



Ópera *Malazarte*: a brasilidade no pensamento modernista de Graça Aranha e Lorenzo Fernández*

José Fortunato Fernandes**

Resumo

O estudo do Modernismo no Brasil nos mostra a formação da concepção de brasilidade na medida em que tal movimento se propôs a novas definições ou a novas maneiras de interpretar o pensamento nacional e de mostrar os caminhos para o seu desenvolvimento. Graça Aranha, autor do libreto da ópera *Malazarte*, a partir do interesse pela realidade brasileira apresentou um projeto de construção da cultura nacional baseado no estabelecimento de uma nova relação com a natureza brasileira através das categorias de intuição e integração. Nele encontramos a retratação de tradições, festas e instrumentos populares. O folclorismo foi uma das características nas obras de Lorenzo Fernández. A sua participação no movimento modernista se deu através da associação da música com a literatura e sua ópera *Malazarte* foi a primeira, no domínio do teatro lírico brasileiro, a preocupar-se com os elementos musicais de brasilidade.

Palavras-chave

Século XX – música brasileira – identidade nacional – modernismo – ópera – Lorenzo Fernández – Graça Aranha.

Absratct

The study of the Modernism in Brazil shows the formation of the Brazilian character conception according to that movement shows new definitions or new ways of interpreting the national way of thinking and the ways for its development. Graça Aranha, author of the *Malazarte* opera libretto, when he showed an interest for the Brazilian reality he introduced a project for the construction of a national culture based on the establishment of a new relationship with the Brazilian nature mainly through the intuition and integration. In the libretto we find depicted the traditions, festivals and popular instruments. The folkloric element was one of the characteristics in Lorenzo Fernández's works. His participation in the modernist movement was through the association of his music with the literature and his opera was the first, in the domain of the Brazilian lyrical theater, where some concern was shown for the Brazilian musical characters.

Keywords

20th century – Brazilian music – national identity – modernism – opera – Lorenzo Fernández – Graça Aranha.

* Embora a *RBM* adote a ortografia dos antropônimos conforme as obras de referência *Enciclopédia da Música Brasileira*, *Grove* e *MGG*, neste caso Fernandez (sem acento) respeitou-se a grafia adotada pelo autor do artigo, por sua vez em respeito à vontade expressa em vida pelo compositor (Nota da Editora).

** Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, MT, Brasil. Endereço eletrônico: jfortunatof@gmail.com.



Graça Aranha foi um autor fundamental do Modernismo e o criador do libreto para a ópera *Malazarte* de Lorenzo Fernândez. A grande importância de Graça Aranha para o Modernismo no Brasil não foi só pelo fato de ter “emprestado” seu conhecido nome para atrair o público para a inauguração da Semana de Arte Moderna de 1922, mas principalmente por suas ideias de renovação. O seu interesse pela realidade brasileira foi um dado novo na literatura nacional. Acreditamos que a proposta de Graça Aranha como uma terapêutica do caso brasileiro – seu projeto de construção de uma cultura nacional baseado no estabelecimento de uma nova relação com a natureza brasileira nas categorias da intuição e integração – tenha importância fundamental na elaboração do libreto da ópera. O libreto de Graça Aranha foi extraído do seu drama homônimo, escrito em francês. Essa obra obteve edição francesa e portuguesa ainda em 1911. O libreto para a ópera de Lorenzo Fernândez foi concebido vinte anos depois, em 1931, período político bastante agitado no Brasil, entre a Revolução de 1930 e a Revolução Constitucionalista de 1932. A adaptação do texto para o libreto da ópera ressalta determinadas ideias que acreditamos terem sido influenciadas pelos fatos ocorridos no período em que foi elaborado. Graça Aranha foi um grande admirador de Ibsen a ponto de considerá-lo o grande intérprete do mundo moderno. A admiração pelo escritor levou-o a espelhar-se em seus dramas e em seu conceito de tragédia. Acreditamos que o pensamento de Ibsen também se reflete na tragédia em *Malazarte* e que a sua maior característica seja a veiculação da ideia do determinismo naturalista como uma tese.

A trajetória de Lorenzo Fernândez no período modernista e sua concepção de brasilidade são elementos importantes para entendermos a elaboração da música de sua ópera. Foi um dos que lutou pela consolidação do nacionalismo musical ao lado de Villa-Lobos, Luciano Gallet, Mário de Andrade, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Foi um dos pioneiros da nossa música nacionalista e seu nacionalismo descendeu de Alberto Nepomuceno. A participação de Lorenzo Fernândez no movimento modernista deu-se através da associação de sua música com a literatura, tanto no âmbito da música de câmara como no da música dramática.

Lorenzo Fernândez passou por três fases distintas. A segunda fase, de 1922 a 1938, foi nacionalista e uma das características foi o emprego de fragmentos literais do folclore brasileiro em suas composições. Foi nessa fase que escreveu sua ópera *Malazarte*; estreada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 30 de setembro de 1941. Acreditamos que devido à história de seu compositor, *Malazarte* apresente elementos de brasilidade unidos às técnicas modernas da composição.

O PENSAMENTO MODERNISTA DE GRAÇA ARANHA

312 José Pereira da Graça Aranha foi lançado no movimento modernista pela abertura da Semana de Arte Moderna e do artigo inaugural da revista *Estética*. Mesmo infenso



à estética modernista, aceitou-a e se uniu a ela pelo que representava como renovação, não como ideologia. Wilson Martins (1967) o classifica como um daqueles autores fundamentais que não tiveram obras literariamente representativas e que, mesmo sendo um autor fundamental do Modernismo, não era necessariamente modernista.

Graça Aranha injetou algo de novo na literatura nacional a partir do interesse pela realidade brasileira. Teve uma atitude antipassadista e inovadora que previu a revolução literária das décadas de 1920 e 1930, e fizeram parte dessa atitude tanto o sentimento nacional quanto a “consciência crítica dos problemas raciais, sociais e morais do povo brasileiro” (Bosi, 1969, p. 105). Graça Aranha veio de um “modernismo” anterior ao movimento de 1922 – relacionado à Escola do Recife – que se compunha do positivismo comtista, do transformismo darwinista, do evolucionismo spenceriano, do intelectualismo de Taine e Renan. Não podemos deixar de registrar a influência da moda Ibsen sobre Graça Aranha, sofrida provavelmente durante suas viagens como diplomata. Suas ideias modernistas já estavam presentes em obras anteriores à inauguração do Modernismo propriamente dito, tais como *Canaã* (1902) e *Malazarte* (1911), em que foram abordados problemas sociais e morais do país. No período em que escreveu tais obras, chamado pré-modernista, houve uma busca pelas fontes nacionais e interesse pela cultura nacional. A estilização da vida brasileira tornou-se a inspiração dos autores que abordavam assuntos novos ou só então considerados. Houve um interesse regionalista, inclusive uma incorporação do dialeto local à linguagem literária, e houve também uma consciência social e política. Somente depois da Primeira Guerra Mundial, a literatura fez uma revisão de valores estimulada pela chegada das ideias fascistas e comunistas, e o pré-modernismo terminou quando importantes personalidades filosóficas e artísticas liquidaram a *belle époque* e sacudiram nossos intelectuais.

Malazarte, publicado em 1911, foi inspirado quando Graça Aranha esteve como diplomata na Suíça, Dinamarca, Noruega e França. Em 1931, Graça Aranha fez a adaptação do drama para libreto de ópera. Esse ano ficou entre a Revolução de 1930 e a Revolução Constitucionalista de 1932, por isso seu pensamento estava voltado para uma revolução integral, com reformas não só administrativas, mas também ligadas à sociologia brasileira. Em *Malazarte*, apesar do racionalismo filosófico e o apego à escrita artística, a narrativa está intimamente relacionada ao folclore, o que lhe confere um caráter nacionalista. Em carta a Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira sublinha o nacionalismo dessa obra: “o Graça Aranha condena o primitivismo e bate-se pelo universalismo. Esse universalismo, entretanto, não exclui os temas nacionais, como ele próprio se encarregou de mostrar no *Malasarte* [sic]” (Moraes, 1978, p. 118). Tanto na peça quanto no libreto, encontramos a retratação de tradições, festas e instrumentos populares. Também encontramos a visão da



Mãe d'Água, das laras na Praia de Boa Viagem e o desfile do rancho das pastorinhas na noite de Natal. Somam-se a esses elementos de cunho popular as canções folclóricas inseridas no libreto: “Nau catarineta”, “Jardineiro de meu pai” e “Terezinha de Jesus”. Outras características são adicionadas a esta obra nacionalista: a paixão, retratada nas personagens de Dionísia e Mãe d'Água, e a tragédia, retratada nas personagens de Raimundo, Almira e Eduardo.

Nos estudos sobre o movimento modernista brasileiro na década de 1920 destaca-se a postura de Eduardo Jardim de Moraes em *A brasilidade modernista* (1978). Nessa obra o autor se propõe demonstrar que “sem a justa compreensão do legado de Graça Aranha o modernismo não poderia ter formulado a problemática da brasilidade”; e que desde a década de 1920 a presença de Graça Aranha “vem sendo sistematicamente desprezada na avaliação do movimento” (Moraes, 1978, p. 12). Na glosa desse autor fundamentamos, principalmente, nossas considerações, sem omitir as referências cabíveis aos demais autores citados.

Ao interpretar a concepção de Natureza em Graça Aranha, Eduardo Jardim de Moraes destaca duas acepções: a natureza como mundo natural e como o resultado da atividade transformadora do homem, tudo o que contribui para a sua modernidade (Moraes, 1978). Através da integração entre a arte e a natureza, entre a arte e a vida moderna, o homem transforma tudo em experiência estética. Graça Aranha entendeu a arte como reflexo de uma raça em um determinado tempo; compreendeu a evolução das artes no século XX e a importância da liberação dos meios expressivos para o progresso da sensibilidade.

O momento culminante da vida de Graça Aranha foi o movimento modernista. Ao retornar da Europa em 1921, pois como diplomata esteve na Europa desde 1900, incorporou-se a este movimento. Tanto este quanto aquele adotavam as ideias da vanguarda europeia contra o passadismo nacional. Ao traçar a relação entre Graça Aranha e as ideias vanguardistas dos modernistas, Eduardo Jardim de Moraes destaca o experimentalismo, o desprezo pelas formas representativas de arte, o teatro de tese, a estética naturalista, que se nota, por exemplo, no *Manifesto pau-brasil*, de 1924, de Oswald de Andrade (Moraes, 1978). José Paulo Paes (1992) também estabelece uma relação entre a ideia de integração racial expressa em *Canaã* e a ideia de devoração cultural expressa no *Manifesto antropófago*, de 1928, também de Oswald de Andrade.

Como diplomata, Graça Aranha transferiu-se para Paris e depois voltou ao Brasil para lutar pela causa dos Aliados da Primeira Guerra Mundial. Renato Almeida diz que o conheceu nessa época, quando trazia de Paris ideias modernistas – pois lamentava a estagnação da inteligência e da sensibilidade brasileira, achava que havia muita ambição por posição e dinheiro, pouca originalidade, que a arte era servil, cópia e imitação, que era preciso absorver as forças novas que o Brasil oferecia (Almeida, 1958).



A favor do movimento modernista, teve duas grandes intervenções: a primeira na Semana de Arte Moderna, em 13 de fevereiro de 1922, quando proferiu a conferência *A emoção estética na arte moderna*, na qual defendeu o objetivismo dinâmico, “fórmula adequada ao espírito dos novos tempos na medida em que superasse o lirismo do ‘eu’ para atingir a poesia do cosmos unitário” (Bosi, 1969, p. 111). Em discurso, Graça Aranha definiu a arte moderna com palavras como “subjetivismo” e “individualismo” e ainda defendeu o regionalismo como material literário, não como o fim de uma literatura nacional que aspira ao universal. A segunda intervenção foi através da conferência *O espírito moderno* na Academia Brasileira de Letras, em 19 de junho de 1924, quando se dirige a seus colegas desafiando-os a “escolher entre evoluir ou morrer” e conclamando-os para a formação nacional. Alguns meses após tal conferência desligou-se da Academia e se aproximou mais de alguns escritores modernistas, Ronald de Carvalho e Renato Almeida, que formaram uma espécie de “ala Graça Aranha” nos anos posteriores à Semana de Arte Moderna.

O movimento modernista reclamou uma obra nacional e nova. A divergência estava em como fazer essa obra. Encontramos o grupo dos universalistas e dos nacionalistas. O fato de Oswald de Andrade, no *Manifesto pau-brasil*, ter defendido a ideia de um espírito nacional voltado para as origens da cultura do solo brasileiro em uma época pré-cabraliana e ter refutado a ideia de um espírito nacional revestido de uma falsa cultura, importada, que se relacionava ao pensamento futurista de Graça Aranha, fez com que este, em sua conferência *O espírito moderno*, respondesse ao dito *Manifesto* através de uma apologia da importância da relação entre o espírito nacional e a modernização.

Cabe realçar que tal pensamento de Graça Aranha seria, posteriormente, defendido pelo mesmo Oswald de Andrade no *Manifesto antropófago*. As semelhanças entre o *Manifesto antropófago* e *O espírito moderno* estão na abordagem do problema da rejeição das raízes pela elite, da conseqüente construção de uma falsa cultura e da necessidade de se enraizar a cultura na terra. Tanto em Graça Aranha como em Oswald de Andrade a nova função do caráter nacional seria a integração na natureza através da transformação dos elementos bárbaros em projeto cultural. O projeto de construção de uma cultura nacional é baseado no estabelecimento de uma nova relação com a natureza brasileira. Essa foi a proposta de Graça Aranha como uma terapêutica ao caso brasileiro (Moraes, 1978, p. 42).

O nacionalismo presente na obra de Graça Aranha foi resgatado na segunda fase do Modernismo, mas, mesmo com ideias nacionalistas e futuristas, sua obra literária não coincidia com as tendências vanguardistas da época (Moraes, 1978, p. 102). Em 1923 Graça Aranha publicou as correspondências entre Machado de Assis e Joaquim Nabuco. Em 1925 o livro *Espírito moderno* foi publicado, contendo, entre outros escritos, as conferências proferidas por ocasião da inauguração da Semana de Arte



Moderna, em 1922, e na Academia Brasileira de Letras, em 1924. Tais conferências podem ser consideradas como um resumo do pensamento filosófico de Graça Aranha expresso em *A estética da vida*. Em 1930 surgiu *A viagem maravilhosa*, onde a integração no universo através do amor e da revolução no plano político e social formam seus dois polos (Almeida, 1958). “As teses e as obras modernistas parecem ter influído mais em Graça Aranha do que ele nelas” (Bosi, 1969, p. 111). Alfredo Bosi ainda diz que podemos perceber uma evolução em sua obra: se em *Canaã* encontramos um “paisagismo romântico” e um “descritivismo realista”, em *A viagem maravilhosa* encontramos apenas resíduos desses processos. Graça Aranha sonhava que o movimento modernista não fosse limitado apenas à literatura e às artes, mas o sonhava total. O sonho de um movimento total incluiria a sociedade, a economia, a política e a revolução. Não foi um político ostensivo, mas preocupou-se com a marcha para a Revolução de 1930. Em sua autobiografia, Graça Aranha mostra-se preocupado com essa Revolução e sua repercussão na vida político-social. Nazareth Prado ainda diz em seu depoimento:

Por essa época [janeiro de 1931], os acontecimentos políticos muito o interessavam e acompanhava os primeiros passos do governo revolucionário com a máxima preocupação. Insistia sempre que a revolução devia ser integral, reformando, não só práticas administrativas, mas por igual, dando novos fundamentos à sociologia brasileira. (Aranha, 1931, p. 15-16)

Os especialistas Moraes (1978) e Paes (1992) reconhecem a grande importância de Graça Aranha para o Modernismo na *A estética da vida* como um marco para a definição do projeto do movimento. Em tal obra a problemática da brasilidade está presente e sua contribuição para o Modernismo foi exatamente a abordagem dessa questão. Moraes (1978, p. 21 ss) identifica em *A estética da vida* duas “categorias-chave”: a *intuição* estética do todo, para a definição da nacionalidade, e a *integração* do eu no cosmos, para a superação do dualismo. Ainda segundo Moraes (1978, p. 50), o Modernismo teve duas fases, a primeira de renovação estética e a segunda de abordagem da questão da brasilidade. Moraes (1978, p. 167) afirma que foi nesta segunda fase – que teve duas orientações, uma com Plínio Salgado e outra com Oswald de Andrade – que a intuição tanto quanto a integração estiveram presentes. A intuição define a brasilidade pela descoberta do perfil da nação, os traços que resumem e exprimem os sentimentos de todos os brasileiros.

Na parte intitulada “Metafísica brasileira”, Graça Aranha diagnostica através da intuição, no Brasil, uma cultura desenraizada. A cura consiste no enraizamento através da intuição, que dá acesso à realidade, e da integração, que é base da cultura



nacional. Nesse diagnóstico do Brasil, Graça Aranha percebeu o traço psicológico coletivo da alma brasileira: a imaginação. O autor diz que as raízes dessa imaginação estão na fusão da alma de raças diferentes, imaginação que é característica presente nos povos formadores do povo brasileiro: os povos de mentalidade infantil – o negro e o índio – e o povo nostálgico e melancólico – o português. Os portugueses trazem a melancolia e a tentação do mar; os negros, o dom de mentir; os indígenas, a metafísica do terror. O temor e a exaltação diante da natureza tornam-se a tragédia da alma brasileira e o homem brasileiro deve vencer o terror imposto por esta natureza. Essas três raças mantinham um relacionamento de terror com a natureza, o que levava a um afastamento da mesma: o índio e o negro eram subjugados por ela; o português chegou e a dominou. Não havia a integração imaginada por Graça Aranha em nenhuma das três raças. Ele diz que o homem brasileiro, subjugado sempre pelo animismo da natureza que o apavora em sua imaginação, vencerá o “terror cósmico” através do cultivo da arte popular, através de sua integração nessa mesma natureza que o apavora. A “metafísica do terror”, que no pensamento de Graça Aranha precisa ser vencida, será recuperada em Oswald de Andrade, quando propõe uma volta à primitiva época pré-cabralina na qual, em princípio, o terror reinava. De formas diferentes, a ideia da integração é defendida por um como pelo outro. (Moraes, 1978, p. 33 ss, passim).

Graça Aranha, apesar de defender o fatalismo, propõe atividades que conduzem à integração. São três as atividades para a plenitude da estética da vida: 1) resignação à fatalidade cósmica; 2) incorporação à terra; 3) ligação com os outros homens. A resignação à fatalidade cósmica implica na conversão de todas as sensações e emoções do homem em estéticas; a incorporação à terra implica na identificação da natureza humana com a universal; e a ligação com os outros homens implica na eliminação de distinções entre si. Graça Aranha propõe uma terapêutica por meio desses três trabalhos morais: vencer a nossa natureza trocando a tristeza pela alegria; vencer a nossa metafísica tratando a natureza como o próprio homem; e vencer a nossa inteligência através da integração com a natureza e com o homem. (Moraes, 1978, p. 25 passim)

Graça Aranha não acompanhou a evolução ideológica do Modernismo; conservou-se futurista enquanto os jovens de 22 iam do Futurismo ao Modernismo (Teles, 1982). Sua proposta nacionalista antecedeu a Semana de 22, mas infelizmente foi marginalizado pela maioria dos modernistas. Apesar de seu futurismo, apresentou em sua obra a solução para o novo tom no debate modernista a partir de 1924, a relação entre o modernismo, o nacionalismo e o universalismo. O importante *Manifesto pau-brasil* de Oswald de Andrade mostrou uma sincronia com as vanguardas europeias e conclamou a demolir para reconstruir, nacionalizar para modernizar. Ora, nacionalizar para modernizar era uma ideia presente em Graça Aranha com



sua proposta de busca aos antecedentes culturais da nação. Em ambos há a busca da valorização dos elementos nacionais. O problema do desenraizamento da cultura também estava presente tanto em Graça Aranha quanto em Oswald de Andrade. E a importante ideia da integração pregada por Graça Aranha estava presente no *Manifesto pau-brasil*, integração na história, da inspiração com as raízes do país, dos elementos antagônicos: o primitivo e o moderno. A divergência que ocorreu entre ambos foi na concepção de nacionalização, no processo de resgate de uma cultura nacional, pois para Oswald de Andrade havia uma base dupla e atual – a floresta e a escola, ou seja, o primitivo e o moderno, sendo que o primitivo deveria ser expresso em uma linguagem moderna. Graça Aranha discordou do resgate da cultura nacional através do primitivismo, pois para ele “o Brasil não recebeu nenhuma herança dos seus primitivos habitantes, míseros selvagens rudimentares” (Aranha, [1921], p. 49). Para ele a síntese da cultura brasileira estava na fusão de várias culturas, e essa deveria ser intuída. Mas a intuição também esteve presente no *Manifesto pau-brasil* através da proposta de “nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres” (Teles, 1982, p. 330). Oswald de Andrade criticou o formalismo e a falta de modernidade na realidade brasileira. Ora, tanto uma crítica como a outra encontramos anteriormente em Graça Aranha. Seu monismo interferiu no surto de brasilidade e fez de Oswald de Andrade o seu continuador. Os dois convergem na questão da brasilidade, mas divergem na questão do estilo. Não podemos atribuir o surto de brasilidade apenas ao desejo de independência cultural da Europa e à ação dos movimentos políticos da época, mas devemos nos lembrar de Graça Aranha como um antecedente deste surto e influência marcante tanto em Oswald de Andrade quanto em Plínio Salgado.

A caracterização do perfil psicológico do brasileiro através da intuição e da integração proposta por Graça Aranha também esteve presente tanto em Oswald de Andrade quanto em Plínio Salgado (Moraes, 1978, p. 123, 142, 168 *passim*). Esses dois líderes da segunda fase modernista trariam à tona tal discussão por diversas vezes. Tanto na Antropofagia quanto no verde-amarelismo encontramos a concepção de brasilidade proposta por Graça Aranha, mas há diferenças no tratamento da intuição e da integração entre Oswald de Andrade e Plínio Salgado. A intuição, proposta por Graça Aranha como definidora da brasilidade, esteve presente nos verde-amarelistas e no grupo da Anta. Plínio Salgado condena a arte servilmente dedutiva e diz que a intuição, a “determinação instintiva”, é que dá condições de interpretar o nacionalismo (Teles, 1982). A intuição como fator místico se relacionará com a apreensão do caráter nacional e dessa relação surgirá o Integralismo. Também a ideia de absorção e integração é encontrada em Plínio Salgado através da figura do índio, figura que se tornou símbolo nacional por significar a ausência de preconceitos. O encontro do índio com o europeu traz essas duas ideias. A absorção do índio pelo estrangeiro



perpetuaria seu sangue na raça através da integração das diferentes raças. Em Plínio Salgado, a integração é pacífica e é representada pela anta. Já em Oswald de Andrade, ela é violenta e é representada pelo antropofagismo. Também a figura forte e vingativa do jabuti se oporia à figura pacífica da anta. O ideário antropofágico proposto por Oswald de Andrade, que foi praticamente uma continuação do Pau-brasil, fez uma revisão do retrato do Brasil e propôs um novo caminho a ser trilhado que consiste em intuição e integração, já vistas em Graça Aranha. O instinto antropofágico do índio devora a cultura alienígena do estrangeiro ao mesmo tempo em que absorve e integra o que for dela aproveitável. É tido como um defensor do nacionalismo. A face destruidora do instinto antropofágico através da intuição da realidade nacional fecha-se sobre si mesma, mas direciona-se para a construção de uma sociedade aberta, sem condicionamentos externos alienantes. Tal instinto distingue elementos que devem ser eliminados daqueles que devem ser transformados e fixados através do processo de absorção e integração. Mais uma vez encontramos a união do primitivo com o moderno na figura do “bárbaro tecnizado” (Teles, 1982). A absorção de traços positivos do estrangeiro está presente tanto em Oswald de Andrade quanto em Plínio Salgado. O espírito de brasilidade na arte, presente em Graça Aranha na ideia de que somente através do nacionalismo se alcançaria o universalismo, estava também presente em todas as manifestações da segunda fase modernista. No momento em que o Modernismo esteve mais próximo das ideias defendidas por Graça Aranha sua figura foi afastada e quase esquecida. A questão ideológica da brasilidade estava presente em *A estética da vida* anteriormente à segunda fase do Modernismo. A questão da nacionalidade foi esquecida na primeira fase, mas quando foi retomada na segunda, a partir de 1924, estava nos moldes apresentados por Graça Aranha. O pensamento do autor de *Canaã* e *A estética da vida* norteou Oswald de Andrade e Plínio Salgado, pois toda a discussão da segunda fase modernista girou em torno da questão de que só atingiríamos o universal passando pelo nacional. Dessa forma foi definido o ideário nacionalista de todo o grupo modernista a partir de 1924 (Moraes, 1978, p. 41-45 passim).

A MÚSICA MODERNISTA DE LORENZO FERNÂNDEZ

Oscar Lorenzo Fernández foi um dos pioneiros da nossa música nacionalista. Foi discípulo de J. Otaviano, com quem estudou teoria e piano; com Frederico Nascimento estudou harmonia, com Francisco Braga, contraponto e fuga, e com Henrique Oswald aperfeiçoou-se no piano. Lorenzo Fernández tornou-se conhecido como compositor na ocasião de um concurso promovido pela Sociedade de Cultura Musical, em 1922, onde apresentou obras ligadas a uma estética romântico-impresionista que caracteriza sua primeira fase.

Seu nacionalismo descendeu de Alberto Nepomuceno, de forma que foi mais comportado que o de Villa-Lobos, o que não quer dizer que tenha sido um com-



positor que não tenha se arriscado muito no modernismo do começo do século XX (Picchi, 2000). E embora não descendesse de Villa-Lobos, teve uma forte ligação com este compositor, pois estiveram juntos na luta pelo nacionalismo da música brasileira. Ainda assim, seu nacionalismo difere do de Villa-Lobos e mesmo do de Alberto Nepomuceno (Neves, 1981).

Eurico Nogueira França (1950) diz que uma das grandes influências que Lorenzo Fernández recebeu foi da música de Wagner. Essa influência pode ser atribuída à presença, na ópera *Malazarte*, de *leitmotiv* para algumas personagens. Também não ignorou as tendências da música moderna, pois Frederico Nascimento “introduzia seus alunos no contato e na experiência de modernas técnicas de composição” (Neves, 1981, p. 60). Graças a seu professor de harmonia, pôde conhecer as estéticas do expressionismo. A paixão de Lorenzo Fernández pela harmonia fez com que escolhesse uma estética afastada do expressionismo de Schoenberg e mais próxima do neoclassicismo de Stravinsky. Embora moderno, evitou os caminhos do dodecafonismo e da atonalidade por pensar que, mesmo interessantes para o compositor, tais experimentos não teriam importância significativa para a maioria dos ouvintes de sua obra (Fernandez, 1993). Notemos a semelhança entre sua concepção da função social da arte com a de Mário de Andrade (Moraes, 1999).

Lorenzo Fernández sempre lutou pela melhoria da vida artística brasileira. Em 1920 ajudou a fundar a Sociedade de Cultura Musical. Em 1924 tornou-se catedrático da classe de harmonia no então Instituto Nacional de Música. No ano de 1930, lançou a revista *Ilustração musical*. Em 1936 fundou o Conservatório Nacional de Música, que posteriormente teve seu nome mudado para Conservatório Brasileiro de Música, na cidade do Rio de Janeiro. No Conservatório pôde promover vários concertos, cursos livres e conferências, além de brindar a cidade com uma biblioteca e de incentivar a aplicação de uma pedagogia moderna à iniciação musical infantil. Esse Conservatório teve importância fundamental para o desenvolvimento da música no Brasil, pois foi nele que Hans-Joachim Koellreutter ministrou seus cursos de “Estética Musical” e de “Técnica Dodecafônica” (a partir de 1939), sendo também um dos pioneiros da música eletroacústica no Brasil (Neves, 1981). Percebemos que a visão de Lorenzo Fernández foi além do desejo de projeção e fama, além de sua obra ou de sua estética. Deixou de lado os preconceitos e abriu as portas de seu estabelecimento para escolas estéticas com que não comungava, mas que de qualquer forma faziam parte do mundo musical. E almejava um futuro melhor para a cultura brasileira, o Conservatório Brasileiro de Música foi um instrumento para que esta se desenvolvesse.

A sua obra foi muito ouvida, bastante apreciada e seu sucesso não se deu apenas em âmbito nacional, mas também internacional. Em 1938 saiu pela primeira vez do Brasil em visita a vários países latino-americanos: Colômbia, Panamá, Cuba, Peru, Chile, Argentina e Uruguai. Por ocasião do festival comemorativo do IV Centenário



da fundação de Bogotá, na Colômbia, em 1938, o “Batuque”, da ópera *Malazarte*, alcançou grande sucesso dentre o público e foi premiado pela Sociedade Pan-Americana de Nova York, sendo considerada a melhor partitura apresentada no festival. O *Hino à raça*, de 1939, com letra de Guilherme Valência, foi musicado por Lorenzo Fernández a pedido do prefeito de Bogotá por ocasião do mesmo festival, tamanha repercussão teve sua obra naquele país. Também peças como o poema ameríndio “Imbapara” e o “Interlúdio” da ópera *Malazarte* fizeram muito sucesso, tanto no Brasil como no exterior.

Lorenzo Fernández teve três fases bem distintas. A primeira, de 1918 a 1922, foi caracterizada pela influência do impressionismo francês, harmonia complicada e bitonalidade. As obras dessa fase mostram certa indecisão frente às diversas correntes da música moderna, são encontradas nelas algumas características do Romantismo e também tentativas de quebrar suas regras. Nas primeiras canções de Lorenzo Fernández, transparece uma forte ligação com o nacionalismo romântico; provavelmente alicerçada na obra de Alberto Nepomuceno.

A Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, causou certo impacto na vida cultural do Brasil. O movimento modernista, mais forte em São Paulo e Rio de Janeiro, propôs as mudanças ideológicas estéticas e, a partir de então, as mudanças ideológicas políticas. Nesse mesmo ano se iniciaram as Revoltas Tenentistas no Rio de Janeiro, o que acentuou o questionamento da situação política e social brasileira. Esses acontecimentos desbravaram o caminho para os compositores que surgiram depois de 1922. Era o caminho do nacionalismo. Levava a bandeira do Modernismo e a segunda fase de Lorenzo Fernández, de 1922 a 1938, caracteriza-se pelo aproveitamento sistemático do folclore. Suas primeiras obras nacionalistas, a canção “Mãos frias”, de 1922, o *Trio brasileiro* e a “Canção sertaneja”, ambos de 1924, foram antecipadas somente por obras de Alberto Nepomuceno e Villa-Lobos. Essas peças marcam a transição do compositor de uma atmosfera romântico-impressionista para a nacionalista (Azevedo, 1956).

A época esteve voltada para o incentivo à pesquisa das raízes da cultura brasileira, ainda por isso apresenta temas originais e folclóricos. Veremos que mesmo em sua terceira fase, a volta ao universalismo, Lorenzo Fernández não abandonou o sentimento nacionalista. Percebemos a utilização dos elementos de brasilidade em obras com formas bem definidas da música pura: trio, suíte, quarteto e sonatina. Identificamos, aqui, uma semelhança entre o pensamento filosófico de Lorenzo Fernández e Mário de Andrade no que diz respeito a uma arte que seja bela e funcional: música com clima essencialmente brasileiro com caráter de música absoluta. É interessante notar que já em 1929 apareceram características da terceira fase de Lorenzo Fernández: da música pura com elementos de brasilidade, como também utilizou elementos de brasilidade em música apoiada em referências extramusicais.



A participação de Lorenzo Fernândez no movimento modernista deu-se pela associação de sua música com a literatura tanto no âmbito da música de câmara como no da música dramática. No âmbito da música dramática, a iniciativa foi de Graça Aranha que o procurou, no ano de 1930, para uma proposta de trabalho:

O escritor tomou a iniciativa de avistar-se com Lorenzo Fernândez, depois de ter ouvido a sua Suíte para instrumentos de sopro. E nesse músico mais bem comportado, mais dócil às injunções do trabalho em comum do que o impossível Villa-Lobos, adivinhou o futuro compositor do drama musical em que sempre sonhara transformar o seu próprio *Malasarte*, peça que ele pretendia haver escrito sob o signo da Música e *cuja atmosfera simbólica e ao mesmo tempo nacional, tradicionalista, desde logo exerceu grande atração sobre o espírito de Lorenzo Fernândez*. (Azevedo, 1956, p. 321, grifo nosso)

Percebemos, então, que Lorenzo Fernândez se deixou seduzir pelo argumento de cunho nacionalista. A ópera *Malazarte*, composta entre 1931 e 1933, teve seu libreto baseado na obra homônima de Graça Aranha, originalmente escrita em francês, e cujo libreto foi vertido para o italiano por Salvatore Ruberti. O trabalho em conjunto foi interrompido pela morte de Graça Aranha em 1931, deixando Lorenzo Fernândez desorientado e sem ânimo para continuar a obra, razão pela qual demorou três anos para a sua conclusão. O próprio Lorenzo Fernândez concluiu a adaptação do texto original para o libreto. Essa ópera foi levada à cena em 30 de setembro de 1941, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e valeu a Lorenzo Fernândez um prêmio da Fundação Graça Aranha. Foi cantada em italiano, pois “apesar dos esforços de Nepomuceno para a utilização do português em música, ainda não era de uso o canto lírico na língua do país” (Neves, 1981, p. 61). Embora a estreia tenha sido em 1941, desde 1933 trechos da ópera foram apresentados ao público carioca e paulistano e alcançaram grande êxito. Notemos a boa aceitação dos trechos da ópera em uma época em que o movimento modernista já estava definido, haja vista que passara a fase da ideologia estética e a fase de ideologia política estava em seu auge após três revoluções: as Revoltas Tenentistas (de 1922 a 1927), a Revolução de 1930 e a Revolução Constitucionalista de 1932. A estética nacionalista de Lorenzo Fernândez foi amplamente aceita e relacionada ao nacionalismo político tão em voga nesse período. O compositor não esteve alienado dos problemas político-sociais de sua época. O embaixador Oscar S. Lorenzo Fernandez nos fala sobre a postura política do compositor:



Intensamente nacionalista, não no sentido político estreito do termo, mas no seu amor dos usos populares, e em especial, das tradições musicais de sua terra natal, e firme na sua convicção do ilimitado progresso da humanidade, *manteve sempre uma invariável lealdade aos ideais socialistas que atraíram tantos intelectuais, artistas e cientistas do seu tempo.* (Fernandez, 1993, grifo nosso)

Mais uma vez identificamos uma aproximação do pensamento de Lorenzo Fernández ao de Mário de Andrade, no que diz respeito à função social da música.

A partir de 1938, Lorenzo Fernández repensou a brasilidade, a singeleza de sua obra e reiniciou uma fase universalista. Houve uma volta à música pura, mas não foi tão rigorosa. Acreditamos que nessa fase o compositor caminhou para uma maturidade onde a brasilidade foi expressa através da atmosfera musical, onde o folclore aparece sem citações diretas.

Nesse período, Lorenzo Fernández conseguiu libertar-se das citações para a caracterização da obra nacional. E atingiu, no final de sua vida, a maturidade tão desejada por Mário de Andrade para os compositores brasileiros, firmada não nas citações folclóricas, mas na compreensão da atmosfera de brasilidade. É interessante pensar no nível de depuração do nacionalismo a que chegaria se não tivesse sido interrompido pela morte.

Como procurando um caminho a ser seguido, encontramos um entrecruzamento de técnicas e estilos nas três fases de Lorenzo Fernández: peças como *Concerto para piano*, de 1924, *Imbapara*, de 1928, *Reisado do pastoreio*, de 1930, como também *Concerto para violino*, de 1941-1942, trazem características de um neorromantismo; em outras peças, como no *Primeiro quarteto*, de 1927, e também no segundo movimento do *Segundo quarteto*, de 1946, emprega a politonalidade; nos *Três estudos em forma de sonatina*, de 1929, como também na *Primeira sinfonia*, de 1945, e na *Segunda sinfonia*, de 1946, o compositor transcende o âmbito do folclorismo e atinge um plano de maior universalidade de expressão, em que elementos étnicos não são aproveitados diretamente (França, 1950). Sendo universal sem deixar de ser nacional, Lorenzo Fernández utilizou, na fase da maturidade, elementos de ambiência brasileira.

Uma das colaborações de Lorenzo Fernández na participação do Modernismo foi a associação da música nacionalista às transformações que se processaram na literatura modernista na composição de canções de câmara. Percebemos que houve uma pesquisa dos elementos que compõem a música popular brasileira, provavelmente influenciado por Mário de Andrade. A “Canção sertaneja”, que foi premiada no concurso de composição de 1924, a “Canção do violeiro” e “Meu coração”, entre outras canções, trazem a lembrança do cavaquinho ou do violão em seu



acompanhamento. O nacionalismo musical uniu-se ao nacionalismo literário. Nas canções de câmara, Lorenzo Fernández ligou-se a várias figuras da literatura modernista, tais como Mário de Andrade (“Toada p’rá você”), Ronald de Carvalho (“Noite de junho”), Manuel Bandeira (“Canção do mar”), Jorge de Lima (“Essa nega Fulô”), Tasso da Silveira (“A sombra suave”), Cassiano Ricardo (“Tapera”), Menotti del Picchia (“Serenata”) e Renato Almeida (“Meu pensamento”). Citamos apenas o título dos textos de algumas figuras representativas do cenário literário modernista. A parceria entre Lorenzo Fernández e Mário de Andrade levou à produção de uma das páginas consideradas por Eurico Nogueira França como uma das obras primas da produção vocal de câmara brasileira: a “Toada p’ra você”. Essa obra só foi possível graças à comunhão de ideias entre ambos. Mário de Andrade teve grande admiração por Lorenzo Fernández no que diz respeito às soluções encontradas na união de texto e música (França, 1950). Outras canções merecem destaque: a “Berceuse da onda”, de 1928, embora composta na fase nacionalista, pode ser vista também por outro prisma, trazendo resquícios de elementos impressionistas, talvez por uma independência nas relações harmônicas; no “Noturno”, com versos de Eduardo Tourinho, percebemos um refinamento no tratamento da brasilidade, sem citações, que não deixa cair na banalidade (Krieger, 1998); também a canção “Essa nega Fulô” remete-nos à influência africana na cultura brasileira através do gingado do batuque que o piano incorpora com ritmos percussivos simulando atabaques.

Lorenzo Fernández nutriu um vivo interesse pelas novas tendências até seus últimos dias. Poucos dias antes de sua morte falara na ABI sobre o tema que era o mesmo *leitmotiv* que lhe conduziu a existência: a música brasileira. Apesar de percorrer por diversas correntes estéticas, seu objetivo foi sempre a contribuição para o progresso da música brasileira. Segundo Eurico Nogueira França, Lorenzo Fernández tinha planos de ir à Europa pesquisar as modernas tendências da música. Infelizmente a morte não o deixou adentrar com profundidade as novas correntes modernas que causariam tantas polêmicas no Brasil no ano de 1950.

CONCLUSÃO

Graça Aranha desenvolveu uma linha de pensamento que unia a filosofia monista, da integração do homem ao Todo universal, à filosofia de um nacionalismo que deveria ser apreendido através da intuição. Nós encontramos no libreto da ópera *Malazarte* as categorias de integração e intuição. A filosofia da integração é explicitada através do antagonismo entre as personagens Malazarte e Eduardo. O primeiro representa o homem integrado no universo; o segundo, o homem em conflito na busca pela integração. A filosofia da intuição está implícita na manifestação dos vários elementos de brasilidade.



Embora Graça Aranha integrasse o movimento modernista, o espírito satírico-paródico deste não está presente em seu libreto, indo de encontro àquilo que acreditava ser base da estética: a alegria. Identificamos nele certo tom expressionista ao nos depararmos com um protagonista que é uma personagem que se preocupa apenas com a satisfação própria, que mostra sentimentos que estão longe de serem considerados nobres e que é considerado como o motivo de toda a tragédia que ocorre no enredo.

A filosofia de Graça Aranha diz que o universal só seria alcançado através do enraizamento da cultura. E é encontrado no libreto de *Malazarte* pela utilização de elementos populares, tais como os mitos folclóricos, os instrumentos típicos, as danças características, as credences e, enfim, uma série de elementos de brasilidade que confirmam a sua filosofia.

Para Graça Aranha a finalidade da arte é nos emocionar, sua função seria estritamente estética. No drama *Malazarte* notamos uma escrita elaborada com preocupação formal, rebuscada e erudita, compondo um texto que apresenta vários episódios trágicos e que tenta comunicar uma filosofia que, para Graça Aranha, era a chave da felicidade. Parece-nos que ele teve uma preocupação maior com a exposição de seu pensamento filosófico do que com a arte nacionalista em si. Tanto a dificuldade em entender sua filosofia quanto o uso da linguagem rebuscada separam sua obra do gosto popular. Assim, deduzimos que, apesar da utilização de elementos do folclore, a concepção do libreto de *Malazarte* não foi para a grande massa, mas para uma elite intelectual. Uma curiosidade desse intelectualismo é que o libreto escrito por Graça Aranha ganhou versões em francês, português e italiano.

O libreto da ópera *Malazarte* revela a tragédia do terror do ser humano quando toma consciência de sua separação do Todo universal e o leva à triste fatalidade. Para Graça Aranha, o drama traduz a ideia de que só há tragédia naquilo que é insolúvel para o ser humano. Desta forma, percebemos uma semelhança entre o libreto de *Malazarte* e a ação dramática das tragédias gregas, que se apoiam sobre a contraposição entre realidades e mitos: falam da luta dos heróis contra o destino, dos deuses e seus poderes. Também se assemelha à fatalidade da tragédia moderna de Ibsen. No caso do libreto, a luta de Eduardo contra seu destino e o poder que a Mãe d'Água exerce sobre as personagens.

Graça Aranha sofreu a influência das tendências filosóficas positivistas e monistas em sua juventude, no Rio de Janeiro e na escola do Recife, que também influenciaram na revolução social. Defendeu o envolvimento do artista modernista na política. Infelizmente o libreto da ópera *Malazarte* não retrata os problemas sociais que o afligiram. O texto original do drama apresentava já material suficiente para que esse aspecto fosse desenvolvido, mas a adaptação do libreto foi apenas iniciada por Graça Aranha e concluída por Lorenzo Fernández.



Já sabemos que a luta do Modernismo no Brasil, em sua fase inicial, foi pela renovação estética e, no que se refere a música, as duas grandes correntes influentes da época foram o neoclassicismo de Stravinsky e o expressionismo de Schoenberg (Adorno, 1989). Apesar do conhecimento da tendência estética expressionista, Lorenzo Fernández não optou por essa linha de pensamento. Características como sólida estrutura formal, opção por uma harmonia tonal, por uma rítmica que nos remete a um primitivismo africano ou ameríndio, como também a utilização esporádica de uma instrumentação típica que nos remete a um primitivismo exótico, e a utilização de melodias que se apoiam no folclore brasileiro, e que por vezes são citações literais desse mesmo folclore, são características que se enquadraram dentro de uma concepção nacional do moderno neoclassicismo e que são encontradas na ópera *Malazarte*. Lorenzo Fernández evitou os caminhos da atonalidade por pensar que, por mais interessantes que pudessem lhe parecer, enquanto artista e indivíduo, tais experimentos não transmitiriam alguma mensagem significativa para a maioria dos seus ouvintes.

Lorenzo Fernández compôs alguns tangos e sambas quando começou a estudar música com sua irmã, mas quando começou a compor seriamente, foi fortemente influenciado pela estética francesa. Somente depois de 1922, ano da Semana de Arte Moderna, acompanhando todo o processo de mudanças no pensamento ideológico da época, foi que direcionou sua estética para o nacionalismo. Quando compôs a ópera *Malazarte*, entre 1931 e 1933, estava em sua fase nacionalista. A identificação de elementos de brasilidade em sua ópera confirma tal direcionamento estético, embora mais evidente sejam o ritmo e as citações literais da música folclórica brasileira.

Apesar de seu nacionalismo não descender de Villa-Lobos, Lorenzo Fernández era seu amigo e, de certa forma, seu imitador. Não há dúvida de que houve uma identificação do primeiro com algumas características da obra do segundo. Na ópera *Malazarte*, identificamos alguns trechos com sonoridade e ritmos selvagens.

Lorenzo Fernández teve como mestres J. Otaviano, Henrique Oswald, Frederico Nascimento e Francisco Braga, mestres que não tiveram preocupação nacionalista ou apresentaram um nacionalismo ainda muito incipiente. A sua atitude em defesa de uma obra nacionalista é devida às influências de Alberto Nepomuceno, Villa-Lobos e Mário de Andrade. Em sua ópera *Malazarte* encontramos elementos de tendências estéticas diferentes. Alguns trechos nos remetem aos *leitmotiven* de Wagner, ao impressionismo de Debussy, ao politonalismo de Stravinsky, ao lirismo de Alberto Nepomuceno ou ao primitivismo de Villa-Lobos, estéticas utilizadas no processo de renovação do nacionalismo. Lorenzo Fernández uniu este processo às modernas técnicas de composição, e de uma forma geral aderiu ao nacionalismo apresentado em uma linguagem neoclássica.



Lorenzo Fernández não pode ser caracterizado por apenas um estilo devido às fases pelas quais passou. Sua primeira fase caracteriza-se pela influência europeia, principalmente francesa, com elementos romântico-impressionistas; a segunda, na qual sua ópera *Malazarte* está inserida, caracteriza-se pela utilização sistemática do folclore.

Não há dúvida de que Lorenzo Fernández absorveu a essência dos elementos de brasilidade e com eles compôs muitas obras criando atmosferas, mas sua ópera *Malazarte* caracterizou-se pelas frequentes citações literais do folclore brasileiro: melodias de roda, como “Terezinha de Jesus”; ritmos característicos, como o “Batuque”; instrumentos típicos geralmente associados a ritmos característicos, como o pandeiro na “Marcha-rancho”; a polifonia seresteira, como na “Modinha”.

Percebamos a preocupação de Lorenzo Fernández com a utilização de formas populares para a caracterização de sua ópera. É a primeira vez que tal preocupação ocorreu no domínio do teatro lírico brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França de *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt GmbH, 1958. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Coleção Estudos, n. 26)

Almeida, Renato. *Graça Aranha: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1958. (Coleção Nossos Clássicos, n. 27)

Aranha, José Pereira da Graça. *Espírito moderno*. 2a. edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Aranha, José Pereira da Graça. *A esthetica da vida*. Rio de Janeiro: Garnier, [1921].

Aranha, José Pereira da Graça. *O meu próprio romance*. [São Paulo]: Companhia Editora Nacional, 1931.

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

Bosi, Alfredo. *A literatura brasileira: o pré-modernismo*. V. 5. São Paulo: Cultrix, 1969.

Fernandez, Oscar S. Lorenzo. “A obra de canto de Oscar Lorenzo Fernandez”. In: *A obra de canto de Oscar Lorenzo Fernandez*, encarte do CD 107.224; Maria Lúcia Godoy e Talitha Peres. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1993.

França, Eurico Nogueira. *Lorenzo Fernández: compositor brasileiro*. Rio de Janeiro, 1950.



Ópera *Malazarte*: a brasilidade no pensamento modernista – Fernandes, J. F.

Krieger, Edino. “As obras”. In: *Lorenzo Fernández*, encarte do CD SO11, v. 1 e 2, coleção Repertório Rádio MEC. Rio de Janeiro: Rádio MEC, 1998, p. 6-8.

Martins, Wilson. *A literatura brasileira: o modernismo (1916-1945)*. 2ª edição, v. 6. São Paulo: Cultrix, 1967.

Moraes, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

Moraes, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

Neves, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

Paes, José Paulo. *Canaã e o ideário modernista*. São Paulo: Edusp, 1992.

Picchi, Achille. “Canções brasileiras”. In: *Canções Brasileiras*, encarte do CD 005328; Sandra Félix e Scheilla Glaser. São Paulo: Paulus, 2000.

Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até 1972*. 6ª edição revista e aumentada. Petrópolis: Vozes, 1982.

JOSÉ FORTUNATO FERNANDES é professor assistente do Curso de Licenciatura em Música do Departamento de Artes do Instituto de Linguagens da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT). Atualmente é doutorando em Música com área de concentração em Fundamentos Teóricos e linha de pesquisa em Educação Musical pelo Departamento de Música do IA/Unicamp, sob orientação de Aci Meyer e coorientação de José Zan. Mestre em Artes com área de concentração em Musicologia pelo Departamento de Música da ECA/USP, sob orientação de Régis Duprat; bacharel em Música com habilitação em Piano pelo Instituto Villa-Lobos do CLA/Unirio, sob orientação de Saloméa Gandelmann e Estela Caldi.