. Andino d'Abreu donnera le mercredi 30 mai, à la Maison Pleyel (Salle Chopin), un récital qui ne manquera d'enchanter les innombrables fervents de folklore. Il y interprétera en effet les *Chants de la Terre et de la Mer de Sicile*, de M. Alberto Savara, des *Chants brésiliens* de M. Villa Lobos, des *Chansons espagnoles* de Mlle E. de Zubeldia, *Chansons argentines* de M. C. Pedrelly, *Chansons portugaises* de M. Ruy Coelho. Beaucoup de ces chants seront entendus en première audition.

Organisateur : **Centre International.**

Le Monde Musical

G. D.

Concert Andino Abreu 2/6/28

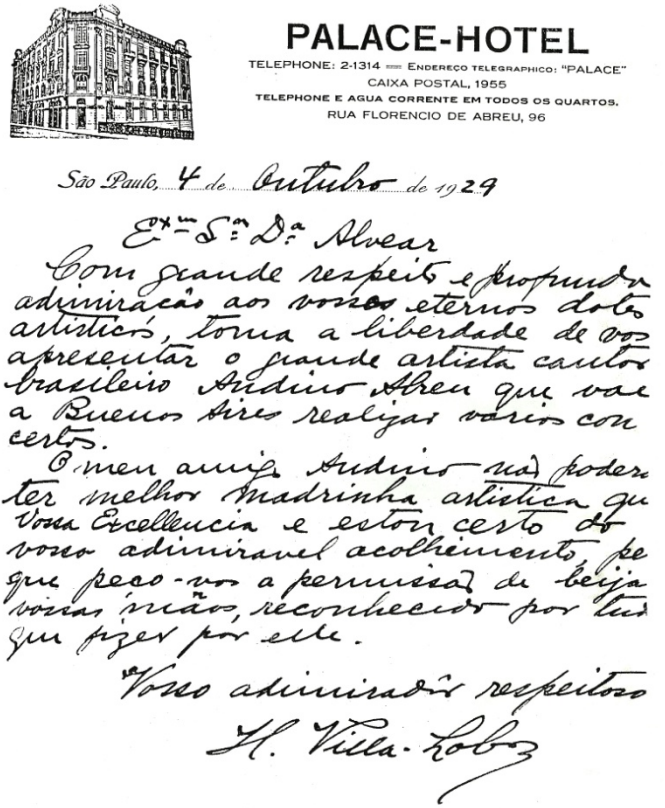
Baryton à la voix chaudement timbrée et à la solide technique, M. Abreu nous vient du Brésil. Capable d'atteindre au succès le plus assuré dans le répertoire du « bel canto », ancien ou moderne, il eut, à notre sens, le mérite tout particulier de nous apporter un programme presque entièrement neuf, triplement utile à la cause de la musique, du folklore et d'un groupe de compositeurs contemporains heureux de rencontrer un interprète de cette qualité. Car, si le Sicilien Favara, auteur d'un précieux recueil des *Chants de la Terre et de la Mer de Sicile* a quitté ce monde, trop obscurément, il y a un an ou deux, l'Argentin Carlos Pedrell et le Brésilien Villa Lobos sont de notoriété bien parisienne et actuelle. Ni l'un ni l'autre, croyons-nous, n'utilise directement (c'est-à-dire sous la forme, harmonisations de thèmes populaires) le folklore de leurs pays respectifs, mais ils le recréent avec une sûreté qui témoigne autant de la souplesse du métier que d'une longue imprégnation du milieu. Les *Chansons portugaises* de Ruy Coelho sont originales, sur de beaux poèmes contemporains d'Alfonso Lopez Viera, et nous révèlent un talent de premier ordre, avec le nom le plus intéressant que nous ait jusqu'à présent présenté l'école portugaise. Nous savons qu'une œuvre déjà considérable d'orchestre, musique de chambre, piano, etc., se recommande à l'attention des chefs d'orchestre et virtuoses. Quant aux *Chansons populaires espagnoles* d'Emiliana de Zubeldia, mi-populaires, mi-originales, dignes petites sœurs des célèbres *Sept Chansons* de Falla, elles sont l'œuvre d'une personnalité exquisement douée, que d'assez nombreux concerts ont déjà rendue familière au public mélomane parisien.

Mmes de Zubeldia, Villa Lobos, Mlle Marcelle Gasquet se partageaient l'accompagnement de cet important et remarquable programme.

J. BAUDRY.

Fig. 3: Crítica de J, Baudry no periódico *Le Monde Musical*, 1928.
Acervo Andino Abreu, Centro de Documentação Musical da UFPel.

Em 20 de junho de 1928, a convite de Villa-Lobos, Andino gravou para a Victor Gramophone francesa, no selo *La voix de son mâitre*, as obras *Canção do Carreiro*, *Xangô* e *Nozani-na*, acompanhado ao piano por Lucília Villa-Lobos. Esses registros sonoros, bem como outras gravações de Andino de obras de Armando Albuquerque, Francisco Otaviano e Paulo Guedes, e constituem importante material para trabalhos futuros. A presença, no acervo do cantor, de algumas cartas de recomendação de Villa-Lobos para Andino, conforme reproduzido abaixo (Fig. 4), confirma também a proximidade entre ambos:



PALACE-HOTEL
TELEPHONE: 2-1314 — ENDERECO TELEGRAPHICO: "PALACE"
CAIXA POSTAL, 1955
TELEPHONE E AGUA CORRENTE EM TODOS OS QUARTOS.
RUA FLORENCIO DE ABREU, 96

São Paulo, 4 de Outubro de 1929

Exmo Snr Dr Alvear

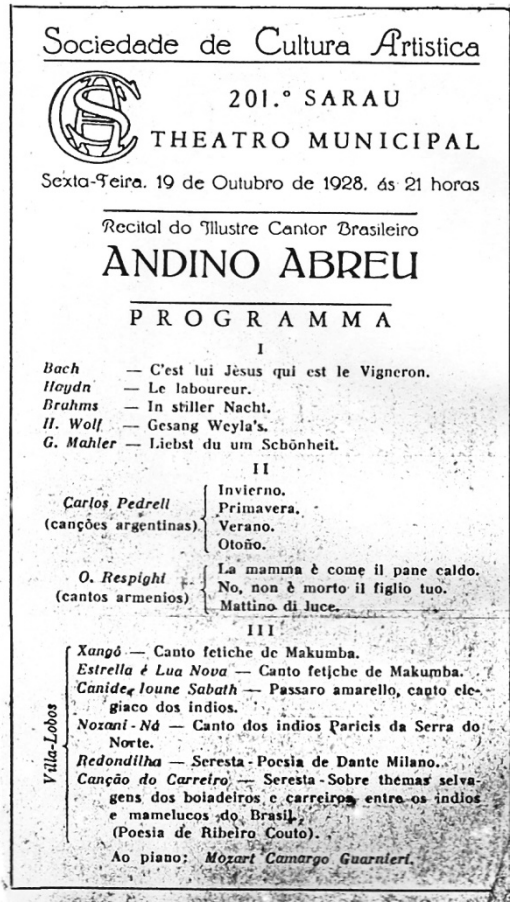
Com grande respeito e profunda admiração aos vossos eternos dotes artisticos, tenho a liberdade de vos apresentar o grande artista cantor brasileiro Andino Abreu que vae a Buenos Aires realizar varios concertos.

O meu amigo Andino não poderia ter melhor madrinha artistica que Vossa Excellencia e estou certo do vosso admiravel acolhimento, pelo que peço-vos a permissão de beijar vossas mãos, reconhecido por tudo que fizer por elle.

Vosso admirador respeitoso
H. Villa-Lobos

Fig. 4: Carta de recomendação de Villa-Lobos para Andino Abreu.
Acervo Andino Abreu, Centro de Documentação Musical da UFPel.

Maria Abreu relata que a família retornou ao Brasil, em 1929, permanecendo durante dois anos em São Paulo, onde Andino realizou concertos e ministrou um curso de canto, no qual Camargo Guarnieri era o pianista acompanhador (ABREU, M., s/d: 6). No entanto, o acervo do cantor guarda um programa de 19 de outubro de 1928 (Fig. 5), realizado no Theatro Municipal de São Paulo, com o compositor ao piano (conforme imagem), o que traz dúvidas sobre a data exata do retorno da família ao Brasil.



Sociedade de Cultura Artistica

201.° SARAU

THEATRO MUNICIPAL

Sexta-Feira, 19 de Outubro de 1928, ás 21 horas

Recital do Illustre Cantor Brasileiro

ANDINO ABREU

PROGRAMMA

I

Bach — C'est lui Jèsus qui est le Vigneron.
Haydn — Le laboureur.
Brahms — In stiller Nacht.
H. Wolf — Gesang Weyla's.
G. Mahler — Liebst du um Schönheit.

II

Carlos Pedrell (canções argentinas): Invierno. Primavera. Verano. Otoño.

O. Respighi (cantos armenios): La mamma è come il pane caldo. No, non è morto il figlio tuo. Mattino di luce.

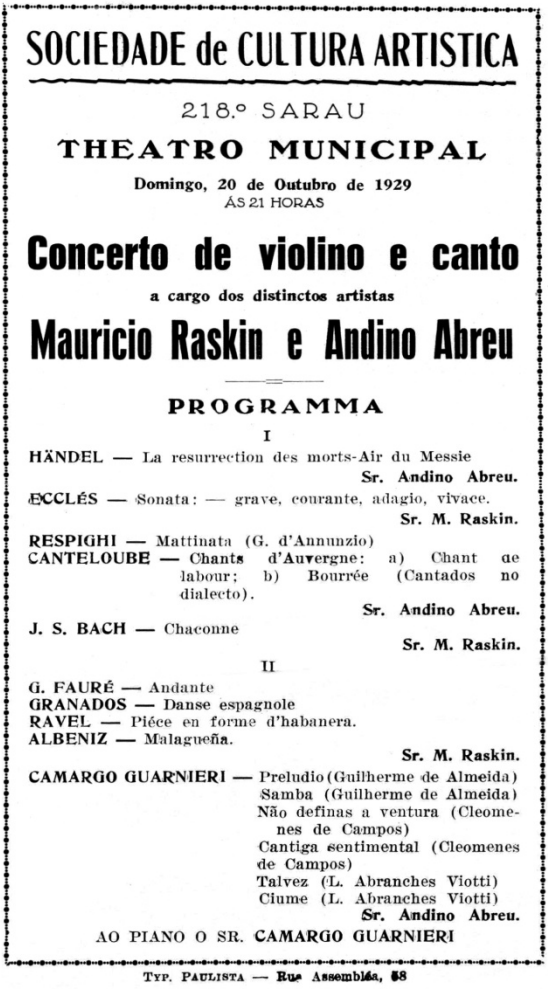
III

Villa-Lobos:
Xangô — Canto fetiche de Makumba.
Estrella é Lua Nova — Canto fetiche de Makumba.
Canide, ioune Sabath — Passaro amarello, canto elegiaco dos indios.
Nozani-Ná — Canto dos indios Paricis da Serra do Norte.
Redondilha — Seresta - Poesia de Dante Milano.
Canção do Carreiro — Seresta - Sobre themas selvagens dos boiadeiros e carreiros entre os indios e mamelucos do Brasil. (Poesia de Ribeiro Couto).

Ao piano: *Mozart Camargo Guarnieri.*

Fig. 5: Programa de Andino Abreu, de 19 de outubro de 1928, com Camargo Guarnieri ao piano. Acervo Andino Abreu, Centro de Documentação Musical da UFPel.

A continuidade do duo Andino Abreu e Camargo Guarnieri se confirma por este programa de 1929 (Fig. 6), em que o cantor interpreta composições deste:



SOCIEDADE de CULTURA ARTISTICA

218.º SARAU

THEATRO MUNICIPAL

Domingo, 20 de Outubro de 1929
ÁS 21 HORAS

Concerto de violino e canto

a cargo dos distinctos artistas

Mauricio Raskin e Andino Abreu

PROGRAMMA

I

HÄNDEL — La resurrection des morts-Air du Messie
Sr. Andino Abreu.

ECCLÉS — Sonata: — grave, courante, adagio, vivace.
Sr. M. Raskin.

RESPIGHI — Mattinata (G. d'Annunzio)
CANTELOUBE — Chants d'Auvergne: a) Chant de labour; b) Bourrée (Cantados no dialecto).
Sr. Andino Abreu.

J. S. BACH — Chaconne
Sr. M. Raskin.

II

G. FAURÉ — Andante
GRANADOS — Danse espagnole
RAVEL — Piéce en forme d'habanera.
ALBENIZ — Malagueña.
Sr. M. Raskin.

CAMARGO GUARNIERI — Preludio (Guilherme de Almeida)
Samba (Guilherme de Almeida)
Não definas a ventura (Cleomenes de Campos)
Cantiga sentimental (Cleomenes de Campos)
Talvez (L. Abranches Viotti)
Ciume (L. Abranches Viotti)
Sr. Andino Abreu.

AO PIANO O SR. CAMARGO GUARNIERI

Typ. Paulista — Rua Assembléa, 58

Fig. 6: Programa de Andino Abreu, de 20 de outubro de 1929, interpretando obras de Camargo Guarnieri, com o compositor ao piano. Acervo Andino Abreu, Centro de Documentação Musical da UFPel.

Em 1931 Andino fez sua ultima viagem ao exterior, realizando concertos no Teatro Sodre, em Montevidéu, tendo em seu programa obras de compositores brasileiros, franceses, alemães e do uruguaio Eduardo Fabini.

A receptividade sobre este concerto está expressa em críticas como a que segue, do jornal *El Diario* de Montevidéu, Uruguai:

> (…) barítono brasileño, ya consagrado por los más reputados críticos del Viejo Continente, Andino Abreu....las notables interpretaciones de las partituras a su cargo, hizo este cantante verdaderamente extraordinario....este cantante excepcional, que para serlo más acentuadamente, posee raras condiciones de expositor y aciertos tales de brillante dialéctica[3].

Em 1932 Andino retornou a Porto Alegre, realizando, até 1934, concertos pelo interior dos estados do sul do Brasil. Seu último recital realizou-se em 1957, no Rio de Janeiro, no salão da Associação Brasileira de Imprensa. Andrade Muricy, crítico do Jornal do Comércio, manifestou-se elogiosamente, reconhecendo a importância de Andino, considerado por Villa-Lobos como o seu "melhor intérprete da produção vocal" (ABREU, M., s/d: 6-7).

Instalado em definitivo em Porto Alegre a partir de 1934, Andino abandonou a profissão de concertista e assumiu a função de organizar o arquivo da Secretaria de Estado de Agricultura, Indústria e Comércio do Rio Grande do Sul. Em relato oral, Helena observa que a decisão do pai foi motivada pela vontade de priorizar o convívio com a família, abdicando da carreira musical em favor da estabilidade financeira de um cargo público. Sobre esta decisão, Maria Abreu escreve:

> Andino Abreu, entre melancólico e divertido, deu-se conta das farsas, retirando-se do palco, indo trabalhar numa repartição pública. E mesmo ai soube preservar sua inconfundível personalidade, isolando-se numa ampla sala de subsolo, onde organizou os arquivos da Secretaria de Agricultura, situada na Praça da Matriz (a curta distancia do seminário). Nos intervalos do horário burocrático, ele lia os seus livros, os seus autores: Paulo Claudel, Bernanos, Bergson, Gabriel Marcel, Chesterton, Thomas de Aquino e, diariamente, o Padre Antonio Vieira (ABREU, M., s/d: 7).

[3] Publicado no dia 20 de junho de 1930, sob o título "Andino Abreu" em referência à segunda apresentação de Andino Abreu em Montevidéu, desta vez no Teatro Solís.

Mesmo afastado do canto de forma profissional, Andino nunca se afastou da música, organizando o coral da Associação dos Professores Católicos, em colaboração com o professor de filosofia Armando Câmara.

Em 1940, segundo sua filha Maria Abreu, Andino conheceu o compositor Armando Albuquerque, de quem se tornou amigo pessoal e a quem, "de certa forma, fortaleceu no desbravamento de seus próprios rumos" (ABREU, M., s/d: 7). Chaves e Nunes observam que em setembro de 1940, a partir da composição da canção *Clic-clic (Comadre rã)*, "a canção para voz e piano, gênero nunca antes explorado por Albuquerque, assume posição central e quase exclusiva em seu repertório, reorientando seu percurso composicional" (CHAVES; NUNES, 2003: 67).

Andino fez-se intérprete das canções de Armando Albuquerque e Helena Abreu lembra que o compositor ia diretamente à casa do cantor para mostrar as canções tão logo as terminava. Esta constante troca de ideias sobre música entre Armando e Andino deixa perceber a existência de uma importante relação entre eles, ideia esta corroborada por Maria Abreu, quando menciona que "assim [Andino] completou, nos termos de sua própria existência, um papel relevante, desempenhado em relação a três grandes compositores brasileiros: Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Armando Albuquerque." (ABREU, M., s/d).

Chaves e Nunes observam que:

> a composição de canções ocorre, em Albuquerque, por influência direta de dois intelectuais porto-alegrenses: Aldo Obino, critico de arte do jornal *O Correio do Povo*, e Armando Câmara, jurista renomado. O primeiro dissuade o compositor de perseguir careira nas artes visuais, alertando-o para o longo caminho que teria de ser percorrido até a consolidação de uma obra pictórica sólida, ainda mais tratando-se de artista já com certa idade; o segundo devolve a atenção do compositor à música, presenteando-o com *Poemas de minha cidade* de Athos Damasceno e instigando-o a colocar em música aqueles poemas que lhe pareciam excepcionalmente sonoros (CHAVES; NUNES, 2003: 67).

Tendo em vista o relato das filhas de Andino Abreu, Helena e Maria, sobre as relações de amizade entre este e Armando Albuquerque, bem como o fato do cantor ter estreado suas canções, pode-se dizer que este tenha sido para o compositor uma influência direta na produção de obras vocais, ao lado de Aldo Obino e Armando Câmara. Podemos inferir que a voz de Andino tenha contribuído para inspirar ou mesmo modelar a fisionomia do desenho melódico e a tessitura das canções de Armando, e um estudo sistemático

destas gravações poderia talvez confirmar esta possibilidade. Cabe salientar ainda que Andino gravou, deste compositor, as canções *Reflexos n'água, Estrela boieira* e *Serenata d'otrefoá*, em julho de 1949, na Radiofar, com Armando Albuquerque ao piano; e ainda a canção *Pietá*, com Souto Menor ao piano, em 1952, na RGM, todas em Porto Alegre.

A presença de partituras autografadas por Armando Albuquerque, bem como de manuscritos do compositor no acervo de Andino Abreu podem corroborar para a hipótese da proximidade intelectual entre os dois artistas.

Por ocasião do falecimento de Andino Abreu, ocorrido em Porto Alegre em 21/01/1961, Armando Câmara escreveu, sob o pseudônimo Contardo, um tocante artigo dedicado ao amigo, publicado no dia 24 do mesmo mês, no qual se lê:

> "anteontem, na hora do Angelus, num leito de hospital, agonizava e morria Andino Abreu. Talvez, um desconhecido para muitos que lerem esta nota. Desconhecido, aliás como a verdade de que sua vida era uma doce revelação. Desconhecido, talvez, até dos que supunham conhecê-lo por lhe saberem o nome e a profissão... Não era fácil a revelação do seu mundo interior. Face a muitos, essa visão era limitada por uma reserva, que era timidez, que era humildade, e parecia, no entanto, cheia de epigramas. (...) "Hoje vou levantar vôo", disse ele com humor de santo, com tranqüilidade de um filósofo cristão, poucas horas antes de morrer. Perdemos esse esplendido aventureiro da vida católica vivida em tranqüilidade, este sonhador do Reino de Deus, este poeta que cantou as belezas da vida divinizada pela presença da igreja." (CÂMARA, 24/01/1961).

Sua trajetória artística e o convívio intenso que a família manteve sempre com o meio musical propiciaram a aproximação de suas filhas à música: Maria tornou-se pianista e crítica de música, e Helena, cantora.

Ao analisar os programas de concerto de Andino Abreu, salienta-se sua preferência pela interpretação da canção brasileira e de câmara em geral, e, como se disse, a valorização de compositores contemporâneos e ainda desconhecidos do público, com os quais procurou realizar um trabalho de cooperação, especialmente com os já citados Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Armando Albuquerque, ao lado do português Ruy Coelho.

Esse interesse do intérprete pela musica brasileira, além de evidenciar uma opção estética como cantor camerista, indica uma forte valorização do nacional, em consonância com o ideal de valorização do canto em português preconizado por Villa Lobos, Mário de

Andrade e Camargo Guarnieri. Sobre este tema, Mário de Andrade, escreve, em crítica que faz parte do acervo do cantor, datada à mão como sendo de 1928:

> A Sociedade de Cultura Artística ofereceu ontem mais um sarau aos seus sócios com o Sr. Andino Abreu, recentemente chegado da Europa. Não é possível a gente dar uma noticia simples dum concerto da importância do de ontem. O Sr. Andino Abreu é deveras um cantor fino muito bem orientado tanto na técnica do canto como na cultura musical. Os recitais dele são sempre festas de arte verdadeira em que a gente se enaltece escutando um cantor raro que não se satisfaz vaidosamente com a voz boa que possui, mas sabe a por a serviço de bons autores em música excelente. Andino Abreu cantou encantadoramente o programa admirável que compôs pra festa de ontem. Mas se o programa todo interessava muito, esse interesse foi dominado pela revelação de alguns cantos novos de Villa-Lobos. Realmente essas obras do nosso grande músico, todas recentes, provam que Villa-Lobos está num verdadeiro esplendor da carreira dele. Foi de fato se baseando nos elementos musicais nacionais que Villa-Lobos pode dar toda a força e riqueza da musicalidade formidável que possui. E sempre dentro daquela impetuosidade apaixonada e viril que é mesmo o traço psicológico mais específico dele é extraordinária a invenção exata com que caracteriza os elementos nacionais, sejam caboclos, sejam ameríndios ou africanos, sejam praceanos de que se utiliza. O "Xangô" é um prodígio de grandiosidade. A "Canção do Carreiro" é um desses cantos ardentes, vastos que a gente não esquece mais. De Villa-Lobos figuram sem con-poema (sic.) uma força realista formidável. Faz um solão de matar passarinho nessa música. Na "Redondilha" e na Modinha é o meloso urbano que serve de mira pro compositor e é admirável o espírito com que ele consegue se utilizar da nossa melódica seresteira se conservando típico e sem despencar na banalidade. "Nozani-na", "Canideyune", "Estrela é lua nova": são mais três cantos magníficos, duma rítmica impressionante, mais grandeza pra nossa música artística inda tão pobre dela. Esta coleção de obras novas de Villa-Lobos consegue dar a essa descendência entre as expressões mais elevadas da musica universal contemporânea. E a todas Andino Abreu cantou com uma compreensão admirável de ritmo, de timbração e de estilo. Saliento especialmente o timbre. Num "Ensaio sobre música brasileira", agora se imprimindo, eu insisto justamente sobre os processos de nasalação de timbre empregados constantemente pela nossa gente cantadeira. Nesse trabalho concluo que se tivesse nos cantores e professores de canto com mais amor pela coisa nacional eles já haviam de ter se aproveitado disso não pra criar um bel canto novo está claro, porém para desenvolver o canto artístico dentro duma realidade mais brasileira. Pois não me sinto roubado por ver que Andino Abreu se antecipou à minha verificação. Ele soube nesses cantos brasileiros tirar efeitos de timbração ao mesmo tempo deliciosamente artísticos e caracteristicamente nacionais. Fiquei entusiasmado,

> palavra. Camargo Guarnieri acompanhou o cantor bem unificado com este e, nas peças brasileiras, com um caráter perfeito. Nem era possível esperar outra coisa desse compositor que nas suas obras está fixando tão bem a música nacional. (ANDRADE, 1928).

Em virtude das características peculiares dos programas de concerto de Andino Abreu e das observações sobre os mesmos por críticos como Mário de Andrade, verifica-se a necessidade de um estudo pormenorizado desse material, cotejando-o com as críticas musicais que fazem parte do acervo do cantor, possibilitando um maior conhecimento de sua trajetória, bem como de suas redes de interação na música brasileira e na portuguesa.

A Arte do Canto: considerações interdisciplinares sobre o cantar

Em seus últimos anos de vida, Andino Abreu legou a sua filha Helena um maço de 38 folhas datilografadas, nas quais esboça as bases de sua compreensão sobre o canto, construída ao longo de sua carreira como intérprete de canção de câmara e como professor: uma obra incompleta cuja folha de rosto traz, ao centro, o título *A Arte do Canto*, presumidamente escrita a punho pelo próprio autor. A partir, porém, de uma informação advinda de sua outra filha, Maria Abreu, registrada em uma pequena apostila biográfica dedicada ao pai, o futuro livro deveria intitular-se *Canto prosódico* – o que não impede de o próprio autor ter decidido pela mudança. Sobre esse trabalho, Maria observa que "trata, em princípio, do sentido musical das formas verbais, de seu desempenho na conceituação da mensagem intelectual e, para tanto, de uma nova técnica de alfabetização intimamente relacionada com a estética vocal" (ABREU, M., s/d). Como se verá adiante, tais temas realmente estão incluídos no texto, porém sem esgotá-lo.

Segundo Helena Abreu, na supracitada entrevista concedida a Isabel Nogueira em dezembro de 2007, o texto teria sido elaborado por Andino ao longo de vários anos após 1934, quando este, então já retirado dos palcos em caráter profissional (embora sem deixar de todo a atuação artística), passa a ser funcionário da Secretaria de Agricultura Indústria e Comércio do Estado do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, onde se estabelecera com a família. Fundamentalmente, o trabalho parte de uma ampla compilação de citações de teóricos de várias áreas do conhecimento, com ênfase em filosofia, linguística e pedagogia, e se desenvolve através de reflexões próprias do autor.

Não se sabe precisamente durante quantos anos Andino Abreu tomou tais notas, nem com que frequência ou se houve interrupções na escrita. A presença do timbre da Secretaria e do Palácio do Governo do Estado em algumas folhas, além de comprovar o

período da vida do autor em que foi elaborado o "manuscrito", poderia também indicar que parte dele teria sido elaborado em momentos de folga, no próprio local de trabalho. As anotações posteriores, a lápis ou a tinta (incluindo a numeração), denotam uma revisão meditada e cuidadosa de um texto que constitui apenas o embrião de um trabalho de maior envergadura. O que fica bastante evidente é que, a partir de um determinado ponto, o caráter predominante de compilação de citações começa a dar lugar a um texto não só pessoal, mas também mais organizado, através de tópicos intitulados por uma palavra-chave.

Na quase totalidade das folhas é utilizada somente uma face, numerada posteriormente, a punho. Por essa razão, na transcrição do texto convencionou-se designar a numeração por "folha", e não "página", indicando-se especificamente quando o verso da mesma é empregado. As folhas que corresponderiam aos números 30 e 31 estão numeradas com os algarismos romanos I e II; as sete últimas não possuem numeração, embora o texto mantenha uma sequência clara, donde, para fins de uma futura publicação, optou-se por levar a numeração arábica até o fim, com as devidas notas explicativas inseridas no próprio corpo do texto.

Muito embora as citações abranjam quase metade do texto, a forma como são tratadas apresenta uma problemática de múltiplos aspectos. O primeiro é o da ausência quase absoluta do número da página da obra em questão e, na maioria dos casos, do próprio título. Entretanto, esse aspecto, que atualmente pode ser considerado deficiência, era um uso corrente na época. Em uma longa citação, por exemplo, da obra de Henri Bremond, *Les deux musiques de la prose*, este autor cita, por sua vez, cinco outros autores (Batteux, Cícero, Marmontel, Ovídio e Denys d'Halicarnasse), sem qualquer referência. Outro tipo de ocorrência problemática é a de título incompleto, como uma obra citada de Guyau: *(Les) problemes de l´esthetique (contemporaine)*, em que faltam as palavras entre parêntesis (fl. 37, sem numeração, frente). Somente graças à pesquisa na internet foi possível ter acesso a alguma informação mais precisa sobre a mesma e seu autor. É o caso, aliás, de praticamente todas as obras citadas, uma vez que não se tem informação sobre o paradeiro do acervo bibliográfico pessoal de Andino Abreu. Já em outra situação, é citado o autor Robert Dottrens (fl. 33, sem numeração), com referência de número de página, mas sem o título da obra.

Caso mais complexo é o de trechos que não possuem qualquer indicação de que seja, de fato, uma citação. Isso fica apenas sugerido por determinados elementos formais da escrita, como, por exemplo, o emprego de segunda pessoa do plural, característico do francês, idioma da maioria dos autores citados por Andino. Algumas vezes, a delimitação entre uma citação e um comentário somente se infere pela clara mudança de estilo, mais direto e corrente quando se trata da escrita do próprio Andino. Citações de trechos

distintos de uma mesma obra podem aparecer entremeadas por um comentário de Andino, sem qualquer indicação. Para evidenciar essas distinções, optou-se por estabelecer algumas convenções gráficas específicas, na transcrição.

Ao todo, são quase trinta autores citados de forma direta ou indireta (citações de citações, referências parafrásicas, epígrafes). Citações de poetas, como Goethe ou Sully Proud'homme, apresentam caráter de natureza mais epigráfica.

A maioria das citações em idioma estrangeiro estão, como se disse, em francês, ocorrendo algumas, também, em espanhol e uma longa citação em latim, extraída da introdução de uma edição do *Graduale Romanum*[4] ao tratar de um tema envolvendo o cantochão. Em alguns casos, poderia se presumir que Andino tenha se valido de traduções em português de obras estrangeiras, como a amplamente citada *Psicopatología del pensamiento hablado: el lenguaje interior y la afasia*, de 1945, do argentino Enrique Mouchet (1886-1977), fundador, em 1931, do Instituto de Psicologia da Universidade de Buenos Aires. Através da internet, pode-se encontrar referência à edição original e seu autor; o fato, entretanto, de Andino citar inclusive o título (sem subtítulo) e os trechos em português, leva a crer que tenha existido uma edição portuguesa ou brasileira da mesma, não encontrada até o momento.

A data de lançamento dessa obra e o fato de Monchet ser um dos primeiros autores citados problematizam a informação oral de que Andino teria começado a escrever já no início da década de 1930. Evidentemente, o conjunto de notas poderia ter sido reescrito após o ano em questão; entretanto, a evolução do texto, de uma compilação de citações esparsas para uma escrita própria, como se disse, parece invalidar tal hipótese. É possível pensar que o autor tenha iniciado um projeto demasiado ambicioso e desistido do mesmo após ter esboçado apenas a sua fundamentação. Arrisca-se essa hipótese pelo fato de que os temas abordados tratam, efetivamente, dos fundamentos da música vocal e de uma estética do canto, sem chegar a questões propriamente técnicas, como os tratados de técnica vocal em circulação na mesma época. Os únicos dois temas abordados nesse sentido (e de passagem, em razão de outra questão) dizem respeito à relação entre exercícios respiratórios e vocalização, e à natureza do chamado "apoio muscular" que precede a emissão da voz cantada. Entretanto, mesmo parcamente desenvolvidas, essas informações técnicas apresentam uma coerência com a visão estética do canto exposta no conjunto do texto, onde a ideia da busca da naturalidade na expressão é o elemento central.

[4] Livro que compendia o conjunto de melodias gregorianas empregadas pelo rito litúrgico latino da Igreja Católica.

Para se tentar responder sobre o que trata, afinal, *A Arte do Canto*, é necessário que se tenha uma visão clara da ampla formação humanística do autor. Andino cursou o antigo ciclo ginasial de seis anos e, provavelmente, também o curso de Filosofia no antigo Seminário Nossa Senhora Madre de Deus[5], em Porto Alegre, onde obteve amplo conhecimento de latim, grego e filosofia, conforme salienta o depoimento de sua filha Helena. Determinados trechos do "manuscrito" confirmam a informação de Andino ter sido um indivíduo profundamente religioso, preocupado em inculcar essa convicção nas filhas. Um fato curioso, nesse sentido, é a narrativa de Helena sobre o período de permanência da família em Paris, onde ela, criança, se preparava para a Primeira Comunhão Solene. Estando Mário de Andrade na cidade na mesma época, e frequentando a casa da família Abreu, Andino o incumbiu de tomar as lições do catecismo à menina. Para além da mera curiosidade, a informação revela a intimidade entre ambos. Assim, Andino reserva, em seu texto, uma página à análise do pensamento de Mário sobre a música instrumental e a questão das possibilidades programáticas desta (folha 36, sem numeração).

Outra informação legada por Helena Abreu sobre o caráter religioso do pai é a de que este teria sido um grande devoto de Santa Teresinha do Menino Jesus, ou Teresa de Lisieux (1873-1897). Esse dado, aparentemente irrelevante, revela que, mesmo na questão de sua espiritualidade pessoal, Andino apresenta uma visão contemporânea. Os escritos dessa jovem monja carmelita francesa[6] popularizaram-se de forma súbita em seguida à sua morte, tendo influenciado vários intelectuais seus compatriotas – alguns bombasticamente convertidos ao catolicismo, como o escritor, poeta e ensaísta Charles Péguy (1873-1914), representante de uma intelectualidade leiga que se tornou uma característica do catolicismo da primeira metade do século XX, especialmente a partir do pontificado de Pio XI. Com alguma variedade de matizes ideológicos, surgem nesse contexto importantes nomes, como o escritor, jornalista e ensaísta inglês Gilbert K. Chesterton (1874-1936), cujas obras

[5] Seminário que funcionou até 1913 no atual prédio da Cúria Metropolitana de Porto Alegre, quando o antigo Ginásio Nossa Senhora da Conceição, fundado pelos jesuítas em 1869, na cidade de São Leopoldo (região metropolitana de Porto Alegre). Foi convertido em Seminário Provincial, sob a mesma administração, funcionando até 1954.

[6] Santa Teresinha tornou-se especialmente popular entre os católicos brasileiros, graças ao padre jesuíta francês, professor e missionário no Brasil, Henri Rubillon (1866-1931), propagador entusiasta de sua devoção. Rubillon tinha amplo contato epistolar com o mosteiro carmelita de Lisieux, onde a santa vivera, e cuja superiora era a irmã mais velha desta. Desse contato surgiu a ideia de uma campanha, entre os devotos brasileiros, de arrecadação de fundos para a confecção de uma urna preciosa para guardar os restos mortais de Teresinha, em vista da cerimônia de beatificação (1923). A quantia obtida foi tamanha que se fez possível executar duas urnas: a mais valiosa, apelidada "urna do Brasil", guarda a maior parte das relíquias, na atual basílica de Lisieux; a segunda, mais simples, é a que frequentemente viaja em peregrinação pelo mundo (GUIMARÃES, 1998).

possuem forte caráter apologético; o romancista e dramaturgo francês Georges Bernanos (1888-1948), que viveu no Brasil durante toda a Segunda Guerra Mundial, ou o filósofo francês Emmanuel Mounier (1905-1950), criador da corrente "personalista", que fornece as bases da proposta de uma democracia inspirada nos valores cristãos, onde crentes e não crentes possam estabelecer um diálogo produtivo. No Brasil, se notabilizam nomes como o Conde Afonso Celso (1860-1938), político e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, o escritor Alceu Amoroso Lima (1893-1983), envolvido no movimento modernista de 1922, o jornalista e ensaísta Jackson de Figueiredo (1891-1928), ou o escritor e pensador político Gustavo Corção (1896-1978), numa época em que diferentes convicções religiosas, políticas, filosóficas são defendidas com particular intensidade.

É bem possível que, com a intenção de fomentar um debate intelectual nesse nível, tenha sido criada em Porto Alegre a Associação de Professores Católicos, onde Andino, juntamente com seu amigo, o jurista e filósofo Armando Câmara (1898-1975), criou um grupo coral, regido por ele. Em outro âmbito, Andino conviveu com intelectuais de convicções distintas, como seu também amigo violinista, compositor e musicólogo Armando Albuquerque, sabidamente ateu. É provável que, na Associação, Andino tenha desenvolvido maior interesse pelas questões de aprendizagem, considerada incidência, em seu texto, dos temas ligados aos processos de aquisição da linguagem na criança e a alfabetização. É interessante salientar que, desde a proclamação da República, a educação católica, representada pelas congregações religiosas masculinas e femininas dedicadas ao ensino (jesuítas, maristas, lassalistas, salesianos, irmãs de São José, franciscanas), procurava assumir um perfil "moderno" e científico, para fazer frente ao ensino laico, muitas vezes anticlerical e postulador de ideias liberais, na disputa pela formação tanto dos futuros profissionais liberais e "homens públicos", quanto da instrução primaria e profissionalizante do operariado, assim como a educação das futuras "mães de família" e professoras primárias. Essa modernização da escola religiosa, entretanto, tinha a preocupação de adotar teóricos cujos pontos de vista não entrassem em conflito com a visão moral do catolicismo. Nesse sentido, autores como Maria Montessori (1870-1952), ou Dom Bosco (1815-88), fundador da congregação salesiana (ambos citados por Andino), tornam-se ícones do perfil do "pedagogo católico". Por essa razão, não é de estranhar que Andino Abreu, ao defender uma ideia, ampare-se, por vezes, simultaneamente em um autor contemporâneo e em um clássico, como Cícero ou Santo Tomás de Aquino, no sentido de evidenciar que a racionalidade não se restringe a um determinado período histórico, ao contrário: encontram-se inferências sobre uma mesma determinada questão em distintas épocas e lugares, conciliando-se tradição e modernidade.

Em várias situações do texto, porém, pode-se desconfiar que a convergência de

ideias entre dois ou mais autores é presumida (ou mesmo induzida) a partir de citações isoladas – uma prática metodológica, aliás, corrente, na época. Tomemos, por exemplo, a obra "A ciência do canto – ou como produzir corretamente a voz cantada", do brasileiro Pedro Lopes Moreira, tratado de técnica vocal de ampla circulação nos conservatórios brasileiros na década de 1940. O texto é repleto de citações, que vão de famosos cantores que escreveram sobre o canto – como o barítono Manuel Garcia (1805-1906), filho do famoso tenor espanhol do mesmo nome ou o soprano alemão Lilli Lehmann (1848-1929), cuja obra *Meine gesansgkunst* (*Minha arte do canto*) é considerado ainda um clássico na área de técnica vocal – até cientistas contemporâneos, na área de fisiologia e acústica, sendo difícil crer que todos convergissem a um mesmo ponto de vista sobre questão tão complexa.

Em vista disso, é tarefa intrincada tentar definir um enraizamento teórico específico no texto de Andino Abreu. Pode-se inferir que esse apoio em outros autores aponte, mais provavelmente, para uma busca de definições sempre mais exatas acerca de fenômenos observados empiricamente ao longo de seu contato com o universo do canto, fruto de uma característica reflexiva apontada por Helena Abreu como sendo muito forte no pai, além de refletir a visão aristotélica recebida através da formação seminarística, em que a teorização deve partir da experiência.

As duas palavras mais empregadas no texto são, provavelmente, "linguagem" e "expressão". É na linguagem como objeto de estudo científico que Andino vai procurar a base primeira do que vem a entender como função última da palavra cantada: a expressão do sentimento. Por essa razão, vai investigar questões da aquisição, pelo indivíduo, da linguagem oral, partindo do princípio de que "os atrativos de uma voz que canta estão nas qualidades que ela possui, adquiridas na função da linguagem" (fl.1). Em um segundo momento importa observar como o indivíduo é introduzido ao universo da linguagem escrita. Nesse sentido, são abordados os métodos historicamente empregados na alfabetização, comparando-se ao de soletração, silabação e palavração. Sempre com a ressalva de que todos apresentam vantagens e desvantagens, Andino salienta que, no último, através do reconhecimento das palavras monossílabas, a criança associa linguagem oral e escrita, já estabelecendo diretamente um sentido, com maiores chances para a formação de uma leitura expressiva, posto que,

> numa frase escrita podemos compreender o sentido, mas muitas vezes nos escapará a intenção, que só é perfeitamente percebida pelo tom de voz, pelo canto prosódico – colorido, timbre, ritmo e andamento. As palavras são as formas da nossa expressão

> e nós devemos saber realizar essas formas artisticamente, pois a intensidade da expressão depende da sua perfeição. (fl. 2).
>
> A criança que vai aprender a ler trabalha sobre uma linguagem que ela aprendeu empiricamente, falando, portanto, sem o cuidado das formas expressivas. Por isso deve-se, simultaneamente com a aprendizagem da leitura, exigir que a criança articule as formas exatas dos fonemas e sílabas, a fim de que, por esse exercício gradativo da leitura, vá já se estruturando o órgão fônico. Nem toda a criança lerá com expressão, mas com clareza e qualidade que todas podem possuir. [...]
>
> A linguagem é um fenômeno comum de automatismo inconsciente, mas devemos passá-la para o automatismo consciente, assim como na utilização dos movimentos técnicos para o estudo do piano, violino, etc. É essa a razão porque quase todos os pedagogos evitam o estudo da linguagem sob o ponto de vista fônico – e considerando assim, sob esse aspecto mecânico, não há dúvida nenhuma de que é nocivo à formação psicológica. O que a escola não soube foi transformar esse mecanismo em ato consciente, altamente proveitoso para a formação do aluno que desenvolve as suas qualidades de expressão. (fl. 4).

Numa época em que a cultura física começa a se apresentar como uma necessidade, Andino Abreu faz notar que esta, a rigor, não será completa sem a cultura da voz como veículo fundamental da expressão humana:

> A linguagem como comunicação, simplesmente, é um aspecto que podemos dizer secundário, mas se a consideramos como instrumento de persuasão, de emoção, como elemento de transposição dos estados emotivos ou intelectuais, então ela assume um aspecto de verdadeira arte. Não se imagine que a cultura vocal, para formar um instrumento plástico, conquista um meio seguro para a expressão, pois nem todos dispõem de sensibilidade ou outras qualidades de espírito para exteriorizá-las em instrumento adequado. Mas, em todo o caso, sempre é uma grande qualidade para os efeitos de sociabilidade agradável uma elocução clara e harmoniosa. Nem todos os artistas que se dedicam às comunicações instrumentais também são dotados de qualidades excepcionais de expressão; no entanto, sempre revelam a sua boa educação técnica, que lhes permite uma execução, senão emotiva, pelo menos musical. A cultura vocal também não é essa insuportável articulação califrásica, tão comum entre os locutores de rádio, os oradores bombásticos e os cantores vulgares, que esvaziam as palavras do seu conteúdo expressivo, para inchá-las com o vento das sonoridades vazias... (fl. 6).

Os manuais de canto, califrasia ou "declamação lírica" da época, abordam as questões formais da elocução, sem chegar, segundo Andino, ao âmago da questão:

> A ortofonia, como também a fonética, encaram os sons sob o aspecto físico, ao passo que a califrasia sob o ponto de vista estético. Mas mesmo assim, como arte de falar com elegância e boa dicção, não dá as regras que podem estruturar a palavra numa bela forma sonora e expressiva. Só a exploração da técnica das formas verbais pode dar os meios para um falar ou cantar verdadeiramente expressivos, plenos de musicalidade emotiva.
>
> A califrasia, que trata de uma elocução perfeita, elegante, pretende indicar certos meios para uma boa estruturação sonora da palavra, mas, nesse caso, ela age tão empiricamente como todas as disciplinas que pretendem dar um desenvolvimento estético à voz, sem explicar as razões em que se funda essa técnica, inclusive a própria arte de cantar. Na clinica ortofônica também vemos uma série de conselhos fonéticos para a cura de várias alterações da palavra, mas a causa de todos os distúrbios na fonação e articulação não é apontada; pelo menos alguns são atribuídos a estados anormais do órgão fônico, quando a origem de muitas imperfeições provém de uma falha na educação vocal inicial. (fl. 37, sem numeração, frente).

É importante, portanto, notar, aí, que a formação vocal não se detém na questão da perfeição da sonoridade, seja articulatória, seja timbrística. Andino considera a necessidade do domínio técnico, porém salientando que a razão final do canto não é o virtuosismo vocal, meta frequentemente visada pelos cantores de ópera da época, razão pela qual defende a canção de câmara como lugar privilegiado da possibilidade de expressão poético-musical:

> A educação vocal, explorando todas as riquezas de timbre, intensidade e volume, pode muitas vezes determinar acentos de expressão que nunca se manifestariam, se a voz não fosse trabalhada. Quantos artistas não se perdem por falta de disporem de um bom instrumento! É de alto benefício pedagógico a educação de todas as formas de expressão, e nessa forma está necessariamente a linguagem, a forma mais viva das atividades do espírito.
>
> A linguagem é um canto prosódico, mas, para que esse canto se revele em toda a sua beleza, é preciso estudá-lo, conhecer as suas regras. É um estudo idêntico a educação vocal destinada ao canto artístico, musical. O seu fundamento é o mesmo. O canto prosódico pode se limitar às qualidades exteriores, aos efeitos puros de sonoridade,

> mas ele é perfeito quando é um canto interior, traduzindo na sua forma sonora a plenitude do sentido das idéias.
>
> Também no canto artístico existe o canto puramente de efeito vocal, como no canto lírico dos tenores e sopranos-ligeiros, uma espécie de canto esportivo... Mas existe o canto de câmera, o verdadeiro canto emotivo, que se revela no lied, na confidência cantada. (fl. 6).

Como base desse "canto prosódico", da relação ideal entre prosa, poesia e música, Andino Abreu aponta como grande "modelo" o cantochão ou canto gregoriano, que não é senão um desdobramento da prosa ricamente cadenciada e metricamente equilibrada das orações litúrgicas do rito latino. Essa sonoridade da prosa litúrgica tem uma razão de ser anterior, conforme o autor observa em uma nota: "A oração reclama o canto, e não se deveria nunca oferecer à devoção dos fiéis senão formas harmoniosas. Toda a oração já por si mesma é a poesia pelo fato de ser uma manifestação do espírito, fonte da ordem, da forma, da beleza" (fl. 17). Essa busca da unidade entre prosa, poesia e música, porém, não se detém nos modelos antigos: "A poesia moderna com o seu verso branco é uma tentativa de identificação entre a prosa e a poesia" (idem).

Outra questão abordada é a da reciprocidade entre poesia e música no canto, isto é, que a forma musical não prejudique em nada a sonoridade própria da linguagem oral em si mesma, em unidade com o gesto corporal como um todo:

> A influência da música na linguagem não quer dizer que, na maioria dos casos, se observe a ação enriquecedora das palavras. A preocupação da sonoridade muitas vezes mutila a forma sonora das palavras, como acontece no canto vulgar dos cantores líricos e não raro também nos recitalistas...
>
> De que maneira a música influi na linguagem? A música deve revelar a melodia, o ritmo da palavra, apagada pelo continuo uso da linguagem prática que se utiliza apenas de um meio de mera comunicação sem os efeitos do colorido dos timbres, da plástica sonora e do seu movimento rítmico que são criados pela expressão, pois até o próprio gesto expressivo vem informado por todas essas qualidades.
>
> Falamos como os aprendizes de solfejo. Desde que seja reconhecida a palavra, o professor fica satisfeito, assim como o aluno que entoa uma nota qualquer com uma voz caricatural e bastante para ser aprovado... No domínio da escrita se observa o mesmo fenômeno. Não nos esforçamos por falar ou escrever como virtuosos, como artistas, trabalhando a forma para enriquecimento da expressão. Contentamo-nos com as palavras de aspecto descolorido, magras e até esqueléticas. Tudo está em que

> tenham apenas uma vaga forma de imagens sonoras. Os que desenvolvem assim o seu falar ficam por toda a vida prejudicados e empobrecidos de meios atraentes de comunicação no trato social. A comunicação verbal ou cantante exige cuidados de forma para obter resultados satisfatórios. Assim, quando falamos ou cantamos em público não basta que nos agrade o modo porque falamos ou cantamos, pois o prazer que sentimos nessa expansão pode muito bem desagradar aos que nos estão ouvindo. O dever de uma comunicabilidade agradável é uma necessidade e isso não se impõe por um mero preceito educacional, pois a criatura que deve se realizar com perfeição tem obrigação de comunicá-la ao seu próximo. (fl. 33)

O sentido do emprego da técnica a serviço da clareza da palavra aparece como uma questão mais que estética, atingindo o âmbito moral, como exigência da dignidade da palavra como expressão do espírito:

> "O senhor, a senhora tem uma voz tão bonita, porque não estuda canto?" A razão porque se ouve geralmente cantar mal, sem expressão, é justamente porque não se sabe falar. Quem fala mal, conseqüentemente lê mal e canta mal. O canto, longe de ensinar a revelar a expressão da poesia, afoga-a na corrente da melodia. Os cantores que não cometem esse atentado são raros, são os defensores do espírito.
>
> Educa-se geralmente a voz por mero prazer melódico, chegando alguns ao ponto de se servirem das palavras apenas como enchimento. No entanto, a sonoridade educada deve ser aplicada com mais razão para a informação das idéias. É preciso lembrar que a dignidade do espírito reclama que as suas idéias sejam revestidas nobremente e não apresentá-las andrajosas. (fl. 34)

Como se pode ver, ocorre uma ênfase, expressa de diferentes maneiras, sobre um mesmo tema: a subordinação da técnica vocal e do trato da linguagem musical ao texto poético como forma superior de expressão artística. A busca, pelo intérprete, de um contínuo aprofundamento em sua capacidade de realização desse objetivo é um ponto de intersecção entre as dimensões estética e ética, do "dever" para com a própria arte. Pode-se perceber a coerência com essa visão através do registro da performance vocal de Andino Abreu em música de câmara, felizmente registrada através dos recursos fonográficos da época, ainda que limitados. Seu repertório, elegido pela qualidade poética e musical, teve a preocupação de valorizar as formas de expressão contemporâneas, estreando ou divulgando obras de compositores vivos. A emissão natural, a dicção clara, a preocupação com a exatidão da pronúncia não só em português, mas nos respectivos

idiomas das canções interpretadas, manifestam uma visão do idioma como expressão da identidade de cada povo.

O leitor menos avisado acerca das já mencionadas convicções religiosas profundas do autor pode se surpreender com momentos de transcendência mística presentes no texto, frutos da visão teológica pela qual a fusão entre poesia e prosa, entre o falar e o cantar constituiria um retorno à perfeição original do homem, tal qual o criou Deus. A relevância desse aspecto, por si só, na trajetória de Andino permitiria um trabalho específico posterior.

Por fim, convém salientar a peculiaridade e importância de uma obra que, mesmo apenas em esboço, aborda questões estéticas sobre o canto consideradas a partir de uma ciência, à época, relativamente nova, qual a linguística. Essa importância é tanto maior em um contexto onde as publicações na área, em geral, apresentavam muito mais a preocupação de aportar um embasamento de natureza fisiológico-acústica para a didática do ensino do canto, do que considerações filosóficas ou estilísticas sobre a performance. Conforme referido acima, o objetivo deste trabalho, centrado na descrição formal do manuscrito e o apanhado sumário de seus temas centrais, é o primeiro passo para uma análise comparativa desse conteúdo com o material disponibilizado pela filha de Andino, onde constam, além deste, partituras, cartas, programas de concerto e críticas sobre os mesmos.

Considerações finais

Evidenciou-se, até aqui, a imagem de Andino Abreu como de um importante intérprete brasileiro, de repertório inovador para a época, trabalhando diretamente e desenvolvendo amizade pessoal com importantes compositores brasileiros, tais como Heitor Villa Lobos, Camargo Guarnieri e Armando Albuquerque, e sendo responsável pela estreia e gravação de obras dos mesmos.

As reflexões de Andino Abreu sobre a prática, a interpretação e o ensino do canto foram sistematizadas em um momento de sua vida no qual, já retirado dos palcos, pôde construir uma visão madura de sua própria trajetória artística e de suas concepções musicais profundas, dispondo, outrossim, do necessário tempo para sistematizá-las por escrito, enriquecidas de notas oriundas de uma ampla pesquisa – conjunto este que, ainda sob forma embrionária, já mereceu do autor o título de *A Arte do Canto*.

O manuscrito, ao evidenciar a intersecção existente entre as várias áreas do conhecimento envolvidas no processo do cantar, postula, para o cantor-intérprete, uma formação não só artística e científica, mas também filosófica e humanista, cuja necessidade

permanece atual, dentro de uma visão onde o domínio da palavra, em seus múltiplos aspectos, mantém-se como a principal ferramenta interpretativa. Portanto, a publicação dessa obra, que só veio à luz graças ao interesse e generosidade da filha de Andino, Helena Abreu Pacheco, a ser levada a efeito através de uma edição crítica devidamente comentada, pode trazer importante contribuição para a área da musicologia e dos estudos de performance em canto.

Referências

ABREU, Andino. Entrevista concedida. Montevidéu: La Revista, 28/05/1939.

ABREU, Maria. *O cantor Andino Abreu*. Apostila datilografada, 8 páginas, s/d.

ANDRADE, Mário de. Cultura artística. [s.n.], [s.l.], 1928?. Crítica de jornal constante no Acervo Andino Abreu, do Centro de Documentação Musical da UFPel, em recorte sem o nome do periódico.

CALDAS, Pedro Henrique. *História do Conservatório de Música de Pelotas.* Pelotas: Semeador, 1992.

CÂMARA, Armando. Andino Abreu. *[s.n.],* Porto Alegre, 24/01/1961. Crítica de jornal publicada sob o pseudônimo Contardo, constante no Acervo Andino Abreu, do Centro de Documentação Musical da UFPel, em recorte sem o nome do periódico.

CHAVES, Celso Loureiro; NUNES, Leonardo de Assis. Armando Albuquerque e os poetas. *Per musi*, Belo Horizonte, v. 8, p. 66-73, 2003.

CORTE REAL, Antônio. *Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul.* 2ed. Porto Alegre: Movimento, 1984.

GUIMARÃES, Fernando. Le Père Henri Rubillon s.j.:"Héraut" de S.te Thérèse de Lisieux au Brésil. *Thérèse de Lisieux*, n. 776, mar. 1998. Disponível em: <http://www.moscati.it/Francais/Fr_TL_Rubillon.html>. Acesso em: 16/03/2012.

LUCAS, Maria Elizabeth. Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização. In: GONZAGA, Sergius; DACANAL, José Hildebrando (Org.). *RS: Cultura e ideologia.* Porto Alegre: Ed. Mercado Aberto, 1980.

_____. História e patrimônio de uma instituição musical: um projeto modernista no sul do Brasil?. In: NOGUEIRA, Isabel (Org.). *História Iconográfica do Conservatório de Música de Pelotas*. Porto Alegre: Pallotti, 2005.

NOGUEIRA, Isabel. *El pianismo en la ciudad de Pelotas*. Pelotas: Ed. da UFPel, 2003.

NOGUEIRA, Isabel (Org.). *História Iconográfica do Conservatório de Música de Pelotas*. Porto Alegre: Pallotti, 2005.

MOUCHET, Enrique. *Psicopatología del pensamiento hablado: el lenguaje interior y la afasia.* Buenos Aires: Médico-Quirúrgica, 1945.

MOREIRA, P.L. *A ciência do canto*. Rio de Janeiro: Tipografia do Patronato, 1940.

PEREIRA, Antônio Leal de Sá (Ed.). REVISTA ARIEL, São Paulo, n. 2, 1923.

Isabel Porto Nogueira é professora Associada do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (RS), na área de Musicologia, desde 1997. É Diretora do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas desde 2002. Bacharel em Piano pela Universidade Federal de Pelotas (1993) e Doutora em História e Ciências da Música (Musicologia) pela Universidade Autônoma de Madri, Espanha (2001). Líder do Grupo de Pesquisa em Musicologia e professora do Curso de Pós-Graduação - Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPel). É coordenadora do Centro de Documentação Musical da Universidade Federal de Pelotas, que desenvolve projetos na área de iconografia musical, música e gênero, história da performance musical, memória e história da música no sul do Brasil. isabel.isabelnogueira@gmail.com

Jonas Klug da Silveira é Licenciado em Filosofia, Bacharel em Canto e Mestre em Educação pela Universidade Federal de Pelotas, onde é professor-assistente junto ao Colegiado do Curso de Música, na modalidade Licenciatura do Centro de Artes, na área de Canto e Técnica Vocal. Exerce o cargo de preparador vocal no projeto permanente de extensão Coral da Universidade Federal de Pelotas. Atuou artisticamente como cantor solista (barítono) das orquestras sinfônicas de Porto Alegre (OSPA), da PUCRS e de Caxias do Sul, em óperas e concertos, com performance também nas áreas de música de câmara e popular. jonasklug72@yahoo.com.br