

REFLEXÕES ESTÉTICAS E PERFORMÁTICAS SOBRE ARQUIVOS DA CULTURA ALAGOANA: *AMOR... DOCE ILUSÃO* DE MÁRIO MARROQUIM (1896-1973)

Ezequiel Barros Muniz de Siqueira¹

Universidade Federal de Alagoas

1. COMO ENTRAR NO CAMPO DOS ARQUIVOS DA MÚSICA ALAGOANA?²

O presente artigo visa investigar relações entre arquivo, memória e performance considerando o status dos arquivos alagoanos com ênfase nas obras do compositor Mário Marroquim³. Na arte brasileira contemporânea, estamos constantemente perpassados por processos de hibridização cultural que influenciam drasticamente nossa abordagem dos arquivos a partir das novas tecnologias digitais e da informação⁴. O

¹ Licenciado em Música pela Ufal. Intérprete de Piano. Pianista do Corufal. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Filomove. Email: CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/4989730064364225>

² O presente trabalho é um desdobramento do Pibic premiado com Excelência Acadêmica - Pibic Pibiti - 2023_2024 convocados para participar da 77ª Reunião Anual Da Sociedade Brasileira Para O Progresso Da Ciência/Sbpc/Ufrpe. Forma parte do Projeto de Pesquisa *Estética contemporânea; arquivo memória e performance* (PVCH2148-2023 ICHCA-UFAL) coordenado pela Prof. Natacha Muriel López Gallucci.

³ Entre suas obras *A Língua do Nordeste: Alagoas e Pernambuco*, prefácio de Gilberto Freyre, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934, número XXV da Biblioteca Pedagógica Brasileira, série V – Brasiliana; *A Limitação Legal da Propriedade Romana*, tese do concurso à cátedra de Direito Romano da Faculdade de Direito de Alagoas; *Anteprojeto da Constituição de Alagoas*. Participação de H. B. de Araújo Soares/Osório Calheiros Gato/Mário Marroquim/Francisco José da Silva Porto Júnior/Marcial de Alencar Barreto Coelho e Ciridião Durval e Silva, Maceió: Imprensa Oficial, 1947.

⁴ Para acompanhar os arquivos originais que serviram como base desta pesquisa, o leitor pode acessar o Museu da Imagem e Som de Alagoas pelo seguinte link:

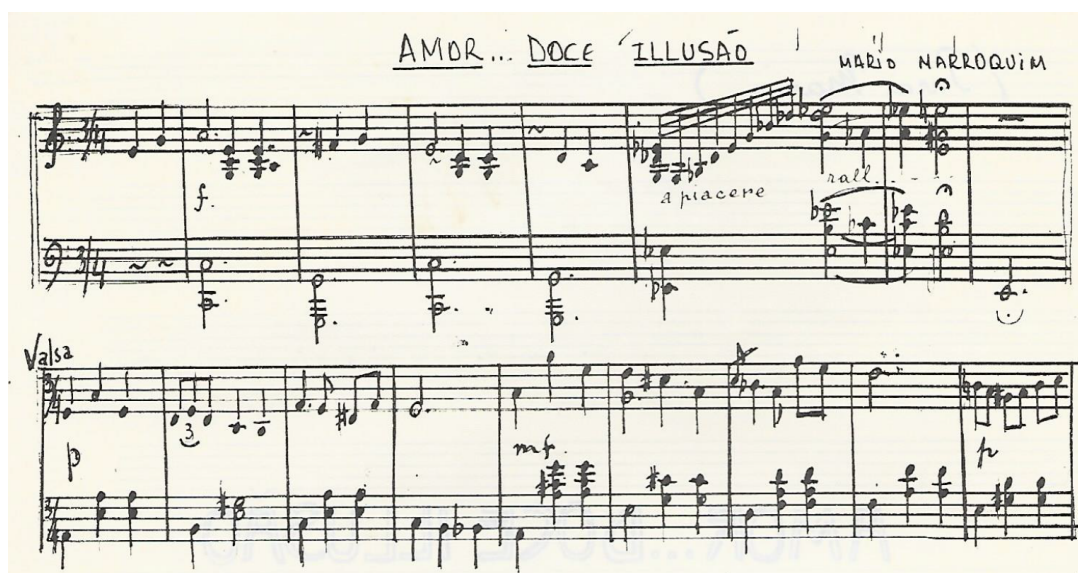
arquivo é tradicionalmente definido em dupla via, como um conjunto de documentos manuscritos, gráficos, fotográficos, sonoros, audiovisuais etc., recebidos ou produzidos oficialmente por uma entidade ou como um lugar onde se recolhem e guardam estes documentos (Ferreira, 2000). Entretanto, abordar filosoficamente o arquivo, significa se aproximar de um conceito que perpassa transversalmente processos e acontecimentos históricos, ações e produções humanas (subjetivas e coletivas). Esses processos respondem a valores culturais, discursos hegemônicos e campos de normatização das tradições populares, que devem ser consideradas como intrínsecas ao próprio arquivo. O impulso arquivístico (Foster, 2004) que se expressa na arte contemporânea coloca em pauta o debate epistêmico sobre a figura do artista como etnógrafo, como historiador e no nosso caso intérprete musical.

Nesse sentido, este artigo assume a figura do performer como etnógrafo (Foster, 2004) não apenas como metáfora crítica, mas como hipótese metodológica. A análise do arquivo musical não se limita, aqui, à descrição formal ou historiográfica da partitura, mas se dá a partir de um gesto performativo situado, no qual o intérprete se engaja com o arquivo como campo de investigação sensível, histórica e culturalmente implicada. A performance passa, assim, a operar como prática de leitura, tradução e produção de conhecimento, instaurando novos modos de acesso ao arquivo e ativando camadas de memória que escapam aos regimes tradicionais de documentação musical. Como buscamos mostrar neste artigo, o uso de arquivos, pode ser expandido dos recursos pictóricos, dos códices coloniais, do audiovisual e das fontes institucionais para um trabalho de criação de testemunhos, de instauração de novos arquivos que incidem nos debates científicos e culturais contemporâneos.

Nosso objetivo principal – à partir do estudo da obra de Mário Marroquim publicada no 9º Caderno de Compositores Alagoanos (Marroquim, 1984) e alocada no Museu da Imagem e do Som de Alagoas (MISA) –, é produzir um aprofundamento a partir de arquivos fac-similares

(partituras) e do conceito de performance à luz dos estudos culturais (Auslander, 2019; Schechner, 2002) com especial atenção aos que se debruçam sob a perspectiva da América Latina (Taylor, 2013). Em uma primeira etapa, abordaremos a análise estética de uma valsa *Amor...Doce ilusão* (Marroquim, 1984); em seguida, indagamos dois vetores de análise: um formal, analisando o arquivo musical manuscrito em termos de harmonia, forma e estética; e o outro contextual clarificando a recepção sociocultural da música de salão alagoana do fim do século XIX e começo do XX em contraste com a percepção atual.

Fig. 1: Valsa para piano “Amor... Doce Ilusão”. (data desconhecida)



Fonte: Caderno de Compositores Alagoanos - 9 (Maceió, 1984)

Na perspectiva dos Estudos da Performance, a definição de “performance” remete a toda e qualquer “ação comunicativa” não apenas artística. Pois, segundo Taylor (2013, p. 28), “os muitos usos da palavra performance apontam para as complexas camadas de referencialidade, aparentemente contraditórias, que às vezes se sustentam mutuamente” na observação, explicação e concepção de ações humanas de culturas diferentes. Seguimos a argumentação de Taylor (2013, p.31) que alerta –

seguindo à Schechner 2002–, sobre a problemática dos diversos usos da palavra performance e seus falsos cognatos. A autora, que buscava na performance modelos de tradução intercultural, assim como os antropólogos que a antecederam e pensaram formas de transmissão entre comunidades heterogêneas, afirma que, o fato de a performance agir através de linguagens e camadas múltiplas, indica possíveis interconexões entre sistemas de inteligibilidade opacos entre si, cuja fricções pela via da performance, poderiam tornar inteligíveis linguagens diferentes (verbal, gestual, sonoro, ritual etc.).

No século XX, diversos filósofos, como J. L. Austin, Judith Butler e Diana Taylor distinguiram os usos dos termos performativo e performatividade. Em Austin (1975) o ato performativo da fala se expressa em casos da emissão de uma frase que equivale à realização de uma ação (valor performativo da palavra). O “sim” – no contexto de uma cerimônia de casamento –, contém um peso legal, o valor de um ato. Para Butler, quem se ocupa mais expressivamente da performatividade do gênero, esta funciona na produção de identidades através da repetição de processos gestuais e discursivos que constituem a realidade cultural e social de diversos grupos. Segundo Taylor (2013, p. 29), – quem pensa os rituais ameríndios no contexto do trauma colonial –, a palavra performance é campo de ação corporal, gestual, incluindo jogos e esportes, termo utilizado para indicar a máxima exploração do potencial comunicativo – não meramente verbal – de uma práxis humana.

Qual a diferença de compreensão da performatividade para os Estudos da Performance e para os estudos Musicológicos? Para os primeiros, entende-se performatividade como reflexão ampliada do processo de produção e interpretação musical. Enquanto, para a Musicologia, a performatividade traz foco na composição, interpretação e transmissão como afirma Madrid:

(...) as abordagens da performance levantadas por esses estudiosos permaneceram dentro do domínio da interpretação de um texto musical, e o “como” tornar tais textos acessíveis aos ouvintes; as performances musicais como textos, ou na melhor das hipóteses, como as noções de performance e composição poderiam ruir em uma improvisação. Nesse contexto, o termo “performatividade” refere-se aos meios pelos quais a música é criada ou recriada na performance [ao vivo/gravada]. (Madrid, 2009, p. 2, tradução nossa).

Para pensar a música enquanto performance, é importante clarear e retomar um contraponto que tradicionalmente dominou os estudos musicais. Essa concepção valorizava a música ao vivo em detrimento do registro sonoro que era tomado como cópia degradada de uma experiência anterior. Philip Auslander, no seu famoso artigo *A performatividade na documentação de performances* (2019) observa as tensões produzidas entre os modos de apresentação musical, teatral, coreográfica como performances ao vivo, e as formas de que ele denomina performances produtos de registros controlados sonoros, coreográficos e audiovisuais. Apesar de suas diferenças, registros e performances ou performances como registros, todas essas formas produzem atos comunicativos, marcadores culturais e estilísticos que emergem desses arquivos musicais, teatrais, coreográficos ao serem interpretados, repetidos e reinterpretados na atualidade, criando gestos culturais.

Entretanto, Diana Taylor vai além dessas discussões tradicionais. Na sua obra *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas* (2013) reflete sobre o valor da memória cultural e seus processos na América Latina retomando teóricos, não só dos Estudos Culturais e dos Estudos da Performance, mas também da antropologia da filosofia da psicanálise. Exemplos dessa retomada são suas reflexões sobre o conceito de mestiçagem do antropólogo Eric Wolf (1959) assim como a sua discussão sobre a transculturação arguida pelo musicólogo cubano Fernando Ortiz⁵ (1940). Diana Taylor dialoga com eles para revelar diversas

⁵ Em *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), Ortiz insere a formação cultural cubana na dinâmica do imperialismo, mostrando que o poder se manifesta tanto nas

camadas invisibilizadas da cultura latino-americana, e na sua análise da história colonial mostra pontos de tensão e contradições da própria narrativa hegemônica das Américas. Nesse circuito de ideias a autora irá distinguir entre arquivo e repertório (entrelaçando performance e performatividade) :

A tensão entre o que denomino arquivo e repertório tem sido frequentemente construída como existente entre a língua escrita e a língua falada. O arquivo inclui textos escritos, mas não se limita a eles. O repertório contém performances verbais - canções, orações, discursos -, bem como práticas não verbais. A divisão entre escrita/oral, em um nível, capta a diferença entre arquivo/repertório que venho desenvolvendo neste estudo, na medida em que os meios de transmissão diferem, como acontece também com as exigências de armazenamento e disseminação. (Taylor, 2013, p. 55)

Seguindo as bases teóricas referenciadas, nos ocuparemos agora de analisar a obra musical *Amor... Doce Ilusão* do compositor Mário Marroquim sob concepções teóricas propostas pelos Estudos da Performance e, em especial, a construção do gesto musical alagoano, levando em consideração os vetores de análise da performance, performatividade, mestiçagem, hibridismo e transculturação, atrelando-os as bases conceituais discutidas por Taylor. O artigo se organiza a partir de cinco operadores conceituais: arquivo, repertório, performance, performatividade e transculturação articulados a partir da hipótese metodológica do performer como etnógrafo.

estruturas econômicas quanto nas expressões culturais. Ao propor o conceito de **transculturação** — processo que envolve perda (deculturação) e recriação (neoculturação) de culturas —, Ortiz interpreta a história de Cuba como resultado de sucessivas e complexas fusões culturais.

2. METODOLOGIA: PARA UMA REFLEXÃO ESTÉTICA ENTRE MUSICOLOGIA E ESTUDOS CULTURAIS

A metodologia adotada é de caráter performativo-etnográfico, articulando análise musical, prática interpretativa e análise de arquivos. O intérprete assume a posição de pesquisador implicado, cuja prática performativa constitui, em si, um procedimento de investigação. Esse processo resultou em diversas performances da obra — ao vivo e gravadas — realizadas por meio de diferentes suportes e mídias, como registros sonoros, audiovisuais e apresentações presenciais.

Metodologicamente, este trabalho se orienta por três eixos conceituais que operam como ferramentas analíticas no processo de investigação. A distinção entre arquivo e repertório, proposta por Diana Taylor (2013), orienta a leitura do material musical não apenas como documento fixo, mas como prática viva de transmissão, ativada pela performance. As reflexões de Philip Auslander (2019) sobre a performatividade da documentação permitem compreender as gravações sonoras, audiovisuais e a própria partitura editada como formas de performance, e não como registros secundários ou derivados. Já a noção de hibridização cultural, desenvolvida por Homi Bhabha (2002), fundamenta a análise das tensões estéticas e históricas presentes na música de salão alagoana, possibilitando interpretar a obra de Mário Marroquim como resultado de processos transculturais, e não como expressão de uma identidade cultural homogênea.

Esses eixos conceituais são articulados a procedimentos da musicologia histórica e analítica, a partir das contribuições de Mário de Andrade (1989), Bruno Kiefer (1977), Paulo Castagna (2013), José Ramos Tinhorão (2010) e de estudos sobre a valsa e suas dimensões socioculturais, como *Revolving Embrace: The Waltz as Sex, Steps, and Sound* (2002), de Sevin H. Yaraman, que fornecem subsídios para a contextualização estética e histórica da música de salão brasileira.

**Fig. 2: Partitura editada da valsa para piano “Amor... Doce Ilusão”.
(data desconhecida)**



Fonte: Arquivo do autor (Maceió, 2024)

Esse cruzamento entre análise documental, prática performativa e contextualização histórica revelou aspectos significativos da **invisibilização dos arquivos musicais alagoanos**. A partir do levantamento de materiais institucionais e da observação dos planos pedagógicos da Licenciatura em Música da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), constatou-se que as obras publicadas pelo Museu da Imagem e do Som de Alagoas (MISA) não integram o repertório didático regular do curso. Tal constatação evidencia um longo processo de desvalorização da música alagoana mesmo em contextos acadêmicos, reforçando a necessidade de práticas de ativação crítica desses arquivos.

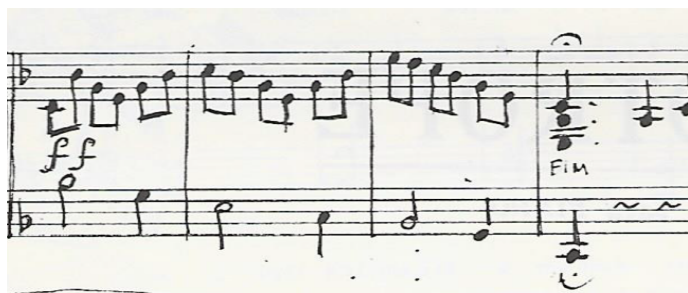
Nesse sentido, a pesquisa se ancora em um **viés performativo**, compreendendo a prática artística como procedimento metodológico. Conforme argumenta López Gallucci (2025, p. 5-6)⁶, a pesquisa

⁶ A pesquisa performativa e as pesquisas baseadas em artes são um tipo de pesquisa-na-ação que, através da incorporação de práticas imersivas, comunitárias, simétricas, extensionistas ou militantes ressignificam o status da escrita, do corpo, da natureza, dos sentidos e dos valores de uma comunidade científica, artística ou cultural

performativa e as pesquisas baseadas em artes configuram modalidades de pesquisa-na-ação que, por meio de práticas imersivas e corporificadas, ressignificam o estatuto da escrita, do corpo e do conhecimento, podendo produzir deslocamentos críticos nos campos científico e cultural. Essa perspectiva fundamenta a compreensão da performance não apenas como objeto de análise, mas como meio de investigação e produção de saber.

A adoção dessa prática imersiva implicou a necessidade de um trabalho de editoração crítica da obra *Amor... Doce Ilusão*, que não se limitou à simples transcrição do manuscrito. Um dos aspectos centrais desse processo foi a identificação da ausência de um encerramento musical que produzisse um sentido harmônico conclusivo. Embora o manuscrito apresente uma indicação de finalização, a experimentação performativa revelou que tal solução não se sustentava harmonicamente, conforme ilustrado na Figura 3.

**Fig. 3: Final no manuscrito da valsa *Amor... Doce Ilusão*.
(data desconhecida)**

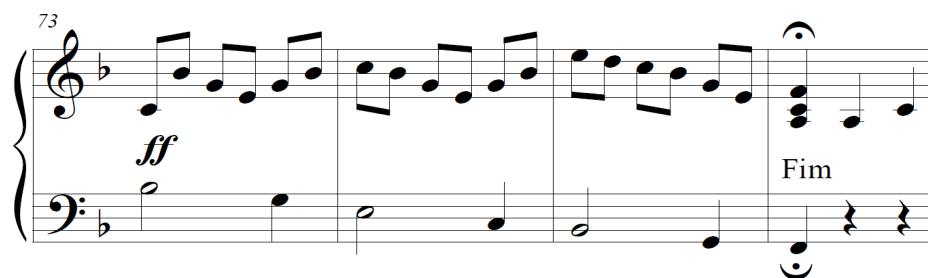


Fonte: Caderno de Compositores Alagoanos - 9 (Maceió, 1984)

(local, regional, transnacional); podendo criar significados, questionar e mudar políticas, normas ou crenças, em prol de um mundo mais justo e inclusivo. (López Gallucci, 2025, p. 5-6).

Essa constatação levou à realização de um procedimento de **cocriação performativa**, no qual foi proposto um final alternativo para a peça, apresentado na Figura 4.

**Fig. 4: Final na partitura editada da valsa *Amor... Doce Ilusão*.
(data desconhecida)**



Fonte: Arquivo do autor (Maceió, 2024)

Tal intervenção não visa corrigir o arquivo, mas torná-lo legível enquanto processo incompleto, evidenciando as condições de uso doméstico da partitura — que nunca chegou a ser editada pelas casas editoriais com as quais Mário Marroquim colaborou em vida. Nesse contexto, imprecisões ou soluções abertas poderiam ser reinterpretadas pelo intérprete a cada performance, reafirmando o caráter vivo e relacional do repertório musical.

3. A VALSA *TRANSCULTURADA*: SIGNIFICANDO RITMOS TERNÁRIOS NO BRASIL

De que modo os autores mobilizados neste estudo contribuem para pensar, em termos musicais, os processos e relações engendrados pela colonização sonora das Américas? E como as artes sonoras e os gestos interpretativos são atravessados por diferentes camadas históricas da valsa, em seu trânsito entre Europa e América, cujo denominador comum

reside no fato de que, em ambos os contextos, o ritmo se organiza a partir da experiência da dança?

A história da valsa apresenta-se como ampla e complexa. Um exemplo dessa complexidade é discutido por Maria A. C. Giffoni em *Danças da corte: danças dos salões brasileiros de ontem e hoje*, ao examinar os processos de circulação, aclimação e transformação dessa forma musical no contexto brasileiro.

De origem alemã segundo uns ou de procedência francesa, de acordo com outros, entrou no Brasil em 1830 e tornou-se indispensável nos salões, quer fosse a Valsa comum quer fosse a Valsa Vienense. Durante o Primeiro e Segundo Império foi muito executada. Seu prestígio estendeu-se até o século XX. Aclimatou-se ao nosso meio, adquiriu feições locais, sofreu influências várias, entre as quais a da Modinha e do Choro. As composições brasileiras no gênero são variadíssimas. Influiu em outras danças como na chimarrita, que, no Rio Grande do Sul, no século XIX, adotou o seu aspecto. Minas Gerais se destacava pelas modalidades de valsa registradas no Estado, entre elas a Valsa Americana, encontrada no final daquela centúria em Ouro preto; a Valsa Vienense, praticada em Abaeté e Mar de Espanha, em 1896; a Valsa Prussiana, Valsa Francesa e Valsa Rodada também faziam parte dos bailes mineiros. No Estado de São Paulo encontra-se referências à Valsa Vienense, por aquela época. É ainda muito encontrada em nosso século, sobretudo em regiões de influência alemã e austríaca (compasso ternário). (Giffoni, 1974, p. 35-36).

Destaca-se também a questão da aclimação da valsa europeia para o gosto da cultura brasileira, como o descreve Mário de Andrade:

[A valsa] amaneirou-se, no Brasil, onde entrou por volta de 1837, ficou sestrosa, sofreu a influência das modinhas e adaptou-se ao choro nacional. Se guardou as suas características fundamentais (...) abrigou a sua melodia e se tornou uma forma de canção sentimental, que é hoje a mais comum nos compositores do gênero'. [...] (Andrade, 1989, p. 548-549).

Esses relatos permitem compreender a valsa, no contexto brasileiro, não como mera importação formal europeia, mas como uma forma musical transculturada, cuja estabilidade rítmica ternária abriga deslocamentos melódicos, gestuais e expressivos produzidos no encontro entre tradições europeias e práticas musicais locais.

É possível observar que há um ponto comum entre musicólogos, folcloristas e pianistas quanto ao entendimento de que a valsa passou por processos de transculturação, no sentido proposto por Fernando Ortiz (1940) e retomado por Diana Taylor (2013), nos quais a forma musical europeia é reconfigurada por práticas locais, sem se dissolver completamente. Como por exemplo, em seu livro sobre técnica pianística, a intérprete Eudóxia de Barros dedica alguns parágrafos sobre a interpretação da música brasileira, para, ao final, indicar a dificuldade de verbalizar o gesto performático:

(...) O importante na música brasileira, é não fazê-la quadradinha. Sua interpretação é bastante livre. Na verdade, é muito difícil pôr em palavras a sua interpretação; O importante é senti-la "brasileiramente". Daí a dificuldade que encontra um artista estrangeiro em executar a nossa música, que é bastante pessoal". (Barros, 1976, p. 81).

A dificuldade de verbalizar o gesto interpretativo, apontada por E. Barros, evidencia um limite recorrente da musicologia tradicional, que privilegia a partitura em detrimento do corpo. É precisamente nesse ponto que os Estudos da Performance oferecem ferramentas para pensar a

música como conhecimento incorporado, transmitido por meio da prática e da repetição performativa.

Isso nos revela um ponto focal nos Estudos da Performance, pois a performance, segundo Diana Taylor (2013) serve como um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão corporal, ampliando o que transmitem os arquivos tradicionais, em especial aqueles que dão preponderância aos acervos escritos. Isso se evidenciou claramente nas nossas performances da obra *Amor... Doce Ilusão*, quando em princípio tivemos que reconstruir e transcrever a obra manuscrita, esse processo funcionou como um aprendizado. Logo, diversas apresentações e gravações funcionaram como transmissão cultural desses arquivos apagados pela história local através da qual conseguimos visualizar um possível diálogo entre música e dança proposto pela valsa. Apostamos no trabalho colaborativo ao convocar também dançarinos⁷ cuja escuta materializou na coreografia improvisada aspectos interessantes sobre a cadência e o silêncio chaves desse estilo. Ainda assim, existem pontos de tensão entre o arquivo e o repertório como o expressa Taylor (2013):

A tensão entre o que denomino arquivo e repertório tem sido frequentemente construída como existente entre a língua escrita e a língua falada. O arquivo inclui textos escritos, mas não se limita a eles. O repertório contém performances verbais - canções, orações, discursos -, bem como práticas não verbais. A divisão entre escrita/oral, em um nível, capta a diferença entre arquivo/repertório que venho desenvolvendo neste estudo, na medida em que os meios de transmissão diferem, como acontece também com as exigências de armazenamento e disseminação. O repertório, seja em termos de expressão verbal ou não verbal, transmite ações incorporadas reais. (Taylor, 2013, p. 55).

⁷ O trabalho contou com a participação dos intérpretes Julia Claudia dos Santos e Lucas Magalhães do grupo de pesquisa Filomove.

Essa concepção de arquivo e repertório – onde a escrita não é o ponto focal –, reverbera na falta de exatidão salientada por Bruno Kiefer sobre, por exemplo, a obra pioneira de Domingos Caldas Barbosa (1740 - 1800), um poeta e compositor brasileiro considerado o primeiro a compor modinhas brasileiras:

Temos dois caminhos de interpretação dos fatos: ou Caldas Barbosa criou as suas modinhas a partir de um substrato pré-existente no Brasil (que seria desconhecido por nós) ou ele partiu de si mesmo fundindo, em suas modinhas, elementos das árias de corte portuguesas com elementos brasileiros ainda difusos e não cristalizados em gêneros musicais específicos. (Kiefer, 1977, p. 15)

Assim como Barbosa, Mário Marroquim expressa, no substrato persistente da valsa europeia, um processo de transculturação, incorporando elementos e gestos da cultura brasileira de salão, isso implica em músicas para dançar, com um andamento específico, uma forma e uma duração propícias para um salão de danças. Para dinamizar esses aspectos, convidamos dançarinos que interpretassem a valsa de Mário Marroquim no contexto do espetáculo *Noite de Gala Latinoamericana*⁸ realizado na Semana da Música 2024 da Escola Técnica de Artes (ETA).

A ativação do repertório da valsa de Mário Marroquim ocorreu em dois níveis complementares: (1) na relação entre música e dança, e (2) na mediação audiovisual da performance.

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QZLuXOEXmOw>

Fig. 5: Dançarinos interpretando a valsa *Amor... Doce Ilusão* no espetáculo *Noite de Gala Latinoamericana*. Semana da Música. ETA UFAL



**Fonte: Filomove: Filosofias, Artes e Estéticas da América Latina
(Maceió, 2024)**

A repetição da interpretação musical com dançarinos ao vivo dinamiza os aspectos relacionais-chave dos salões sociais ao qual se endereçava esse tipo de peça musical. Produzindo contrastes entre as melodias de cada seção, que desafiavam a interpretação na dança. No nosso caso, pela falta de arquivos audiovisuais e de referência sobre as coreografias utilizadas nessa época propusemos aos intérpretes seguir a intuição, observamos também que produziram uma hibridação entre passos de valsa europeia, movimentos associados ao gingado brasileiro e a recepção da valsa na América.

Outra camada para a percepção acústica e a interpretação, se dá na gravação do programa *Filomove no Studio*. Tomando a partitura editada, reunimos performance e performatividade na entrevista sobre Mário Marroquim seguida da interpretação de sua valsa, recolocando o debate exposto por Auslander (2019).

Fig. 6: Gravação da valsa, realizada no contexto do *Filomove no Studio 3*

Fonte: Filomove Filosofias, Artes e Estéticas da A. Latina (Maceió, 2025)

Na seguinte seção nos ocupamos da discussão acerca da capacidade que têm os intérpretes e a performance de lançar uma práxis social para ressignificar os arquivos alagoanos e repensar nossas tradições em nova chave. Esses procedimentos reforçam a compreensão da valsa não apenas como forma musical histórica, mas como prática cultural viva, cuja atualização performativa permite ressignificar arquivos e repertórios no presente.

4. O *PERFORMER* COMO ETNÓGRAFO: ENTRE A ESCRITA E A TRANSMISSÃO CULTURAL

Este artigo contribui em três frentes principais: (1) metodológica, ao propor a performance como forma de pesquisa arquivística e prática de ativação do repertório; (2) teórica, ao articular os Estudos da Performance e a Musicologia a partir de um contexto geoculturalmente situado, o alagoano; e (3) político-cultural, ao reinscrever a obra de Mário Marroquim no debate contemporâneo sobre arquivos musicais invisibilizados.

O arquivo musical abordado, reescrito e performado possibilitou expandir a obra de Mário Marroquim para um público contemporâneo. Os produtos desta pesquisa constituem um corpus que permite apreciar suas materialidades sonoras, formais e performativas. A partir da metodologia proposta — que combina análise de arquivos, produção de performances ao vivo e gravações — foi possível dialogar com a tradição inaugurada por Mário de Andrade, ao mesmo tempo em que se propõe um deslocamento crítico dessa herança. Em nossa abordagem, o arquivo torna-se expandido, móvel e inacabado, aberto a processos de interpretação estética, coreográfica, formal e histórico-cultural.

Fig. 7 Mário Marroquim discursa durante a inauguração da Rádio Difusora



Fonte: História de Alagoas (Disponível em:

<https://www.historiadealagoas.com.br/mario-marroquim-politico-musico-jurista-professor-catedratico-e-filologo>)

Ao ampliar a proposta modernista de Andrade, buscamos procedimentos interpretativos que não se limitem a “amaneirar” ou simplesmente adaptar a valsa ao choro, à modinha ou a outros ritmos brasileiros dançados. A obra de Mário Marroquim apresenta-se, assim, como uma via fecunda para a pesquisa musicológica sobre ritmos

ternários no Brasil a partir de uma perspectiva alagoana. Nesse movimento, o trabalho também formula uma crítica às narrativas hegemônicas e historicamente estagnadas que atribuíram às produções de Alagoas um presumido atraso em termos de criação e composição musical. Refletir sobre arquivo e repertório no Nordeste implica, portanto, enfrentar problemas específicos a partir de respostas igualmente situadas, sensíveis às dinâmicas históricas e culturais locais.

A repetição de uma obra musical, enquanto retorno a um arquivo invisibilizado, ocupa um lugar central na reflexão de Hal Foster, para quem o significado de uma obra não revela uma essência fixa, mas expõe suas potencialidades e os efeitos produzidos por sua função social (Foster, 2017, p. 69). Nesse sentido, ao assumir a posição de performer-etnógrafo, o pesquisador envolve sua prática performativa e sua performatividade em um gesto político de revisibilização do arquivo — no caso deste estudo, o acervo do Museu da Imagem e do Som de Alagoas (MISA). Os arquivos públicos mobilizados evidenciam a importância de revelar camadas menos visíveis da cultura local, marcadas por tensões, contradições e diálogos próprios de formações culturais híbridas, distanciando-se de leituras homogêneas tradicionalmente centradas no eixo Rio-São Paulo.

O trabalho com arquivos musicais desafia, por fim, a interpretação da intencionalidade autoral, como se evidenciou nos registros audiovisuais e sonoros produzidos para o programa *Filomove no Studio 3* (2024). Esses materiais abrem a possibilidade de circulação da obra de Mário Marroquim em escolas, programas de educação complementar e outros contextos formativos, estimulando que novos intérpretes e pesquisadores se debrucem sobre o mesmo arquivo, ampliando o campo de investigação e promovendo diálogos críticos sobre o passado musical e as ideologias que atravessam a cultura alagoana.

Conclui-se que a entrada no campo dos arquivos desafia continuamente a pesquisa acadêmica tradicional devido à sua natureza incompleta. Entre os limites identificados destacam-se a ausência de registros interpretativos da época da composição, a escassez de

informações coreográficas do período e o baixo investimento estatal na conservação de museus e acervos públicos. Contudo, a investigação também evidencia potencialidades significativas: a incorporação sistemática de arquivos digitalizados e editados — como os disponibilizados pelo MISA — pode ser rapidamente mobilizada em universidades, grupos de etnomusicologia, estudos de estética musical e Estudos da Performance. Abrem-se, assim, vasos comunicantes para investigações emergentes que revelam a pluralidade cultural, fortalecendo diálogos entre o Nordeste brasileiro e outras culturas das Américas.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de; ALVARENGA, Oneyda; TONI, Flávia Camargo. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- AUSLANDER, Philip. **A performatividade na documentação de performances**. Revista Poiésis, Niterói, v. 20, n. 33, p. 337–352, 2019.
- BARROS, Eudóxia de. **Técnica pianística**: apontamentos sugeridos pela prática do magistério e concertos. São Paulo: Musicália, 1976.
- BHABHA, Homi. El lugar de la cultura. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- CASTAGNA, Paulo. **A música urbana de salão no século XIX. 2013**. (HMB – Apostila 11). Disponível em: <https://archive.org/details/ApostilasDoCursoDeHistoriaDaMusicaBrasileiraJaunesp/Hmb-Apostila11/>. Acesso em: 11 fev. 2024.
- FIGUEIREDO, C. A. Tipos de edição. Debates: **Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, Rio de Janeiro, n. 7, 2014. Disponível em: <https://seer.unirio.br/revistadebate/article/view/4034>. Acesso em: 11 fev. 2024.
- FOSTER, Hal. “O artista como etnógrafo”. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais** – EBA, Rio de Janeiro, ano 12, n. 12, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio:** dicionário eletrônico. Versão 5.0. Ed. rev. e atual. Curitiba: Positivo, 2000.

FILOMOVE – FILOSOFIAS, ARTES E ESTÉTICAS DA AMÉRICA LATINA.

Noite de gala latino-americana: Mario Marroquim x Ezequiel Barros.

YouTube, 14 dez. 2024. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=QZLuXOEXmOw>. Acesso em: 5 out. 2025.

FILOMOVE – FILOSOFIAS, ARTES E ESTÉTICAS DA AMÉRICA LATINA.

Amor doce ilusão: arquivos da cultura alagoana de Mario Marroquim x

Ezequiel Barros (PIBIC ICHCA UFAL). YouTube, 5 out. 2025. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=IcKxCMmgc3s>. Acesso em: 7 out. 2025.

GRIER, James. **The critical editing of music: history, method, and practice.** Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1996.

GOULD, Elaine. **Behind bars:** the definitive guide to music notation.

London: Faber Music, 2011.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha Muriel; SILVA, J. do Nascimento; MESSIAS, M.

Lino de. “Saberes da nossa América incorporada: pesquisa e criação intermediária a partir da filosofia da cultura de Günter Rodolfo Kusch”.

Revista **NUPEART**, Florianópolis, v. 28, n. 1, p. 1–28, 2025. DOI:

10.5965/235809252812024e05142. Disponível em:

<https://periodicos.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/25124>. Acesso em: 7 out. 2025.

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu:** duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. **Filomove no Studio 3:** Ezequiel Barros

interpreta “Amor... Doce Ilusão”, de Mário Marroquim. 2024. Disponível

em: <https://youtu.be/IcKxCMmgc3s>. Acesso em: 5 out. 2025.

MADRID, Alejandro L. “Why music and performance studies? Why now?: an introduction to the special issue”. **TRANS: Revista Transcultural de Música**, Barcelona, n. 13, p. 1–8, 2009. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/51/> . Acesso em: 11 fev. 2024.

MARROQUIM, Fábio. Mário Marroquim (1896–1975). In: MARROQUIM, Mário. **Caderno de compositores alagoanos** – 9. Maceió: Coordenação de Extensão Cultural/UFAL; Arquivo Público de Alagoas; SEC, 1984.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. La Habana: Jesús Montero, 1940.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction. New York: Routledge, 2002.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

WOLF, Eric. **Sons of shaking earth**. Chicago: University of Chicago Press, 1959.

YARAMAN, Sevin H. **Revolving embrace**: the waltz as sex, steps, and sound. Hillsdale: Pendragon Press, 2002.

AGRADECIMENTOS

À equipe do MISA

À equipe do Grupo Filomove