



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO MUSICAL**

LUCAS TADEU DE CARVALHO SOUSA

**Tem uma sanfoneira no canto da história: processos da aprendizagem
musical de Glória Gadelha entre as décadas de 1950 e 1960**

João Pessoa-PB
2023

LUCAS TADEU DE CARVALHO SOUSA

**Tem uma sanfoneira no canto da história: processos da aprendizagem
musical de Glória Gadelha entre as décadas de 1950 e 1960**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) como requisito para a obtenção do grau de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Dr. Francisco de Assis Santana Mestrinel

João Pessoa-PB
2023

**Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação**

S725t Sousa, Lucas Tadeu de Carvalho.

Tem uma sanfoneira no canto da história - processos da aprendizagem musical de Glória Gadelha entre as décadas de 1950 e 1960 / Lucas Tadeu de Carvalho Sousa.

- João Pessoa, 2023.

49 f. : il.

Orientação: Francisco de Assis Santana Mestrinell.
TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Educação musical - TCC. 2. Glória Gadelha - Compositora. 3. Música e gênero. 4. Aprendizagem musical. 5. Formação musical. I. Mestrinell, Francisco de Assis Santana. II. Título.

UFPB/CCTA

CDU 78:37(043.2)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

A monografia de LUCAS TADEU DE CARVALHO SOUSA, intitulada *TEM UMA SANFONEIRA NO CANTO DA HISTÓRIA: PROCESSOS DA APRENDIZAGEM MUSICAL DE GLÓRIA GADELHA ENTRE AS DÉCADAS DE 1950 e 1960*, foi aprovada pela banca examinadora:

Documento assinado digitalmente

gov.br FRANCISCO DE ASSIS SANTANA MESTRINEL
Data: 18/09/2023 22:55:49-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Francisco de Assis Santana Mestrinel (orientador)
Departamento de Educação Musical - UFPB

Documento assinado digitalmente

gov.br JUCIANE ARALDI BELTRAME
Data: 18/09/2023 16:25:12-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Juciane Araldi Beltrame
Departamento de Educação Musical - UFPB

Documento assinado digitalmente

gov.br JULIANA CARLA BASTOS
Data: 18/09/2023 15:33:30-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dra. Juliana Carla Bastos
Departamento de Educação Musical - UFPB

João Pessoa, 18 de setembro de 2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus a oportunidade de concluir este curso com tantas colaborações e com a garantia da confiança de tantas pessoas.

Aos meus pais, Tadeu e Edinez, por sempre estarem junto comigo, pelo tanto que me incentivaram e pela dedicação em várias vezes cuidar do meu filho para que este trabalho fosse realizado com atenção.

Aos meus irmãos Rodrigo e Tiago, e minha cunhada Michele, que mesmo longe estão sempre comigo na minha essência. Meu agradecimento pelo apoio constante.

Agradeço à minha família, Fa e Bento, por existirem e entregarem a mim a potencialidade do amor, mesmo ante tanta dificuldade e estresse no fim estamos um para o outro. Encontro nos dois a força necessária para caminhar olhando para frente, pensando em um futuro cada vez melhor para nós.

Meu agradecimento sanfonístico ao professor Helinho Medeiros, que por tanto tempo perseverou a minha conclusão de curso e fez de nosso contato professor-aluno um vínculo afetivo e paternal, com admiração, respeito e carinho mútuo.

Obrigado ao professor Chico Santana por sua atenção e dedicação. A partir da sua concordância na minha orientação senti que realmente iria concretizar este tão esperado trabalho. Sua atitude e empenho para traçar estes caminhos foram relevantes neste momento que marca minha trajetória dentro da academia.

Meu agradecimento ao professor coordenador da licenciatura em música da UFPB, o professor Fábio Ribeiro, por seu empenho em cooperar no processo de reativação na matrícula, minha admiração da sala de aula ao afeto do trabalho na coordenação.

Agradeço especialmente ao professor João Braga, então meu aluno na EEMAN, que colaborou no caminho do meu processo de reativação da minha matrícula. Em seu nome agradeço o apoio que foi preciso no percurso da demanda de reativação de minha matrícula.

Agradeço com muito carinho e admiração à sanfoneira e professora Carol Benigno, que me forneceu atenção e nos prestou um excelente trabalho com sua dissertação. Nós professores sanfoneiros temos muito a lhe reverenciar pois sua trajetória acadêmica é exemplo ser seguido. Prestes a seguir para seu doutorado pôde compartilhar comigo das suas experiências de pesquisa, o que é de tamanha importância para mim e para meu trabalho.

Agradeço também com intensidade de gratidão e admiração às professoras Juciane Araldi e Juliana Bastos. Obrigado por aceitarem estar comigo na banca deste TCC e pelo

tanto que eu absorvi de suas conduções em sala de aula. Confesso que não poderia ter pensado em outras professoras para estarem comigo nesta conclusão e assim ouvir suas indicações de percurso.

Meu agradecimento à amiga professora Rosângela Souza por sua força e compartilhamento de suas experiências. Através de nossas conversas pude pontuar e demarcar os caminho iniciais deste trabalho.

Na força da grandeza de agradecer a tantos amigos e amigas coloco aqui meu muito obrigado a quem é do meu convívio, em nome dos mestres Iago Peregrino, Rodolfo Lopes e da mestra Jéssica Cardoso, minha gratidão compartilhada por tantos aprendizados juntos.

Por fim, em meio à emoção de cumprir a finalização deste curso, tenho a felicidade de agradecer à compositora Glória Gadelha por sua tamanha contribuição neste trabalho, desde que aceitou compartilhar sua história. Na geografia de sua musicalidade encontro solo firme para pisar e isto muito me honra. Estar em seu convívio a mim vale a potência do diploma que receberei por esta graduação, por isso reforço imensa gratidão e admiração.

RESUMO

Esta é uma pesquisa de abordagem qualitativa que trata de fatores e situações da vida da compositora Glória Gadelha que contribuíram para seu aprendizado musical inicial. Reconhecemos aspectos da formação musical na construção artística de Glória Gadelha através de situações de aprendizado que ela vivenciou. Utilizamos como metodologia a aplicação de entrevista semi-estruturada para coleta das informações e uma revisão bibliográfica contextualizada. Vimos que Glória teve uma formação multifacetada, permeada por diversos fatores, desde influências familiares até aulas de música, passando pela própria prática profissional ao longo da vida. Também percebemos como suas vivências como mulher marcaram sua trajetória musical, criando dificuldades e barreiras no desenvolvimento de sua carreira.

Palavras-chave: Glória Gadelha; compositora; música e gênero; aprendizagem musical; formação musical.

ABSTRACT

This is a qualitative study that looks at factors and situations in the life of composer Glória Gadelha that contributed to her early musical learning. We recognize aspects of musical training in Glória Gadelha's artistic construction through the learning situations she experienced. We used a semi-structured interview to gather information and a contextualized bibliographical review. We saw that Glória had a multifaceted upbringing, permeated by various factors, from family influences to music lessons, including her own professional practice throughout her life. We also saw how her experiences as a woman marked her musical career, creating difficulties and barriers in the development of her career.

Keywords: Glória Gadelha; composer; music and genre; music learning; musical training.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Capa do livro O Bailado das Sardinhas, de 1974.	20
Figura 2 -	Capa do livro Um Anjo de Dois Anjos, de 2011.	21
Figura 3 -	Programa A Grande Chance, TV Tupi, 1968. Glória Gadelha junto ao apresentador Jota Silvestre e à direita, de braços cruzados, o maestro e arranjador Cipó.	22
Figura 4 -	Capa do disco Hotmosphere, do músico Dom Um Romão. 1976.	23
Figura 5 -	Capa do disco Sivuca, de 1978.	24
Figura 6 -	Capa do disco Dengo Maior, de Luiz Gonzaga. Lançado em 1978.	24
Figura 7 -	Capa do disco Cabelo de Milho, de Sivuca. 1980.	24
Figura 8 -	Capa do disco Forró e Frevo, de Sivuca. 1980.	25
Figura 9 -	Capa do disco Bendito Fruto, de Glória Gadelha. 1981.	25
Figura 10 -	Capa do disco Segredos da Palavra Manhã, de Glória Gadelha. 1983.	26
Figura 11 -	Capa do disco Sanfoneiro Macho, de Luiz Gonzaga. 1985.	26
Figura 12 -	Capa do disco Let's Vamos, de Sivuca e músicos suecos. 1987.	26
Figura 13 -	Capa do disco Tudo que Ilumina, de Glória Gadelha. 1992.	27
Figura 14 -	Capa do disco experimental Ouro e Mel, de Glória Gadelha. 1998.	27
Figura 15 -	Capa do disco lançado Ouro e Mel, de Glória Gadelha. 2000.	28
Figura 16 -	Capa do disco Tinto e Tropical, de Glória Gadelha. 2005.	28
Figura 17 -	Glória Gadelha com a sanfona Scandalli que pertenceu a Sivuca. 2016.	29
Figura 18 -	Glória Gadelha e sua prima Janete Gadelha. Foto de uma de suas apresentações. Início da década de 1960.	35
Figura 19 -	Glória Gadelha e um grupo de colegas do Colégio Nossa Senhora Auxiliadora. Década de 1960.	36
Figura 20 -	Glória Gadelha com o violão, meados da década de 1950.	39
Figura 21 -	Glória Gadelha com a professora e prima Valdiza Gadelha e Janete Gadelha, num comício de José Gadelha (primo legítimo de seu pai). Entre o final da década de 1950 e início da década de 1960.	40

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	08
2. METODOLOGIA	12
3. ALGUNS ASPECTOS DA APRENDIZAGEM MUSICAL	13
3.1 Aprendizagem na música popular	13
3.2 Aprendizagem musical e gênero	16
4. SOBRE A ARTISTA	19
4.1 Biografia	19
4.2 Carreira musical e discografia	22
5. TEM UMA SANFONEIRA NO CANTO DA HISTÓRIA	30
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS	44
APÊNDICE	46

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa trata dos processos de formação musical iniciais de Glória Gadelha, compositora paraibana de renome na música popular brasileira, também sanfoneira e principal parceira do artista Sivuca. Esta investigação foi motivada por uma série de vivências pessoais, na condição de sanfoneiro, paraibano, fã e colecionador da obra de Glória Gadelha, e pessoa próxima da artista.

Na minha trajetória, uma das mais remotas memórias musicais que tenho é de ver meu pai limpando os vinis da estante e colocando para reproduzir na sua vitrola, me mostrando que música, no tempo dele, se ouvia daquela forma e não em CD. Falava-me de músicos e músicas que lhe chamavam atenção na juventude e eu, com bastante atenção, também comecei a apreciar esta pequena discoteca. Subia na estante e já colocava o vinil escolhido para tocar. O álbum com cinco vinis intitulado “50 anos de chão” do Luiz Gonzaga foi definitivamente um marco nessa trajetória musical.

Partiu de mim a necessidade de ouvir mais. Aos poucos, não foi bastando os discos que eram do meu pai. Como até então só tinha contato com música dessa forma, fui solicitando a compra de mais discos para compensar a necessidade de ouvir outras possibilidades contidas naqueles chamados ‘bolachões’.

O disco “Dengo Maior” de Luiz Gonzaga, lançado em 1978 pela gravadora RCA, foi um marco em minha trajetória como futuro músico. Nele, está presente um grupo de artistas musicais que contribuíram para a cultura musical do nordeste: Luiz Gonzaga, Dominguinhos, Sivuca, Glória Gadelha, Jackson do Pandeiro, Orlando Silveira, dentre outros. Este LP foi oficialmente o primeiro comprado para minha coleção. Estava com cerca de 12 anos de idade, ainda era um apreciador musical e aprendiz de músico.

Particularmente, a presença de Sivuca e Glória Gadelha cantando músicas de suas autorias me deixava mais atento quanto ao nosso vínculo de conterraneidade. As vozes de ambos compositores e o som inconfundível da execução de Sivuca na sanfona foram marcas em minha memória. Anos mais tarde, pude rememorar com afetividade ao lado de Glória este aprendizado musical com suas canções.

Foi através da escuta de vinis de forró que pude nutrir a querença de tocar um instrumento. A sanfona foi o instrumento escolhido nessa lida da apreciação musical, mesmo que já tivesse tido breves contatos com o teclado. A sanfona é um instrumento da base musical do Nordeste, porém seu acesso pode ser limitado devido ao alto valor financeiro, o

que me aconteceu. Minha primeira sanfona só pude ter entre os 13 e 14 anos, foi um presente de uma amiga de trabalho do meu pai. Uma sanfona que pertenceu ao seu tio e estava sem uso, da marca Universal, 120 baixos, vermelha, cinco registros e com o fole furado.

Em 2013 iniciei os preparativos para o recital de conclusão do curso técnico em instrumento musical do IFPB. Resolvi tocar algumas músicas do repertório de câmara do Sivuca, todas também composições de Glória Gadelha. A professora que me orientou havia tocado com ambos e me sugeriu fazer uma visita à compositora para relatar o feito que estava por realizar e convidá-la para estar presente.

A partir deste primeiro encontro providenciado pela professora de violino Marina Marinho, fui convidado pela compositora para ir mais vezes lhe visitar. Seu intuito era de que eu pudesse colaborar na organização de seu acervo, que contém diversos materiais entre fotos, vídeos, partituras, documentos, manuscritos, áudios, jornais, revistas, instrumentos e tantos outros objetos pertencentes à ela e Sivuca. Passei a ir mais vezes ao seu apartamento, local onde Sivuca também morou de 2003 a 2006, ano em que faleceu. Inicialmente, minha atividade junto à cantora foi focada nos vídeos, demarcando e editando viagens, passeios, shows e entrevistas.

Durante mais de um ano pude comparecer de forma mais intensa, de segunda a sexta, durante as tardes. Todo esse contato e vínculo me fez apreciar cada vez mais a musicalidade de Glória Gadelha, presenciando e vendo sua capacidade criativa em plena atividade. Os parâmetros destes nossos encontros também me deram dimensão de quem foi Sivuca e a importância da cantora e compositora em sua vida pessoal e carreira musical. Sobre estes parâmetros, posso apontar como a demanda do respeito com todo o acervo e com as definições que a musicista solicitava na realização das atividades, pontos de relevante importância no prosseguimento dos cuidados com o material, em maior quantidade inédito.

Glória Gadelha é uma compositora de trajetória peculiar. Formada em medicina, em 1975 deixou sua carreira médica para seguir o caminho da música ao lado de seu companheiro de som, estrada e vida, o músico Sivuca. Com ele compôs mais de cem músicas entre instrumentais e canções, de diversos ritmos e gêneros.

Sua música de maior conhecimento do público é a “Feira de Mangaio”. Esta música foi gravada pela primeira vez no LP “Sivuca & Rosinha de Valença - Gravado ao Vivo”, onde Sivuca toca e canta na última faixa do lado A, produzido e lançado em 1977 pela RCA. A gravação que culminou realmente no sucesso só veio ocorrer em 1979, com a cantora Clara Nunes, no LP Esperança, na última faixa do lado B, pela gravadora EMI Odeon.

A parceria em “Feira de Mangaio” sempre tendenciou a Sivuca os créditos de composição, deixando muitas vezes o nome de Glória em omissão. Este foi um dos pontos germinantes que me induziram a escrever este trabalho. Encontrei em um dos versos da música uma maneira de intitular esta pesquisa e assim representar a história que busquei documentar. “Feira de Mangaio” é uma obra com intenso teor descritivo de uma típica feira nordestina, com detalhamentos de comportamentos sociais de alguns personagens, arrisco dizer que tem uma letra com intenção poética de uma crônica musicada. Desse modo, quando se descreve a presença de “um sanfoneiro no canto da rua, fazendo floreio pra gente dançar”, a música expressa a informação de que na feira havia um músico tocando sanfona, que utilizei como analogia à representação desta figura do sanfoneiro, que seria a própria compositora Glória Gadelha, e o canto da rua seria a própria história de “Feira de Mangaio” (tem uma sanfoneira no canto da história). Assim, eu também evidencio a importância que a sanfona tem em sua trajetória musical, mesmo que esta informação, por algum motivo, tenha beirado a história.

Acredito que o fato de ter vivido uma construção musical com a sanfona corroborou a inspiração de Glória no instante em que a melodia com os versos foram se formatando na sua mente, em plena Nova Iorque (EUA), longe da feira de sua cidade, numa aula de inglês e posteriormente numa lanchonete *Subway*.

A partir deste ponto pude também vislumbrar outros pontos relevantes e gerar a feitura desta pesquisa. Sabendo-se que a respeito da cantora Glória Gadelha não há nada documentado em artigos, trabalhos de conclusão de graduação, dissertações e teses, destacamos a importância de discutir sobre sua trajetória na música.

Por várias vezes me deparei, e ainda me deparo, com pessoas que questionam se ela realmente compôs uma das músicas que representam conceitos e costumes da região Nordeste. Não existe um registro organizado sobre o processo de formação musical de Glória que permita vislumbrar os possíveis impactos que sua atividade musical produziram e produzem para a música popular brasileira. Assim sendo, coloco em grau de importância documentar, através deste trabalho, os processos de aprendizado musical vividos por Glória Gadelha.

Aspectos de sua vivência inicial na música são possibilidades de registrarmos os caminhos que a fizeram musicista, compositora, cantora e produtora musical. Colaborar de forma coesa no registro da investigação da sua formação musical é a demanda que eupretendo atender no decorrer deste trabalho. O foco se dará nas experiências formativas

vivenciadas em sua cidade natal, entre a década de 1950 e meados da década de 1960. Este período representou o início do contato de Glória com a música, finalizando com sua partida de Sousa (PB) para a capital João Pessoa, com o intuito de estudar medicina na UFPB. Esta demarcação temporal foi delimitada de acordo com fatos e acontecimentos rememorados pela artista durante a coleta de dados.

Em decorrência da compositora ser fonte primária da pesquisa, utilizei o meio de entrevista semiestruturada para buscar informações de base. Vivências ocorridas em lugares como a feira e o clube de sua cidade natal, aulas de teoria musical ou de sanfona, lendo partitura, tocando violão, cantando na igreja, junto ao incentivo familiar, são alguns dos pontos que, segundo a cantora, fazem parte de sua memória musical, que a fez ir aprendendo de forma intuitiva. Sinto-me em posição privilegiada por poder conviver com Glória Gadelha, o que certamente me dá acesso a uma série de fatos desconhecidos por outros pesquisadores, os quais gostaria de relatar cientificamente.

Então, sintetizei meu objetivo geral em **conhecer os processos de aprendizagem musical de Glória Gadelha entre as décadas de 1950 e 1960**. Como objetivos específicos, buscamos:

- a) Descrever os primeiros anos de estudo musical de Glória Gadelha;
- b) Identificar e discutir aspectos relevantes da sua aprendizagem;
- c) Tecer relações entre a biografia de Glória e a literatura sobre aprendizagem na música popular e sobre gênero.

2. METODOLOGIA

Esta é uma pesquisa de base qualitativa, que tem como principais ferramentas a pesquisa bibliográfica e a aplicação de entrevista semiestruturada. Fizemos leituras para uma compreensão da educação musical em relação à formação musical dos sujeitos, e discutimos possíveis formações do músico popular, com enfoque nas discussões sobre gênero na música.

Em seguida, aplicamos entrevista semiestruturada com a artista estudada. Em detrimento de conhecimento da base de perguntas construídas a partir de meu conhecimento prévio, faz-se necessário a leitura do APÊNDICE I deste trabalho (o roteiro da entrevista). A entrevista semi-estruturada consiste num modelo misto de entrevista, que parte de uma série de questões pré-fixadas, a partir das quais se pode acrescentar outras, a depender da necessidade ao longo da própria entrevista. Penna afirma que “nesse caso, portanto, são possíveis perguntas de esclarecimento, a mudança da ordem das perguntas ou a sua reformulação, conforme a necessidade” (Penna, 2015, p. 138).

De fato foi necessário fazer ajustes durante o processo de perguntas e respostas, pois foi notado que dessa forma conseguiria maior disposição nas respostas por parte da entrevistada. No consequente a qualquer informação dada, havendo necessidade ou possibilidade, poderia voltar a um tema relevante na conversa, para buscar maiores detalhes sobre o que foi informado. O direcionamento da entrevista foi esboçado em um caderno de anotações para que eu pudesse conduzir a investigação de alguns fatos de conhecimento prévio, relatados em conversas anteriores à própria entrevista. Deveras necessário destacar minha vivência diária com Glória (entre 2015 e 2016) e constantes visitas desde 2013.

Fizemos uma transcrição temática minutada da entrevista e os dados coletados foram organizados em ordem cronológica, categorizados por tipos de situações de aprendizagem em relação aos diversos contextos e processos narrados. Então, fizemos uma análise interpretativa desses dados, articulando-os com as leituras sobre educação musical.

No transcorrer do texto utilizo imagens do arquivo pessoal da compositora para ilustrar o trajeto informativo desta pesquisa, cujas imagens foram escolhidas por mim.

Dentro da estrutura do trabalho, dedicamos um capítulo à discussão sobre a formação do músico popular; na seção seguinte, discutimos como a questão de gênero impacta na formação das musicistas. Depois, apresentamos nossas análises das aprendizagens iniciais de Glória no capítulo de mesmo nome do título do trabalho. Por fim, apresentamos nossas considerações finais, sintetizando as contribuições, limites e perspectivas desta pesquisa.

3. ALGUNS ASPECTOS DA APRENDIZAGEM MUSICAL

3.1 Aprendizagem na música popular

Desde a infância, e em diversas culturas, o indivíduo é inserido no seu contexto social e envolvido com a música da cultura de seus pares. A música popular é presente na vida cotidiana de praticamente todas as pessoas. Apesar disso, tanto a sua prática, como seu estudo como objeto de investigação, foram marginalizados pela academia por muito tempo. Gradativamente, a música popular vem sendo incluída nas universidades do mundo e, mais recentemente, do Brasil. Ao pontuar a realidade da educação musical na Grã Bretanha, no fim do século XX, Green (2000, p. 66) consegue explicitar que a aprendizagem informal, proveniente da música popular, já estava presente naquela realidade em contexto formal, em sala de aula. Procedimentos e abordagens diretamente inclinadas à prática e vivência da música popular já figuram, hoje em dia, em uma realidade de discussão no espaço acadêmico. Estas discussões garantem a nós, professores de música, amplitude nos fatores e encaminhamentos alcançados no ensino da música.

Dentro da produção científica na grande área de música, a música popular e suas formas de aprendizagem vêm sendo tema crescente na literatura produzida por pesquisadores em diversos níveis de atuação. Podemos ilustrar isso com os trabalhos de Green (2000) e, no Brasil, com Couto (2009), Lacorte e Galvão (2007), Oliveira (2021), dentre outros. Ainda, na área do acordeom, temos o trabalho de Nascimento (2012) e de Benigno (2023).

Entendemos que esses trabalhos, dentro de um recorte bastante limitado na produção nesta temática, exemplificam com legitimidade essa produção científica e nos servem como balizadores; ou porque são trabalhos amplamente difundidos e estabelecem compreensões importantes sobre a aprendizagem do músico popular, ou porque se aproximam muito do nosso universo de pesquisa: a formação de uma instrumentista popular nordestina. Vamos agora entender como cada um desses trabalhos contribui para a construção do nosso olhar nesta pesquisa.

Mesmo que o artigo escolhido da professora Lucy Green tenha mais de 20 anos de sua publicação, a autora tem relevância internacional ao tratar da aprendizagem de música popular. No seu artigo intitulado “Poderão os professores aprender com os músicos populares?” (Green, 2000), a pesquisadora diferencia os sistemas de educação musical formal do que chama de práticas informais de aprendizagem. A partir daí, chama a atenção para a entrada gradativa da música popular como tema de estudo na academia. Por outro lado,

evidencia como o campo de produção de conhecimento acadêmico tardou em conferir importância às práticas de aprendizagem da música popular.

Ao longo do artigo, Green destaca os resultados de uma investigação onde entrevistou músicos populares ingleses. Ela coloca a prática de ouvir e imitar gravações como a técnica de aprendizagem mais importante relatada pelos músicos populares. A prática em conjunto também aparece logo em seguida, vinculada à escuta e imitação. A valorização da sensibilidade musical como aspecto mais importante do que a técnica, está presente nos discursos dos entrevistados pela autora. Além disso, neste contexto, a música aparece como prática prazerosa (e o prazer move a prática) na vivência desses músicos. A autora finaliza o estudo tecendo relações entre a aprendizagem informal e a formal.

Green nos traz muitos pontos interessantes para reflexão e muitas discussões que se assemelham ao que observamos na realidade dos músicos populares nordestinos. Mas não podemos deixar de pontuar que a perspectiva de categorizar a aprendizagem em formal e informal pode ser limitadora e dificultar a percepção de outros aspectos inerentes à formação multifacetada que, em geral, permeia a realidade do músico popular. Ferreira e Vieira (2013, p. 93) já observam como esta categorização pode ser insuficiente para a análise e apontam que “o ensino formal e o ensino informal são processos pertinentes e úteis na sua complementaridade”. Ou seja, as categorias podem, por um lado, dar suporte metodológico às pesquisas e, por outro, estreitar o campo de compreensão de uma temática tão ampla e diversa - os processos de aprendizagem musical.

Seguindo uma linha parecida com a de Green, Couto (2009), em “Música popular e aprendizagem: algumas considerações”, faz apontamentos sobre a recente inclusão da música popular nos sistemas formais de ensino de música e defende a existência de uma “pedagogia da música popular”. Couto retoma a produção científica sobre o tema e sistematiza algumas das características dessa pedagogia da música popular. Finalmente, a autora vai propor alternativas para um ensino de base aural (de ouvido), como é na formação típica dos músicos populares. Ela ressalta a necessidade de aliar a memória cinestésica (relacionada aos movimentos), com as memórias auditiva, visual e verbal nas atividades educacionais. Assim, segundo a autora, é possível tocar um instrumento com consistência. Apesar de ser uma bibliografia um pouco antiga, observamos que as instituições ainda têm dificuldade de admitir práticas aurais entre seus estudantes.

Em outro trabalho, Lacorte e Galvão (2007) trazem um recorte que se assemelha muito ao nosso, porque trata de aprendizagens musicais iniciais de músicos populares e

também se alinha metodologicamente ao trabalhar com entrevistas semiestruturadas. Os autores perceberam que os entrevistados valorizaram muito o “ser bom de ouvido”, como uma condição para o desenvolvimento musical. Os músicos afirmam não ter um processo de estudo, mas, no entanto, se observarmos, eles descrevem práticas de escuta atenta e intencional consistentes. Ou seja, apesar de não serem capazes de distinguir seus processos de formação, esses não são necessariamente menos sistematizados que processos institucionalizados.

A família, os amigos e a prática musical em conjunto também aparecem como aspectos a serem observados nos discursos dos entrevistados. A motivação e automotivação são descritas por Lacorte e Galvão (2007) como parte fundamental do desenvolvimento e da continuidade das práticas musicais dos entrevistados. Eles também tiveram, em boa parte, experiências com o estudo formal de música, o que pode contrariar o senso comum, que limita a formação do músico popular a contextos não-escolares. O que se vê, a partir de várias investigações, são trajetórias que contam com a contribuição de contextos muito variados, mas que frequentemente possuem pontos de interseção no que se refere aos processos de aprendizagem.

Lacorte e Galvão (2007), então, fazem um apelo, em consonância com os autores discutidos anteriormente, para que a inclusão da música popular nas instituições formais de ensino se dê não apenas através dos repertórios e instrumentos, mas também através das metodologias e parâmetros típicos da formação musical popular.

Oliveira (2021), como pesquisador nordestino e violeiro, apresenta sua monografia de conclusão da graduação com uma pesquisa sobre as aprendizagens musicais do repentista Oliveira de Panelas. O autor percebe em sua trajetória uma forte influência familiar, seguida por consistentes práticas de imitação. Oliveira aponta que o percurso do repentista em questão conta com um trânsito entre a esfera formal e informal da aprendizagem. Apesar disso, ressalta que o grande marco da sua formação é a oralidade.

Sendo Oliveira tão próximo do universo desta pesquisa, traz contribuições valiosas, confirmando e/ou problematizando a literatura sobre aprendizagem de música popular a partir da realidade da música popular nordestina, identificando e discutindo relações que se verificaram também nas nossas análises sobre a trajetória de Glória Gadelha.

Passamos agora para uma bibliografia própria da área de acordeon. O artigo “Puxa o Fole Sanfoneiro: Práticas, Contextos, Memória, Sujeitos” (Nascimento, 2012) é um recorte de uma pesquisa de mestrado, intitulada “O Processo de Aprendizagem Musical de

“Dominguinhas na Prática da Sanfona”, do acordeonista Lucas Campelo do Nascimento. No artigo supra citado, o autor busca se alinhar à abordagem sociocultural da educação musical e discorre sobre a aprendizagem através do convívio musical. Nascimento critica a negligência da educação musical formal sobre os instrumentos e formas de aprendizagem da música popular.

Nascimento, ao tratar do processo de aprendizagem musical de Dominguinhas, afirma que “suas habilidades e conhecimentos musicais foram sendo construídos no vivenciar das práticas musicais do contexto social entre amigos, conhecidos e familiares” (idem, p. 161). Semelhante ao percebido no processo de Oliveira de Panelas (Oliveira, 2021), Nascimento observa que a formação de Dominguinhas é pautada na oralidade e auralidade.

Benigno (2023, p. 93), em sua dissertação de mestrado intitulada “Eu e meu fole: trajetórias formativas de seis sanfoneiros profissionais” corrobora as conclusões de Nascimento, ao descrever as estratégias de aprendizagem de seus entrevistados. A autora acrescenta, ainda, que a formação é responsável não apenas por um desenvolvimento musical, mas pela construção de uma profissionalidade e de uma identidade e pertencimento, de um “ser sanfoneiro”.

As discussões aqui apresentadas, a partir da literatura produzida em temas relacionados ao desta pesquisa, contribuem para delinear o meu olhar sobre a formação musical de Glória Gadelha e construir a minha análise.

3.2. Aprendizagem musical e gênero

As mulheres, de forma geral, historicamente ocuparam um lugar restrito na música ocidental. Não porque seja da natureza feminina não se envolver com música, mas porque culturalmente as atividades musicais estiveram muito ligadas aos espaços e atividades públicas direcionadas majoritariamente para os homens. Nabais, sobre isso, coloca que:

As mulheres não eram bem aceites, sendo consideradas pessoas pouco dignas, se fizessem parte como solistas ou intérpretes, em espaços onde até aí os homens tradicionalmente dominavam, como seriam as orquestras e os salões de ópera [...] Este espírito vigente, ao atravessar transversalmente toda a história da música, anula a esperança de uma possível carreira, o que explica os poucos nomes que se distinguiram no panorama musical feminino até o passado século (Nabais, 2008, p. 4).

Os registros oficiais de história da música pontuam algumas poucas figuras femininas de destaque, como Hildegarda de Bingen (na Idade Média), Maddalena Casulana (na

Renascença), Francesca Caccini e Leonora Duarte (no Barroco), Marianne Martinez (no Classicismo), Clara Schumann (no Romantismo), dentre outras (Nabais, 2008).

Considerando que todo registro histórico carrega algum grau de parcialidade e do olhar ideológico que o observa, nos perguntamos: será que ao longo da história houve mesmo tão poucas mulheres fazendo música? Ou não permitiram que essas mulheres tivessem o reconhecimento necessário? E se não há mesmo tantas mulheres praticando música ao longo da história, será que a falta de representatividade não as condicionou a não desenvolver atividades musicais?

Os papéis sociais se apresentam como fatores coercitivos e, mesmo dentro da música, ainda há “micro-dinâmicas” de gênero que precisam ser debatidas aqui. Giustina (2017) sugere que há uma divisão sexual dos instrumentos, isto é, instrumentos para homens e instrumentos para mulheres. O piano, por exemplo, por ser um instrumento muito ligado ao ambiente doméstico, passou a ser amplamente praticado por mulheres, argumenta a autora. Namesma direção, Benigno (2023) coloca que parte da prática de acordeon no Brasil, especialmente aquela vinculada às Academias Mário Mascarenhas¹, herdou traços metodológicos do ensino tradicional de piano. Isso abriu portas para que milhares de mulheres pudessem acessar o instrumento ao longo do século XX. Apesar disso, de forma geral, a sanfona continua sendo um instrumento extremamente masculinizado.

As investigações sobre gênero e música na literatura científica, embora crescentes, ainda se mostram escassas. Cunha (2014), em sua pesquisa, analisa as publicações nos anais de encontros de associações musicais brasileiras entre 2003 e 2013 e constata que a abordagem da interseção entre gênero e música é muito pequena, embora haja publicações importantes sobre o tema.

As três associações estudadas na pesquisa foram a ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical), ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia) e a ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música). Das três, a que apresentou menores índices de trabalhos publicados sobre música e gênero foi a ABEM. No período estudado, por exemplo, nenhum trabalho publicado na ABEM se referia à categoria “Composição e mulheres” (Cunha, 2014. p. 3365), eixo em que esta nossa pesquisa poderia facilmente se enquadrar, já que tratamos do percurso de uma importante compositora.

¹ **Mário Mascarenhas** (Cataguases, 21 de janeiro de 1917 — Rio de Janeiro, 1992), foi um pianista, acordeonista e compositor brasileiro. Escreveu um método para acordeon que foi imensamente difundido no Brasil ao longo do século XX, e ainda é.

Nesse sentido, o presente trabalho pode somar, dentro dos nossos limites, aos estudos de gênero em música. Estou ciente de que minhas vivências como homem certamente limitam minha percepção, ou pelo menos fazem meu olhar partir de um ponto de vista privilegiado. Ainda assim, gostaria de colocar minha voz e minha escrita à disposição da academia para fortalecer o tema, veiculando a tão expressiva história de Glória Gadelha.

Glória está na história da música popular brasileira ao lado de grandes mulheres que conquistaram seu espaço a muito custo. Consideremos que, como nordestina, Glória enfrentou ainda um dos pilares da nordestinidade: a afirmação da masculinidade como forma de poder. Nas terras de “cabra macho”, Glória e outras mulheres conseguiram, com muita luta, desenvolver sua carreira.

Por fim, e com muita cautela, mencionamos nesta breve discussão aqui empreendida a hierarquia de gênero presente nas relações entre mulheres musicistas e seus parceiros músicos homens. É relativamente comum que haja muito trabalho feminino envolvido na construção de carreira de um artista homem, seja pelo suporte na vida doméstica e outras ações de cuidado, seja pela contribuição artística e profissional em si. Apesar disso, muitas mulheres são invisibilizadas ou mantidas à sombra de seus parceiros homens. Suas capacidades artísticas são, por vezes, subestimadas e isto se acentua quando se encontram ao lado de parceiros de renome.

Assim, entendemos que não é possível compreender a trajetória de formação de uma musicista e compositora sem compreender uma série de questões que envolvem seu gênero e que moldam (restringindo e direcionando) sua carreira e suas relações com o mundo.

4. SOBRE A ARTISTA

Devido à ausência de material biográfico publicado sobre Glória Gadelha, escrito ou audiovisual, recorremos a outras fontes para constituir essa biografia. Devido ao contato pessoal com a compositora, trago complementos de informações relatadas em nossas conversas informais, durante uma convivência constante de dez anos. Ainda, alguns de seus materiais do arquivo pessoal, aos quais tive acesso, também podem contribuir, tal como textosseus escritos e não publicados.

4.1 Biografia

Maria da Glória Pordeus Gadelha, mais conhecida como Glorinha Gadelha, ou simplesmente Glória Gadelha (como prefere hoje ser chamada) é uma cantora, compositora, musicista e médica nascida na cidade de Sousa, Paraíba, em 19 de fevereiro de 1947.

Filha de pai funcionário público e mãe dona de casa e costureira, teve uma infância rodeada de irmãos, mais velhos e mais novos. Sua origem em uma família numerosa também entre tios, tias, primos e primas, proporcionou um aprendizado aguçado ante histórias e ensinamentos dos mais velhos.

Sua infância, em seus relatos, foi associada aos estudos, brincadeiras e muitas atividades relacionadas ao processo criativo. Na escola, contou-me numa de nossas conversas informais, elaborava jograis, encenações, recitais poéticos e até já compunha, tudo para atender demandas de datas festivas. Estudante do Colégio Nossa Senhora Auxiliadora, por volta dos 11 anos, intensificou suas práticas artísticas, incentivadas pelas freiras que geriam e ensinavam nesta escola destinada ao gênero feminino.

A família possuía fama na cidade, por serem pessoas de inteligência admirada. Muitos de seus tios possuíam influência em Sousa e alguns eram envolvidos com a política. Foi através de uma prima mais velha, filha de um tio então prefeito da cidade, que iniciou seus estudos musicais, tocando sanfona e lendo partitura através do método Mário Mascarenhas.

Mesmo tendo desenvolvido a prática musical entre infância e adolescência, optou pela medicina ao ingressar no curso superior. Em 1966, se destina à capital do Estado, João Pessoa, para realizar cursos preparatórios e, por fim, cursar medicina. Durante dois anos se preparou e, nesse intervalo de tempo, pôde vivenciar uma prática inédita: por alguns meses ministrou aulas de violão. Até então, a compositora havia experienciado o âmbito do

aprendizado musical, a apreciação e, neste momento, vivenciou também o ensino de forma prática no então ISEM (Instituto Superior de Educação Musical), liderado pelo maestro Maurício Gurgel.

Em 1968 ingressou no curso superior em medicina na Universidade Federal da Paraíba. Durante o período do curso, se distanciou da sanfona, mas não das práticas artísticas envolvidas com a criação. Formou repertório com um grupo de músicos e também produziu a vinda à Paraíba de alguns shows de artistas, como Dorival Caymmi.

No mesmo ano participou do programa “A Grande Chance”, na TV Tupi, e no ano seguinte venceu o III Festival de Música Popular Paraibana. Já no início da década de 1970, se dedicou a escrever seu primeiro livro, intitulado “O Bailado das Sardinhas”, lançado em 1974 com um show no Jangada Clube, em João Pessoa. Esta produção literária é do gênero novela e sua abordagem é uma ficção.

Figura 1 - Capa do livro O Bailado das Sardinhas, de 1974



Fonte: arquivo pessoal de Glória Gadelha (2023)

Neste ano de 1974 conhece Sivuca e, após finalizar o curso na Paraíba e trabalhar na sua área médica em hospitais do Rio de Janeiro, decide ir para os Estados Unidos em 1975. Casase com Sivuca e na sua permanência no exterior estuda música e compõe. É no cenário de uma aula de inglês, por passagem em uma lanchonete indo para casa, em meio à neve em Nova Iorque, que Glória Gadelha compõe sua música de maior sucesso: “Feira de Mangaio”. A parceria se concretiza posteriormente, com o compartilhamento de Glória com Sivuca.

Sua experiência na medicina colabora para que pudesse identificar a necessidade de Sivuca tratar um tumor cancerígeno. Priorizou os exames iniciais para conhecer melhor a situação e tratou de definir a volta para o Brasil. Sivuca, que já estava no país norte americano há pouco mais de uma década, inicialmente não aceitou a ideia, mas concordou ao enxergar as melhores possibilidades de tratamento no país de origem.

Em 1976, Sivuca e Glória retornam ao Brasil em prol da saúde do acordeonista, mas iniciam a busca de idealizar a carreira de ambos, estabelecidos no Rio de Janeiro. Para os dois

foi um recomeço difícil. Encarar um tratamento sério de saúde requereu uma pausa nas atividades. Tão logo já pôde trabalhar, Sivuca saiu em busca da sua principal atividade financeira. Nesse contexto, surge de forma consciente o papel de produtora para Glória Gadelha.

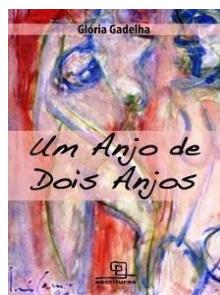
Através da parceria entre os dois, não só na vida, também na música, puderam construir aos poucos um alicerce para viver com estabilidade. Com o recurso da ajuda de uma irmã sua, também médica, Glória conseguiu cuidar e tratar do câncer do maestro Sivuca por 32 anos. Até o falecimento de seu companheiro, Glória focou muito mais na carreira dele do que na dela.

Durante a década de 1980, Glória grava seus primeiros LP's, além de participar de numerosa quantidade de discos de outros artistas. Sua produção musical foi mais fortemente vinculada a compor do que gravar discos como intérprete. Moram no Rio de Janeiro até o ano de 2003, quando decidem retornar ao estado natal. Glória mora em João Pessoa até os dias de hoje.

Após a morte de Sivuca, Glória dedicou-se a organizar e preservar o material de acervo que acumulou nos anos de vida compartilhada. Diversos itens compõem este acervo, dentre discos, partituras, fotografias, músicas em áudio, vídeos e filmagens, além de peças pessoais como troféus, pinturas, medalhas e diplomas. Zelar por tanto material a colocou numa posição de lutar por um espaço digno ao artista que julga que foi Sivuca. Começou a travar uma batalha com o poder público, solicitando e mostrando a necessidade de construção de um memorial, porém, até o presente ano de 2023 (17 anos após o falecimento de Sivuca), nada foi feito, apenas projetado por apoiadores da ideia.

Em setembro de 2011, Glória Gadelha lançou um livro de contos intitulado “Um Anjo de Dois Anjos”. Após nos conhecermos em 2013, iniciamos, em conjunto, a organização mais ativa, intensa e direta de todo o material do acervo. Nesse período, sua presença nos palcos já não existia, fazer música era apenas entre amigos ou durante encontros com a família.

Figura 2 - Capa do livro Um Anjo de Dois Anjos, de 2011



Fonte: arquivo pessoal de Glória Gadelha (2023)

Mesmo tendo recebido de presente de Sivuca uma sanfona de 80 baixos em 2005, cerca de 30 anos depois de ter se desfeito da sua primeira sanfona, Glória só retomou a prática de tocar este instrumento dez anos mais tarde. Durante este momento de sua vida, com a redução de sua atividade artística pública, se dedica a compor no seu instrumento da infância, chegando até a produzir um material de audiovisual da música “Um Voo Dentro da Asa²”, em setembro de 2017.

Em sua última apresentação pública, em 2017, esteve ao lado de músicos paraibanos como o baixista Adriano Ismael, o pianista Ricardo Brito e o baterista Dennis Bulhões. Executou um repertório predominantemente autoral, entre músicas cantadas e músicas instrumentais, que faziam parte das mais recentes composições.

4.2 Carreira Musical e Discografia

Glória Gadelha inicia sua carreira musical com as apresentações ainda criança, na sua cidade, em festas do clube local, encontros familiares e datas festivas da escola. No entanto, até então, tudo ainda se configurava como atividades espontâneas e despretensiosas, parte de sua inquietude artística. O profissionalismo de Glória na música tem um marco: a participação no programa “A Grande Chance”, em 1968, apresentado por Jota Silvestre. No ano seguinte, em 1969, venceu o III Festival de Música Popular Paraibana.

Figura 3 - Programa A Grande Chance, TV Tupi, 1968. Glória Gadelha junto ao apresentador Jota Silvestre e à direita, de braços cruzados, o maestro e arranjador Cipó.



Fonte: arquivo pessoal de Glória Gadelha (2023)

² Um voo dentro da asa. Intérpretes: Glória Gadelha. MBA Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AA0neH37lgk>. Acesso em: 06 set. 2023.

Sua discografia se inicia com um feito perdido pelo tempo. Segundo a compositora, em 1971, devido à inauguração do Hotel Tambaú, foi gravado um compacto simples, onde uma das faixas continha uma música de sua autoria, também interpretada por ela mesma, que foi entregue aos convidados da cerimônia promocionalmente. Como não foi um item comercializável, é difícil que possa existir algum exemplar nos dias de hoje.

Seu segundo registro em disco é uma música de sua autoria, que não consta seu nome na parceria entre os compositores e, quando lhe citam pela participação vocal, colocam o sobrenome errado: Glória Oliveira. A música é “Amor em Jacumã”, de Dom Um Romão e Luiz Ramalho. Este samba foi gravado nos dois primeiros meses de 1976 (ano em que Sivuca e Glória retornam ao Brasil), no LP Hotmosphere, do baterista e percussionista brasileiro Dom Um Romão. Como uma prática comum associada às necessidades de compositores e musicistas até então desconhecidos, Glória cedeu a parceria da música para o artista principal do disco assinar autoria junto ao real parceiro, o compositor Luiz Ramalho.

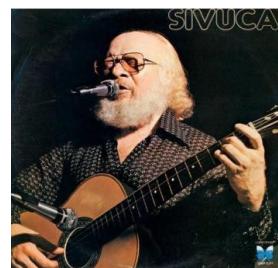
Figura 4 - Capa do disco Hotmosphere, do músico Dom Um Romão. 1976.



Fonte: arquivo pessoal de Glória Gadelha (2023)

A artista só voltou ao estúdio para gravar em 1978, com o disco “Sivuca”, lançado pela gravadora Copacabana. Mais uma vez, não é um disco seu, de carreira, porém possui uma intensa participação sua, pois além de cantar, segundo seus relatos, contribuiu bastante na escolha do repertório, chegando a dar opiniões nos arranjos. Este disco, diferente dos outros LP's da carreira de Sivuca, possui a especificidade de músicas autorais frutos da parceria musical do casal Sivuca e Glória. É um demonstrativo de outra abordagem nas redefinições estéticas com relação aos discos que Sivuca já havia lançado até aquele momento. Neste fonograma temos a predominância de músicas da parceria do casal além das vozes de ambos fazendo parte da estética sonora. Dentro da discografia do Sivuca este disco é um marco onde o artista inaugura um novo contexto artístico, adotando não só o perfil de intérprete como também o de compositor, evidenciado sua parceria musical com a compositora Glória Gadelha.

Figura 5 - Capa do disco Sivuca, de 1978.



Fonte: arquivo pessoal Glória Gadelha (2023)

No mesmo ano de 1978, Sivuca e Glória participaram de dois fonogramas do LP “Dengo Maior”, lançado por Luiz Gonzaga pela gravadora RCA. Este disco contém não só as vozes do casal de compositores, como também apresenta uma gama de músicos de grande relevância na música nordestina: Jackson do Pandeiro, Dominguinhos, dentre tantos outros. As músicas gravadas que são frutos da parceria Sivuca e Glória são: “Nunca Mais Eu Vi Esperança” e “Serena no Mar”.

Figura 6 - Capa do disco Dengo Maior, de Luiz Gonzaga. Lançado em 1978.



Fonte: arquivo pessoal de Glória Gadelha (2023)

Em 1980 é lançado o disco “Cabelo de Milho”, de Sivuca. Trabalho este em que Glória produz e gesta as ideias iniciais dos arranjos e instrumentações junto com o marido. Como comenta em conversas nossas, sua colaboração ingênua com os discos do maestro não lhe rendia os créditos oficialmente, nas fichas técnicas das contracapas e encartes. Mas este disco contém seu nome na produção executiva, sendo exceção. Neste LP Glória ajudou inclusive na organização das parcerias, como na presença do compositor Paulinho Tapajós.

Figura 7 - Capa do disco Cabelo de Milho, de Sivuca. 1980.



Fonte: arquivo pessoal de Glória Gadelha (2023)

Também no mesmo ano de 1980, Sivuca lançou um LP de músicas instrumentais intitulado “Forró e Frevo”, contendo parcerias com Glória Gadelha. O primeiro de uma série de 4 discos ao longo dos anos 80, que propiciaram a gravação de um repertório instrumental singular para a música nordestina, unindo e fortalecendo dois ritmos centrais da cultura em nossa região. Estes discos colaboraram para a demanda criativa de Glória Gadelha e Sivuca, abordando sempre elementos de fatos relacionados às suas vivências para nomear suas músicas, por exemplo.

Figura 8 - Capa do disco Forró e Frevo, de Sivuca. 1980



Fonte: arquivo pessoal de Glória Gadelha (2023)

Só em 1981 que Glória grava seu disco de estreia nacional: o LP “Bendito o Fruto”, pela mesma gravadora que Sivuca (Copacabana). O álbum possui arranjos de Sivuca e Hermeto Pascoal, com participação de Elba Ramalho na música “Música das Nuvens e do Chão”. Neste disco a compositora se lança na versatilidade de sua criação, demonstra sua essência nordestina, indo além do próprio forró. O repertório é predominantemente em parceria com homens compositores, com exceção da regravação de “Amor Verdadeiro”, de Sivuca e Luiz Bandeira, e da música “Pra quê”, na qual assina sozinha a composição.

Figura 9 - Capa do disco Bendito o Fruto, de Glória Gadelha. 1981.



Fonte: arquivo pessoal de Glória Gadelha (2023)

O LP “Segredos da Palavra Manhã” foi seu segundo disco, lançado pela mesma gravadora em 1983. Um disco contendo sua expressiva ecleticidade composicional, dentre

ritmos e caminhos da criatividade sonora dos arranjos. Seis das músicas gravadas tem como parceiro seu irmão Afonso Gadelha e Sivuca está presente em três destas citadas.

Figura 10 - Capa do disco Segredos da Palavra Manhã, de Glória Gadelha. 1983.



Fonte: arquivo pessoal de Glória Gadelha (2023)

Em 1985 Glória participou, também junto com Sivuca, do LP Sanfoneiro Macho, do rei do baião Luiz Gonzaga. Neste disco Glória canta a música “A Mulher do Sanfoneiro”, parceria do Gonzagão com o compositor João Silva.

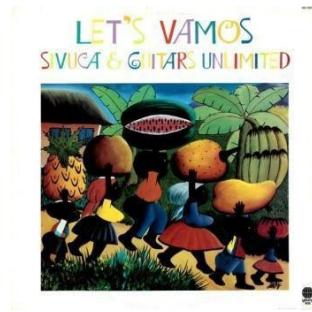
Figura 11 - Capa do disco Sanfoneiro Macho, de Luiz Gonzaga. 1985.



Fonte: arquivo pessoal de Glória Gadelha (2023)

Em 1987 participa do disco “Let’s Vamos - Sivuca e Guitars Unlimited”, cantando uma parceria com Sivuca, o forró “Cheirinho de Mulher”. Este disco foi produzido e gravado em Estocolmo, capital sueca.

Figura 12 - Capa do disco Let’s Vamos, de Sivuca e músicos suecos. 1987.



Fonte: arquivo pessoal de Glória Gadelha (2023)

Glória Gadelha só voltou a gravar um álbum de sua carreira como cantora em 1992, com o já CD “Tudo que Ilumina”, na gravadora Kuarup. Neste trabalho já desenvolve um amplo leque de composições, como de seu costume, em variados gêneros e ritmos. Dentre os compositores, grava duas parcerias com mulheres: a música que dá título ao disco “Tudo que Ilumina”, com a compositora Ana Maria Duveen e a música “Pé de Vento”, parceria com a compositora paraibana Cátia de França.

Figura 13 - Capa do disco Tudo que Ilumina, de Glória Gadelha. 1992.



Fonte: arquivo pessoal de Glória Gadelha (2023)

Em 1998 criou um disco experimental intitulado “Ouro e Mel”, com poucas músicas, pois estava buscando um trabalho sem a intervenção sonora e musical de Sivuca. Encontra na musicalidade do arranjador José Lourenço o meio de conduzir o trabalho, explorando sonoridades eletrônicas e computadorizadas. Neste CD aborda um arranjo de “Feira de Mangaio” em compasso composto no qual suas ideias irão, posteriormente, se transformar numa orquestração realizada por Sivuca.

Figura 14 - Capa do disco experimental Ouro e Mel, de Glória Gadelha. 1998.



Fonte: arquivo pessoal de Glória Gadelha (2023)

No CD “Ouro e Mel”, lançado em 2000 pela gravadora CPC-UMES, a compositora deixa seu nome artístico no diminutivo (Glorinha) e assume seu nome (Glória). Neste disco, que também deu nome a um show realizado no teatro Rival, no Rio de Janeiro, Glória tem como parceira predominante a escritora Marilena Soneghet.

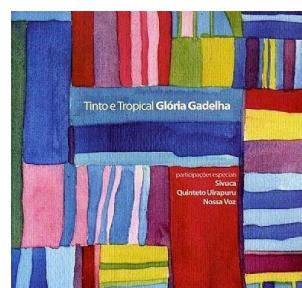
Figura 15 - Capa do disco lançado Ouro e Mel, de Glória Gadelha. 2000.



Fonte: arquivo pessoal de Glória Gadelha (2023)

Em 2005 lança seu último álbum, o CD “Tinto e Tropical”, lançado pela mesma gravadora CPC-UMES. Neste, constam as participações do grupo vocal “Nossa Voz”, Sivuca e o quinteto de cordas “Quinteto Uirapuru”. Com todos os arranjos de Sivuca, este é o único trabalho gravado na Paraíba.

Figura 16 - Capa do disco Tinto e Tropical, de Glória Gadelha. 2005.



Fonte: arquivo pessoal de Glória Gadelha (2023)

Após a morte de Sivuca, em 2006, Glória deixou de ocupar seu lugar no palco e passou a cuidar do acervo que por todos esses anos ao lado do maestro pôde acumular.

Idealizou parcerias e composições mas não realizou nenhuma gravação de álbum em estúdio durante este período pós falecimento de Sivuca. Sua produção musical se tornou totalmente caseira, voltada para si mesma.

Seu mais recente registro em estúdio é de uma de suas composições instrumentais que recebeu letra também de sua autoria. “Saberem e Dons” é uma música dedicada aos seus amigos médicos, da turma formada em 1974 pela UFPB, e em extensão a todos que praticam medicina.

Hoje continua compondo predominantemente na sanfona. Já tem um repertório de quase 10 músicas instrumentais compostas nos últimos seis anos, todas idealizadas e criadas rememorando seu início musical em Sousa. Gravou um clipe de uma destas melodias em 2017, a música “Um Voo Dentro da Asa”.

Figura 17 - Glória Gadelha com a sanfona Scandalli que pertenceu a Sivuca. 2016.



Fonte: arquivo pessoal do autor (2023)

Indagada se ainda espera voltar a tocar publicamente, a artista lamenta não subir mais ao palco, porém comprehende que o tempo de ter vivido tudo o que a arte da música proporciona, já viveu, então se sente grata.

5. TEM UMA SANFONEIRA NO CANTO DA HISTÓRIA

A compositora de “Feira de Mangaio” teve uma infância musical imersa no universo da sanfona. As memórias mais antigas de seu contato com música estão associadas à sanfona em diferentes contextos: na casa do primo para tocar no instrumento emprestado, aprendendo na casa de uma prima mais velha que ensinava música, em casa para seus pais e amigos, na feira em dueto com o primo, na escola, na igreja, em comícios políticos, no clube da cidade e até no cinema transformado em anfiteatro.

Nesse processo inicial de aprendizagens musicais, observamos como a convergência do núcleo familiar é importante para os encaminhamentos de aprendizagem musical, como já aponta Lacorte e Galvão (2007). Quando observei as relevantes intervenções da família, logo coloquei em questão se não houve algum tipo de imposição educacional para a música. Isto poderia, em alguma medida comprometer psicologicamente o indivíduo, gerar frustrações, barreiras de aprendizagem e relações ruins com a música. Entretanto, não encontrei fatos que sugerem que a família de Glória possuía tal feitio impositivo.

Pelo contrário, o incentivo ocorreu de forma gradativa e espontânea, com um processo em que, segundo Glória, não houve planejamento para que ela se tornasse profissional na música. Por conta de sua mãe, dona Águida Pordeus, a compositora teve a oportunidade de conviver com músicos de orquestras de baile e de circo, que vinham em breves temporadas, se apresentar na sua cidade:

[...] minha mãe era muito dada, muito solicitada na cidade, porque era uma mulher muito inteligente e gostava de cooperar, de ajudar. Então, chegavam aquelas bandas, orquestras, grandes orquestras, não eram nem pequenas orquestras, chegaram grandes orquestras, big bands, para tocar aqueles bailes na cidade. E minha mãe fazia amizade com eles, fazia comidas para eles, convidava para almoçar lá, para comer às vezes uma buchada, uma macarronada. Era assim, minha mãe. E se aproximava muito dos artistas, porque ela gostava, sabia que a gente gostava, e não tinha outra coisa para a gente ver, a não ser através de minha mãe mesmo, que aglomerava esse pessoal (Glória Gadelha, 03 ago 2023).

De casa ou da plateia, Glória pôde aguçar sua percepção musical. Presenciar conversas e fazer parte de um pequeno momento do cotidiano de músicos foram situações que lhe possibilitaram perceber detalhes do comportamento que envolvia a arte e o trabalho de fazer música. O gosto por música compartilhado pelo pai e a disposição aglutinadora e generosa compartilhada pela mãe contribuíram diretamente para a construção da criticidade e vivência musical de Glória. Ainda sobre as oportunidades geradas pelas acolhidas de sua mãe, Glória afirma: “[a mãe] trazia para junto dela e tal, e eles cantavam. Aí a gente ia assistir eles

tocando e cantando. Eu achava uma delícia, quando eles chegavam na cidade, principalmente as grandes bandas, as big bands, que eles se reuniam para brincar e tudo” (Glória Gadelha, 03 ago 2023). Como efeito paralelo, conviver com estes artistas, enxergando seus comportamentos e suas limitações, colaboraram na construção alta do perfil analítico de Glória com relação à música.

Entendo que esta vivência na gênese de seus primeiros contatos com música é justificada pelo que considero um tipo de enculturação musical, relacionada aos comportamentos de seus pais em ambiente familiar. Para Green, a enculturação é “a imersão na música e nas práticas musicais do meio ambiente natural do indivíduo” (Green, 2000, p. 70). Sendo assim, Glória pôde solidificar o processo apreciativo de artistas e profissionais da música.

Numa dessas oportunidades aprendeu, em um curto espaço de tempo, com uma cantora de origem estrangeira que estava em turnê com um circo, uma música que fazia sucesso nas apresentações por seu caráter solene do canto. A artista do circo lhe ensinou em espanhol a música “La Vírgen de La Macarena”, cantada pela cantora colombiana e radicada no México Sofia Alvarez, na década de 1950. Pouco consegui encontrar de informações sobre a música e a atriz e cantora Sofia, mas apenas com a escuta da canção pudemos identificar o conteúdo dramático do arranjo, com o ímpeto alto da origem espanhola. Desse modo, posso encontrar alinhamento ao que Green (2000) demarca como uma técnica mais usada entre músicos populares, que envolve ouvir e imitar, procedimento que requer atenção intensa e elevada, bem como intenção auditiva.

Dona Águida, mãe de Glória, também era a madrinha da banda de música da cidade de Sousa. Sendo assim, Glória ainda teve a oportunidade de ver e ouvir de perto os elementos que compunham a banda de música, como afirma em depoimento:

Mamãe era madrinha da banda de música, tocava um “instrumentozinho” de percussão, mas era madrinha. Era uma banda boa. Ainda peguei esses instrumentos, tudo lá abandonado, dentro de um salão grande, que era a sede da banda. Ainda peguei esses instrumentos crescendo, eu crescendo (Glória Gadelha, 03 ago 2023).

Desse modo, observo que sua infância já teve um ambiente muito propício às atividades musicais. A criação, as sonoridades e as relações dos adultos de sua casa estão alinhadas ao que considero por um ambiente propício para fundamentar suas vivências e concepções na música.

Francisco da Costa Gadelha Filho, o pai da compositora, foi um personagem que contribuiu na consolidação do costume de ouvir o que considerava “uma boa música”. Green

(2000) argumenta sobre como a escuta é importante na formação musical, sejam elas atentas ou distraídas. Especialmente as escutas atentas e intencionais estão presentes na formação do músico popular no processo de observação e imitação. A construção de um saber musical através da apreciação colaborou na indução da pequena Glória a cantar e absorver aquelas maneiras de cantar, interpretar e compor.

O repertório que se ouvia nesse contexto tinha alusão ao que hoje associamos à música de seresta como boleros, sambas e canções do Trio Irakitan³, Ângela Maria⁴, Nelson Gonçalves⁵ e a orquestração do Ray Conniff⁶.

O trio Irakitan surgindo, né? E papai comprava os discos, os LPs. Eu passava o dia ouvindo encantada, não é? Encantada. Eu não tinha nem ideia de como se fazia, de como se gravava. Só achava lindo. Ficava encantada com aquilo. E ouvia demais. Eu ouvia música demais porque o papai adorava a música. Papai e mamãe (Glória Gadelha, 03 ago 2023).

Dentro de casa, o repertório de escuta não era do meio de comunicação radiofônico, apesar de este já ser realidade para grande parte da população. A compositora comenta que ouvia mais música em discos e rodas musicais de encontros familiares do que em programas ou artistas populares daquele momento do rádio brasileiro.

É interessante apontar como na vivência da artista na infância, na década de 1950, não lhe alcançou a potencialidade da música nordestina com projeção nacional à época. Luiz Gonzaga já havia sido coroado o Rei do Baião e esta foi a década de maior fortalecimento da cultura nordestina de massa. Em determinado trecho da entrevista, Glória até chega a perguntar se realmente era verdade que Luiz Gonzaga estaria, naquele momento, em pleno auge do sucesso, pois a sua relação com a musicalidade de Gonzaga era como um repertório rotineiro na prática musical, nada que lhe fizesse considerar como a música do sucesso no momento. Esta situação é no mínimo curiosa quando buscamos estudar a dimensão que a projeção da música nordestina atingiu com o fenômeno do baião, como descreve Dreyfus (2012) na biografia de Luiz Gonzaga. Não sabemos precisar se esta percepção de Glória tem a

³ Trio Irakitan foi um grupo vocal masculino que constituiu algumas formações diferentes, com sucesso nacional na década de 1950, participando de variados filmes do cinema brasileiro.

⁴ Ângela Maria, nome artístico de Abelim Maria da Cunha (*13/05/1929 Conceição do Macabu,RJ - + 29/09/2018 São Paulo,SP) foi uma cantora da época de ouro do rádio brasileiro.

⁵ Nelson Gonçalves, intérprete brasileiro de canções, boleros, sambas e tangos. Obteve muito sucesso entre as décadas de 1940 e 1950.

⁶ Ray Conniff (Attleboro, Massachusetts, 6 de novembro de 1916 – Escondido, Califórnia, 12 de outubro de 2002) foi um arranjador norte-americano e líder de um grupo orquestral no qual fez muito sucesso com seus arranjos e instrumentações.

ver com experiências muito particulares suas, ou se é uma percepção compartilhada por mais pessoas do seu entorno à época.

Com cerca de 10 anos de idade, Glória começou a ter aulas de sanfona paralelamente às aulas de teoria musical. Sua prima Valdiza Gadelha, filha do seu tio Tozinho (Felinto da Costa Gadelha - irmão mais velho de seu pai, eleito prefeito de Sousa em 1955), era responsável por ministrar as aulas de acordeom e teoria. Com o baião em pleno sucesso, tocar sanfona havia entrado em moda entre as moças, através do método de Mário Mascarenhas. Valdiza havia cursado aulas de piano e sanfona na cidade de Patos (PB) e sendo pouco mais de 10 anos mais velha que Glória, ela conseguiu experienciar um aprendizado musical de conservatório, numa escola de freiras alemãs. Como era filha de pessoas com maior poder aquisitivo, pôde sair de Sousa e estudar na cidade vizinha. Como afirma Glória, sua prima teve esta oportunidade pois seu tio tinha melhores condições financeiras do que seu pai. A quantidade de aulas variava entre dois a três encontros semanais e ocorriam num espaço informal, na casa da própria Valdiza.

Neste sentido, o aprendizado de Glória, limitado à sua cidade natal, foi se concretizando tal como as possibilidades de realidade da vida e estrutura que tinha. Em depoimento, Glória afirmou ter vivenciado um momento delicado de sua primeira fase com a música, pois acredita que não teria ocorrido desta forma se fosse um menino. Mesmo tendo a prima como condutora musical e exemplo feminino na prática da música, Glória precisou superar algumas barreiras sociais e machismo neste início de percurso.

Já iniciando suas primeiras aulas particulares de música, na residência de sua prima, o interesse se intensificou mais rápido do que a posse de um instrumento. Sem ter ainda uma sanfona para praticar, Glória se dispunha a ir com uma constância para a casa de seu primo Dimas Gadelha (filho de seu tio Raimundo Gadelha). Nesta casa, a esposa de seu tio legítimo, tia Rosa, a impedia de ir direto para a sanfona tocar, teria de antes cumprir com algumas atividades domésticas.

Como alternativa de medida educativa, a tia Rosa escolheu adotar um comportamento de comando: cumprimento da ordem e, posteriormente, a recompensa. Esta situação tem um certo caráter de exploração infantil à medida que se tornou um processo repetitivo de manipulação do trabalho doméstico por uma criança. Dentre as atividades domésticas cumpridas, Gadelha (2023) expõe que “tinha que varrer a casa dela todinha, passar pano na casa dela todinha, lavar os banheiros dela todinho. Eu passava o dia todinho trabalhando para ela deixar eu pegar o acordeão. Cinco minutinhos”. Até a disposição final de ficar com o

instrumento era limitada, fazendo com que o apreço do aprendizado musical fosse aos poucos sucumbido pelo constrangimento de estar usando a sanfona por empréstimo. Como medidas impostas pela tia Rosa, além das demandas de limpeza, ainda lhe ocorria de exigir atividades culinárias: “Eu tinha que fazer os bolos dela todinho. Os bolos da semana. Nossa! Eu passava um dia, não sei se era o sábado, todinho fazendo bolos. Era um atrás de outro. Para poder pegar o instrumento” (Gadelha, 03 de agosto de 2023).

Como posso observar, mais uma vez encontro a presença do patriarcalismo no processo de aprendizagem de uma criança do sexo feminino, manifesto nas medidas da sua tia Rosa, como impasse de suas oportunidades musicais enquanto criança. Mesmo com toda esta situação vivenciada na casa de seu tio Raimundo, Glória não rememorou nenhuma argumentação deste seu tio e nem dimensionou sua presença na residência enquanto cumpria com as ordens. É intrigante também destacar que sua recompensa se mostrava tão necessária para si que relevava o cumprimento das imposições. Seu primo Dimas Gadelha, também com a mesma idade, presenciou tudo, como afirma Gadelha: “E Diminhas, para poder me entregar o acordeão, tinha que esperar as ordens de tia Rosa. E tia Rosa só mandava: ‘dá o acordeão a ela um pouquinho agora’. Mas só quando eu fazia os bolos dela. Ou limpava a casa”. Uma vez desobedecendo, o problema recairia sobre ele, não havia alternativa para ambos.

Foi neste momento que, durante a entrevista, adentrei à reflexão e lhe questionei qual sentimento lhe gerava em cumprir com tais ordens para ficar um pouco com a sanfona. Referindo-me à situação impositiva de sua tia Rosa perguntei como ela se sentia com a exploração e, caso ela não fosse menina, se ocorreria desta forma.

Temos então um fato de desafeto familiar com a incumbência de, não só uma criança, mas uma menina, cumprindo tarefas e afazeres domésticos para conseguir tocar num instrumento. As desigualdades de gênero se tornam explícitas nos procedimentos da tia. Precisamos mais uma vez colocar como fator relevante a imposição destas medidas ante a presença de seu próprio filho, colega de aulas de sanfona da prima. Indagada se este fato poderia ter sido reproduzido caso fosse um menino, Glória não mediou a resposta afirmado que não, dando também dimensão que não se sentia culpada por cumprir as ordens, só sentia algo por não possuir mesmo um acordeon.

É valoroso destacar como tais feitos de sua tia não causaram a Glória impedimento de saciar suas necessidades musicais com a recompensa. Afirma, em outro trecho, que “deixava acontecer. Eu queria era pegar o acordeom. O foco era o outro. Nem que fosse um minutinho...” (Gadelha, 03 de agosto de 2023). Essa sua explanação colabora e reforça o

entendimento de que mesmo não concordando com sua tia Rosa, a pequena Glória mantinha o foco em conquistar a prática do instrumento, nem que fosse pelos 15 minutos ofertados pela tia como recompensa.

Como as aulas de sanfona ocorriam de duas a três vezes por semana na casa de sua prima Valdiza, Glória conseguia não só praticar o instrumento, como também aprimorar seus conhecimentos de leitura musical. Neste ambiente de prática instrumental com a sanfona, Glória lembra que, além de sua prima Valdiza, estavam sempre juntos seus outros primos Dimas, Janete (irmã mais nova da professora) e uma colega que não era da família, chamada Maria Auxiliadora. Isso reforça a importância do aprendizado coletivo para a construção musical de um indivíduo, como discute Green (2000). Tocar em conjunto, não só com a turmada sanfona, como também em formação de banda para baile (como aconteceu no clube da cidade), foram possibilidades construtivas na capacitação artística de Glória.

Figura 18 - Glória Gadelha e sua prima Janete Gadelha. Foto de uma de suas apresentações. Início da década de 1960.



Fonte: arquivo pessoal de Glória Gadelha (2023)

Em 1958, quando o Colégio das freiras foi criado (Colégio Nossa Senhora Auxiliadora⁷), Glória logo adentrou este ambiente escolar. Estava com cerca de 11 anos de idade quando, no colégio, intensificou seu contato com música e as possibilidades que a arte lhe proporcionara. Desde a feitura de jograis a pequenas peças de teatro, determinados pelas irmãs da Congregação das Filhas de Santa Teresa de Jesus, a cantora se dispunha a cumprir as tarefas de criar estes tipos de apresentações, como afirma no relato:

⁷ <https://cnsasousa.com.br/>

A Madre Aurélia era uma freira muito inteligente e que gostava muito de tudo que eu fazia. E vivia me puxando para realizar coisas no colégio. Eu formava corais, jograis, um monte de coisa. [...] Teatrinho para o Dia dos Pais, Dia das Mães, Dia do Mestre. Eu que organizava as festinhas tudinho. Quem fazia as poesias, os jograis, os corais (Gadelha, 03 de agosto de 2023).

Com todo o encargo religioso, Glória relembrava durante a entrevista o papel de anjo na coroação de Nossa Senhora e o pedido do padre de criar uma música para tal solenidade. Como uma realidade comum a outros artistas, o contexto religioso se fez influência musical e criativa à compositora. Fazer parte da paróquia católica na realidade do interior nordestino da década de 1950 significava muito socialmente, um comportamento herdado de sua mãe, muitoreligiosa. A igreja e o pároco, com sua demanda de evangelização, colaboraram nos direcionamentos educacionais das famílias numerosas, arcando com maior amplitude do contexto religioso para o contexto social. Cantar, tocar e criar na igreja foram também impulsos artísticos vividos pela artista na sua infância e adolescência.

Figura 19 - Glória Gadelha e grupo de colegas do Colégio Nossa Senhora Auxiliadora. Década de 1960.



Fonte: arquivo pessoal de Glória Gadelha (2023)

Quando questionada sobre qual ou quais motivos lembra de criar suas primeiras composições, Gadelha (2023) relembrava de quando o pároco da igreja de Sousa lhe solicitou fazer uma música para a coroação da Nossa Senhora. Incumbiu a menina para ser o anjinho que faria a cena no alto de uma grande instalação montada naquele ano à frente da igreja.

Durante o evento, Glória estaria no papel principal desta montagem teatral, onde, por fim, cantaria sua música em homenagem à santa coroando a imagem de gesso.

Como uma modalidade de estudo musical considerada natural pela compositora, Glória convergia sua prática de execução e leitura musical com a criação. As linhas da criatividade perpassam pela capacitação técnica da música e pela habilidade de construir música de acordo com seus conhecimentos adquiridos até aquele momento, sejam eles empíricos ou conscientes. Benigno (2023) afirma que a criação tem uma função educativa e profissionalizante na trajetória dos sanfoneiros. Ao analisar a trajetória de um de seus entrevistados, percebe que a criação está presente desde cedo: “a criação fez parte de suas aprendizagens iniciais, o que revela que, mesmo ainda dominando poucas técnicas e materiais, é possível criar” (Benigno, 2023, p. 87).

O processo de criação vinculado desde esta primeira fase em Sousa ocorre de maneira prática, fundamentado no uso da voz para cantarolar as explorações sonoras inéditas e na memorização destas melodias. A criação sempre foi um meio da prática musical de Glória Gadelha, como um direcionamento para seu aprendizado. Assim, também posso afirmar que compartilho desta prática. Considero a composição musical como um meio autêntico e pessoal de dominar as informações que até o determinado instante da composição estão à nosso alcance. Aprimorar detalhes e optar por alguns caminhos possíveis são formatações para o desenvolvimento da composição, onde apenas o criador consegue exprimir o que considera necessário e define como escolha para sua demanda criativa. Glória conseguiu, durante sua atividade como musicista, criar melodias de diversos gêneros apenas com esta vivência de compor solfejando suas melodias e armazenando na memória.

As experiências de tocar em apresentações, fora do ambiente familiar, também foram parte de seu processo de aprendizado. Era comum Glória e seu primo Dimas organizarem suas sanfonas e duas cadeiras para tocar na venda de seu tio Raimundo, pai do Dimas, na beira da calçada, debruçados à vista da feira estendida pela rua. Sousa, como uma cidade do interior nordestino, fazia de sua feira o evento semanal. Na feira do interior do Nordeste, como sua própria composição “Feira de Mangaio” caracteriza, tem de tudo um pouco. A feira, como manifestação cultural nordestina, era um ambiente propício para expor sua disposição artística e, com incentivo novamente familiar, isso se procedeu por várias vezes. Notadamente, a visão de infância de Glória da feira e suas diversidades foram impressas na composição “Feira de Mangaio”.

Vivenciar e compor sobre sua vivência foi um meio de inspiração que a compositora constantemente utilizou como recurso, desde os pedidos das madres professoras aos padres para que a pequena sanfoneira compusesse algo para determinado evento. Analisando de modo geral sua obra, grande parte de suas composições apresentam manter esta vertente composicional, com traços descritivos de situações, lugares e sentimentos, aglutinados no encargo final de seu arremate crítico e poético.

Rememorando como a feira foi presente em sua prática artística, Gadelha destaca não só a parceria musical com seu primo Dimas, como acentua a sua visão de usar a entrada da loja de tecidos e vinhos do tio como palco, chamando atenção do público que passava e presenciando a demanda atrativa que a música gerava no contexto de mercado. O repertório executado era sempre baseado nas músicas apresentadas nos livros do Mário Mascarenhas, além de suas canções, sambas e boleros, frequentes nos pequenos bailes que Glória se apresentava no clube da cidade.

No trajeto da aprendizagem musical, a menina Glória descobriu que este caminho da música lhe envolvia cada vez mais como escolha futura. Neste sentido, se permitiu apresentar e mostrar sua musicalidade em público em qualquer oportunidade. Gadelha relata sobre um outro tio possuir um espaço, que costumeiramente era um cinema, com um pequeno palco, onde frequentemente elaborava com suas amigas e amigos apresentações, não só musicais como teatrais.

Além da sanfona, o outro instrumento, parceiro de seu desenvolvimento musical, foi o violão. Um instrumento muito presente na cultura musical das casas brasileiras por seu tamanho, peso e sonoridade, o violão se fez presente em encontros musicais ocorridos com certa rotina nas casas de tios e parentes próximos. Glória afirmou, questionada sobre como aprendeu violão, que nunca havia tido aula do instrumento. A presença constante do instrumento nas rodas familiares a executar repertórios da época lhe possibilitou acessoprático na desenvoltura da técnica instrumental. Mais uma vez, a auralidade presente na atividade de instrumentista, agora com o violão.

Figura 20 - Glória Gadelha com o violão. Meados da década de 1950.



Fonte: arquivo pessoal de Glória Gadelha (2023)

Numa sistemática de performance, análise e estudo, em ciclo contínuo, conseguimos projetar a compreensão de um possível caminho para adquirir mais habilidade e maturidade musical através da partilha familiar com a prática do violão. Mas não apenas o violão e a sanfona estavam presentes no ambiente familiar. Glória destaca as múltiplas sonoridades que encontrava entre parentes na infância e adolescência:

A família era muito musical. Todo mundo tocava. Quando não era um violão, era um bandolim, um cavaquinho [...] clarinete, saxofone. Entendeu? Eu tinha um primo que tocava muito bem o saxofone. Ananias Gadelha. E muita gente da família tocava. Eu tinha um tio, o irmão mais novo da minha mãe, ele tocava muito bem violão. Quer dizer, para o meu julgamento. Tocava muito bem violão. Era muito querido lá, muito procurado para ir para as casas, as pessoas, os eventos que a gente organizava para tocar e cantar (Glória Gadelha, 03 de agosto de 2023).

Também fazia parte da realidade sertaneja se envolver com as campanhas políticas. Glória, ainda no início da adolescência, se utilizou deste espaço como forma de se apresentar. O palco, como posso observar, já lhe era habitual, pois estar perante um grande público tocando e cantando não era sinônimo de receio, o que frequentemente aprendizes vivenciam no âmbito da apresentação musical.

Figura 21 - Glória Gadelha com a professora e prima Valdiza Gadelha e Janete Gadelha, num comício de José Gadelha (primo legítimo de seu pai). Entre o final da década de 1950 e início da década de 1960.



Fonte: arquivo pessoal de Glória Gadelha (2023)

Para finalizar esta análise, considero importante o fechamento do ciclo de vivências associados à música com sua partida de Sousa. Em 1966, Glória, então com 29 anos, saiu de sua cidade natal para a capital paraibana e ingressou em um curso preparatório para a UFPB. Na decisão do que cursar, a Medicina foi escolhida - outras duas irmãs mais novas já haviam feito o mesmo caminho antes de sua chegada. Neste contexto, o seu principal instrumento que lhe forneceu aprendizados, a sanfona, ficou em Sousa, deixando o contato com música mais restrito ao violão.

Mesmo com minhas experiências masculinas, possivelmente limitadas ao tema relacionado às questões de gênero, consigo ao menos me inquietar perante uma demanda social, imposta pela cultura de massa da época, onde a opção pela música foi atropelada pela vontade de sua mãe. Gadelha (2023) afirma que não havia espaço para ela, como mulher, optar por viver de música. Aqui, observamos na experiência da artista o que Nabais (2008) coloca sobre a limitação ao acesso de mulheres a lugares ocupados tradicionalmente por homens.

Perante seu envolvimento com a música desde a infância, Glória tinha cada vez mais certeza sobre seu futuro. Mesmo assim, estava atada ao sistema patriarcal tão condensado na sociedade de sua época, onde as próprias mulheres chegavam a reproduzir o machismo com outras mulheres, para preservar os papéis sociais que lhes foram determinados, como é o caso de sua mãe, que definiu-lhe os caminhos acadêmicos. Questionada não só sobre como foi

abandonar a sanfona e seguir seus estudos superiores em medicina, mas também sobre o reflexo de no futuro ter abandonado a medicina e seguir para a música, Glória comentou:

Porque eu queria fazer música. Mas não tinha espaço. Não tinha quem ensinasse. Não tinha ninguém. Mamãe não deixava. (...) Mamãe detestava eu ter que me envolver com música. Gostava assim: me envolver com música dentro de casa, papai com os amiguinhos dele lá e eu tocava à vontade, até não ter força mais... Acordeon. (...) Eu tocava a noite inteira, tudo que eu sabia, aí eu voltava de novo. E ele... Feliz da vida. Lá com os amigos dele. Botava os amigos dele dentro de casa, as bebidas e eu que fosse tocar para eles. Aí, sim, achava lindo, mas fora isso, nada mais (Glória, 03 de agosto de 2023).

Após a morte de seu pai, em 1965, sua mãe manteve firme e impositiva a opinião sobre música. Especialmente na condição de mãe, existiu não só uma questão de hierarquia, como uma questão geracional. Garantir que a filha aja como uma mulher tida como "decente" é parte do papel materno condicionado dentro do patriarcalismo.

Enquanto que tudo de música ocorresse dentro de seu espaço familiar, não havia problema, mas quando observava ultrapassar essa medida, sua mãe fazia questão de demonstrar contrariedade, chegando a proferir xingamentos. Essa tomada de opinião levava em conta considerar que não era um apreciado comportamento feminino ser artista, musicista, viver por entre palcos e camarins.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da presente pesquisa, conseguimos conhecer melhor a trajetória de formação musical inicial de Glória Gadelha, isto é, suas aprendizagens musicais entre as décadas de 1950 e 1960. Percebemos como Glória teve uma formação multifacetada com práticas ligadas à auralidade (observação e imitação), aulas particulares de instrumento, experiências em palcos e rodas musicais, conjugando estudo, performance e criação musical.

A família de Glória lhe deu muito suporte para as suas experimentações iniciais com a música e foi a partir dos estímulos do núcleo familiar que ela começou a se desenvolver musicalmente. Curiosamente, por outro lado, esta mesma família quis lhe restringir as atividades quando a artista começou a caminhar para a profissionalização na música.

Por conta de ser uma sanfoneira e compositora mulher, Glória enfrentou barreiras de discriminação machista, tendo seu trabalho por vezes desacreditado ou sendo desestimulada a seguir na carreira. Talvez com a mesma obra, caso fosse um homem, pudesse ter alcançado maior reconhecimento no cenário nacional da música brasileira. Mas a estrutura patriarcal invisibilizou sua relevância artística de tal modo que sua obra de maior destaque, Feira de Mangaio, é constantemente atribuída apenas ao seu parceiro, Sivuca.

Sua relação com o marido e parceiro musical lhe rendeu muitos frutos. Seria injusto não reconhecer que a convivência com a musicalidade genial de Sivuca alavancou suas criações musicais. Mesmo se pondo muitas vezes nos bastidores da atividade musical do maestro, Glória soube conduzir criativamente as nuances desta vida artística que o meio profissional exigia de um músico multifacetado como Sivuca.

Portanto, esta monografia vem mostrar que Glória Gadelha é muito mais do que a parceira de Sivuca: ela possui um trabalho independente robusto, uma formação musical muito rica e trouxe uma inestimável contribuição à música popular nordestina e brasileira.

Obviamente, esta pesquisa teve suas limitações e não pudemos, por questões de tempo, abordar todas as situações de aprendizagem relatadas em entrevista. Também não pudemos fazer mais de uma entrevista, o que certamente nos renderia dados novos e interessantes.

Mas a análise apresentada aqui se mostra como ponto de partida para o meu interesse em investigações futuras, contribuindo para a produção científica na área de música sobre a formação de músicos populares e sobre a interseção entre gênero e música e para o registro histórico sistemático da arte paraibana.

Glória Gadelha é uma das poucas compositoras vivas que criou música nordestina sem a influência genuína da figura representativa que Luiz Gonzaga foi para o nordeste, isso lhe coloca numa posição de importância sobre as definições do que é forró genuinamente, ante composições como a já citada “Feira de Mangaio”.

Sua trajetória é sinal de que ela soube moldar e imprimir sua marca artística, mesmo com intervenções ou barreiras. De fato existindo limitações na sua própria carreira por gerir e assessorar a de Sivuca, soube colocar na trajetória de seu companheiro caminhos e trilhas que são seus também. A meu ver, as vidas artísticas dos dois se entrelaçam na dependência de um com o outro, nas construções e nas definições de estéticas e possibilidades.

Por fim, devido a todas as vivências musicais que experimentou em sua infância e adolescência, Glória Gadelha foi capaz de manipular a dualidade de conduzir sua carreira e de gerenciar a de Sivuca

REFERÊNCIAS

BENIGNO, Rute Carolina da Cunha Benigno. “**Eu e meu fole**”: trajetórias formativas de seis sanfoneiros profissionais. 2023. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2023.

COUTO, Ana Carolina Nunes do. Música popular e aprendizagem: algumas considerações. **Opus**, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 89-104, dez. 2009.

CUNHA, Laura Cardoso. Feminaria Musical II: o que (não) se produz sobre música e mulheres no Brasil nos anais dos encontros das associações musicais brasileiras. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISA SOBRE A MULHER E RELAÇÕES DE GÊNERO, 2014, Recife. **Anais** [...]. Recife: [s.n], 2014.

DREYFUS, Dominique. **Vida do Viajante**: a Saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Editora 34, 2012.

FERREIRA, Sónia Rio; VIEIRA, M. Helena. Práticas Formais e Informais no Ensino da Música: Questionando a Dicotomia. **Revista Portuguesa de Educação Artística**, [S.l], p. 85-95, 2013.

GADELHA, Glória. **Entrevista concedida ao autor**. João Pessoa, 03 ago 2023.

GREEN, Lucy. Poderão os professores aprender com os músicos populares? **Música, Psicologia e Educação**, Porto, n. 2, p. 65-80, 2000.

LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 17, 2007.

NABAIS, João-Maria. A história esquecida da mulher na música. **Jornal O Primeiro de Janeiro**, Porto, 2 jun. 2008. Suplemento Artes e Letras. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nabais-Historia_Mulher_Musica.pdf. Acesso em: 03 set. 2023.

NASCIMENTO, Lucas Campelo. “Puxa o Fole Sanfoneiro”: práticas, contextos, memória, sujeitos. In: ENCONTRO REGIONAL CENTRO-OESTE DA ABEM, 12., [S.I], out. 2012. **Anais** [...]. [S.I]: [s.n], 2012. p. 156-165.

OLIVEIRA, Cristiano Roberto de. **Entre rimas e repentes: a formação musical de Oliveira de Panelas**. 2021. Monografia (Licenciatura em Música), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.

PENNA, Maura. **Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

APÊNDICE

Roteiro de entrevista - Glória Gadelha

- Em casa - Família

Com quantos anos iniciou o contato com música?

Qual sua memória mais remota relacionada à música?

Alguém da família já era músico ou musicista?

Existia incentivo entre os familiares?

Em sua casa se ouvia música e cantava em dias comuns?

Qual tipo de repertório era comum ouvirem no rádio?

- Na escola

Qual a relação da escola com a música?

Entre os estudos regulares havia ensino musical?

Participava de atividades artísticas na escola?

- Aulas de sanfona

Como procedeu a escolha da sanfona como instrumento de estudo?

Como aconteciam as aulas de sanfona? Duração, frequência semanal...

Quem era a professora ou professor?

Onde aconteciam as aulas?

Quais os procedimentos metodológicos abordados nas aulas?

- Violão

Como se deu o contato com o instrumento?

Participava de aulas de violão?

Qual a intensidade de utilização do violão perante a sanfona?

- Teoria musical

Onde iniciou seu contato com a teoria musical?

A abordagem da teoria era praticada em qual instrumento?

O processo de absorção das informações teóricas foram difíceis ou aprendia com praticidade?

Quem lhe ensinou teoria musical?

- Espaço como palco - A feira - O clube

Com que frequência participava de apresentações públicas?

Já tocou no clube da cidade?

Qual sua relação com a feira? *já havia informado ter tocado na feira de Sousa

- Composição

Quando se deu suas primeiras composições?

Através de qual meio de criação?

Utilizava algum instrumento como auxílio?