

ISSN 01037595



V. 24, n. 2, Jul./Dez. 2011

REVISTA **BRASILEIRA**  
*de Música*

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
ESCOLA DE MÚSICA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

**TRADIÇÃO E INOVAÇÃO  
NO SÉCULO XX**





Revista do Programa de Pós-graduação em Música  
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 245-448 - Jul./Dez. 2011



ISSN 01037595



Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 245-448 - Jul./Dez. 2011

Programa de Pós-graduação em Música  
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Tradição e inovação no século XX

## UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

*Carlos Levi*

Reitor

*Antônio Ledo*

Vice-reitor

*Debora Foguel*

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa

## CENTRO DE LETRAS E ARTES

*Flora de Paoli*

Decana

## ESCOLA DE MÚSICA

Diretor: *André Cardoso*

Vice-diretor: *Marcos Nogueira*

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação: *Afonso Barbosa Oliveira*

Coordenadora do Curso de Licenciatura: *Ermelinda A. Paz Zanini*

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural: *Eduardo Biato*

Diretora Adjunta dos Cursos de Extensão: *Miriam Grosman*

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música: *Marcos Nogueira*

Editora-chefe da Revista Brasileira de Música: *Maria Alice Volpe*

Comissão executiva: (membros docentes da Comissão Deliberativa do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil)

*Marcos Nogueira, Marcelo Verzoni, Maria José Chevitarese, José Alberto Salgado, Pauxy Gentil Nunes e Maria Alice Volpe*

Produção: *Maria Celina Machado e Elizabeth Villela*

Revisão musicológica: *André Cardoso* (Arquivo de Música Brasileira)

Editoração musical (Arquivo de Música Brasileira): *Thiago Sias*

Revisão musical (Arquivo de Música Brasileira): *Fausto Borém*

Revisão e copidesque: *Mônica Machado*

Revisão de língua inglesa: *Charles-Antoine Guillemette* (Editorial)

Projeto gráfico, capa, editoração e tratamento de imagens: *Márcia Carnaval*

Webmaster e webdesigner: *Francisco Conte*

Capa: *Villa-Lobos*, acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno, reprodução

A REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA é um periódico semestral, arbitrado, de circulação nacional e internacional, dirigido a pesquisadores da música e áreas afins, professores e estudantes. A RBM pretende ser um instrumento de divulgação e de disseminação de produção intelectual atualizada e relevante para o Ensino, a Pesquisa e a Extensão, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, entrevistas, partituras e informes. A RBM adota o Acordo Ortográfico de 1990, assinado pela Comunidade de Países de Língua Portuguesa, e as normas da ABNT. O acesso é gratuito pela internet no site <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm>

### Endereço para correspondência:

Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da UFRJ

Rua do Passeio, 98, Lapa, Rio de Janeiro – RJ

Brasil

CEP: 20021-290

Tel.: 55 21 2240-1391

E-mail: [revista@musica.ufrj.br](mailto:revista@musica.ufrj.br)



### Catálogo: Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM/UFRJ

R454 Revista Brasileira de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música. – Vol.1, n.1 (mar. 1934) – . Rio de Janeiro: EM/UFRJ, 1934- .  
Trimestral: 1934-1938 (v.1 - v.5)  
Anual: 1939 (v.6)  
Trimestral: 1940/1941 (v.7)  
Anual: 1942-1991 (v.8 - v.19)  
Irregular: 1992 – 2002 (v.20 - v.22)  
Semestral: 2010 (v.23, n.1-2) ; 2011 (v.24, n.1-2)

ISSN: 0103-7595

1. Música – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música.

CDD - 780.5



Programa de Pós-graduação em Música  
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

**EDITORA-CHEFE**

Maria Alice Volpe (UFRJ, Rio de Janeiro)

**CONSELHO EDITORIAL**

Alda de Jesus Oliveira (UFBA, Salvador)  
Cristina Capparelli Gerling (UFRGS, Porto Alegre)  
Elizabeth Travassos (UniRio, Rio de Janeiro)  
Elliott Antokoletz (Universidade do Texas, Austin, EUA)  
Fabrizio Della Seta (Universidade de Pávia, Itália)  
Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte)  
Ilza Nogueira (UFPB, João Pessoa)  
João Pedro Paiva de Oliveira (UFMG, Belo Horizonte)  
Juan Pablo Gonzáles (Pontifícia Universidade Católica do Chile, Santiago)  
Luciana Del Ben (UFRGS, Porto Alegre)  
Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)  
Martha Tupinambá Ulhôa (UniRio, Rio de Janeiro)  
Omar Corrado (Universidade de Buenos Aires, Argentina)  
Paulo Ferreira de Castro (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)  
Philip Gossett (Universidade de Chicago, EUA)  
Rafael Menezes Bastos (UFSC, Florianópolis)  
Ralph P. Locke (Universidade de Rochester, NY, EUA)  
Régis Duprat (USP, São Paulo)  
Ricardo Tacuchian (UniRio, Rio de Janeiro)  
Robin Moore (Universidade do Texas, Austin, EUA)  
Rogério Budasz (Universidade da Califórnia, Riverside, EUA)  
Sérgio Figueiredo (UDESC, Florianópolis)  
Silvio Ferraz (UNICAMP, Campinas)





# SUMÁRIO

255	EDITORIAL
	<b>ARTIGOS</b>
265	From polymodal chromaticism to symmetrical pitch construction in the musical language of Villa-Lobos ..... <i>Elliott Antokoletz</i>
277	Aspectos harmônicos do <i>Choros n. 4</i> de Villa-Lobos e a linguagem modernista ..... <i>Marcos Branda Lacerda</i>
299	O Manuscrito P38.1.1 e a “tabela prática” de Villa-Lobos .... <i>Maria Alice Volpe</i>
311	Ópera <i>Malazarte</i> : a brasilidade no pensamento modernista de Graça Aranha e Lorenzo Fernández ..... <i>José Fortunato Fernandes</i>
329	A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos quartetos de cordas de Cláudio Santoro ..... <i>Rodolfo Coelho de Souza</i>
351	A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural: o caso do Grupo de Compositores da Bahia ..... <i>Ilza Nogueira</i>
381	Sistema-T e pós-modernidade ..... <i>Ricardo Tacuchian</i>



		<b>MEMÓRIA</b>
399	Oswaldo Lacerda, uma vida (1927-2011) .....	<i>Eudóxia de Barros</i>
403	Homenagem a Almeida Prado (1943-2010): o compositor por ele mesmo .....	<i>Régis Duprat</i>

		<b>RESENHA</b>
407	Manoel Aranha Corrêa do Lago, <i>O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana</i> .....	<i>Régis Duprat e Maria Alice Volpe</i>

		<b>ESPECIAL</b>
413	Aula Inaugural na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro por ocasião dos 80 anos do compositor .....	<i>Edino Krieger</i>

		<b>ARQUIVO DE MÚSICA BRASILEIRA</b>
425	Um método brasileiro de contrabaixo, do século XIX (1838): Lino José Nunes .....	<i>André Cardoso</i>
437	Curso de Lições para o Contrabaixo do <i>Método Prático ou Estudos Completos para o Contrabaixo</i> (edição André Cardoso) .....	<i>Lino José Nunes</i>

443		<b>NORMAS EDITORIAIS</b>
-----	--	--------------------------



# CONTENTS

259 EDITORIAL

## ARTICLES

265	From polymodal chromaticism to symmetrical pitch construction in the musical language of Villa-Lobos ..... <i>Elliott Antokoletz</i>
277	Harmonic aspects of <i>Choros n. 4</i> by Villa-Lobos and the modernist language ..... <i>Marcos Branda Lacerda</i>
299	The Manuscript P38.1.1 and the “practical table” by Villa-Lobos ..... <i>Maria Alice Volpe</i>
311	Opera <i>Malazarte</i> : Brazilianess in the modernist thinking of Graça Aranha and Lorenzo Fernández ..... <i>José Fortunato Fernandes</i>
329	The reception of twelve-tone theories in the last string quartets by Cláudio Santoro ..... <i>Rodolfo Coelho de Souza</i>
351	Musical creation in dialogue with political-cultural context: the case of Bahia’s Composers Group ..... <i>Ilza Nogueira</i>
381	System-T and post-modernity ..... <i>Ricardo Tacuchian</i>

		<b>MEMORY</b>
399	Oswaldo Lacerda, a life (1927-2011) .....	<i>Eudóxia de Barros</i>
403	Tribute to Almeida Prado (1943-2010): the composer in his own words .....	<i>Régis Duprat</i>
		<b>REVIEWS</b>
407	Manoel Aranha Corrêa do Lago, <i>O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana</i> .....	<i>Régis Duprat and Maria Alice Volpe</i>
		<b>ESPECIAL</b>
413	Keynote speech at the School of Music, Federal University of Rio de Janeiro by the occasion of the composers's 80th birthday .....	<i>Edino Krieger</i>
		<b>BRAZILIAN MUSIC ARCHIVE</b>
425	A Method for Double Bass from 19th-century Brazil (1838): Lino José Nunes .....	<i>André Cardoso</i>
437	Course Lessons for the Double Bass from the <i>Practical Method or Complete Studies for the Double Bass</i> (edition by André Cardoso) .....	<i>Lino José Nunes</i>
446		<b>EDITORIAL GUIDELINES</b>



# EDITORIAL

O ano de 2011, muito produtivo para a Escola de Música da UFRJ e o seu Programa de Pós-graduação, foi marcado pela crescente integração entre a graduação e a pós-graduação, pela vinculação entre a sua produção científica e artística, e pela inserção no processo de internacionalização da universidade brasileira. Nesse sentido, os esforços institucionais empenhados pela Diretoria e pela Coordenação da Pós-graduação resultaram na organização do II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ “Teoria, Crítica e Música na Atualidade” – concomitante com a Semana da Escola de Música, cujos eventos artísticos comemoraram seus 163 anos de fundação com a série de concertos “Caminhos modernos: a música na segunda metade do século XX” – e na continuidade da publicação da *Revista Brasileira de Música*, com periodicidade semestral. A distribuição gratuita, nacional e internacional, em versão impressa e eletrônica, segue a política de democratização do acesso ao conhecimento produzido na universidade brasileira, bem como sua internacionalização.

O Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ e a *Revista Brasileira de Música* constituem empreendimentos institucionais que têm o intuito de promover o diálogo com a comunidade internacional ao buscar especialistas estrangeiros norteando-se por critérios de afinidade intelectual que possam evidenciar frutífera participação no desenvolvimento da pesquisa em música no Brasil, entre os quais, campos teóricos, perspectivas críticas e abordagens que tenham potencial ou efetiva aplicabilidade para o caso brasileiro e de áreas culturais afins; e ainda perspectivas de atualização teórico-conceitual que possam alimentar reciprocamente a produção de conhecimento novo na área de música no contexto nacional e internacional. A *RBM* conta com Conselho Editorial sintonizado por essas diretrizes.

O presente volume da *RBM* expressa congruência com a temática dos eventos artístico e científico acima referidos, ao estender o debate sobre a criação musical e as teorias analíticas, com o eixo temático “Tradição e inovação no século XX”. Apresenta posicionamentos críticos e analíticos pertinentes ao estudo da música no Brasil do período, especialmente voltados aos desafios da inovação e a busca pela tradição, seja no contexto de construção de identidade nacional, seja em momento posterior, que expresse o intuito de superação dessas amarras estético-ideológicas.

A *RBM* tem a honra de contar com a contribuição de Elliott Antokoletz (Universidade do Texas-Austin), cujo livro sobre a música do século XX é o primeiro com-



pêndio da música ocidental a incluir Heitor Villa-Lobos e outros compositores importantes da América Latina no discurso histórico e analítico *mainstream* da musicologia internacional. Tal feito não resultou de mera condescendência de um brasilianista ou latino-americanista, mas sim de um campo teórico-analítico que possibilitou uma visão sistêmica dos efeitos produzidos pela absorção de escalas da música “folclórica” dos diversos países no cerne do sistema tonal “ocidental”, transformando as relações hierárquicas das funções tonais e construindo uma nova lógica que levou à constituição de um novo sistema tonal não funcional. Entre os diversos méritos da obra de Antokoletz, ressaltamos aqui a incorporação da obra do compositor brasileiro, bem como de compositores latino-americanos, ao cânone historiográfico-musical por meio de critérios que superam o “culturalismo” em favor de uma abordagem sistêmica técnico-musical. O artigo de Antokoletz aqui publicado é uma versão ampliada e atualizada da conferência de abertura do 9º Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, proferida em 2009. Sua análise do *Choros n. 10* abre caminho para uma nova compreensão da linguagem musical de Villa-Lobos, cujo tecido tonal continha trechos que permaneciam infensos a uma sistematização teórica segundo as abordagens analíticas propostas anteriormente.

Nessa esteira seguem dois artigos de musicólogos brasileiros, Marcos Branda Lacerda (USP) e Maria Alice Volpe (UFRJ), que discutem os problemas analíticos da obra de Villa-Lobos no contexto da corrente analítica adotada por Antokoletz. Ao abordar o *Choros n. 4*, Lacerda oferece um olhar crítico sobre as potencialidades e os limites das propostas analíticas vinculadas à Teoria dos Conjuntos. Volpe traz à luz um rascunho de Villa-Lobos, cuja crítica textual visa a uma interface entre o pensamento composicional e os problemas analíticos, que resulta na identificação de um lastro histórico-musicológico que corrobora a perspectiva teórica proposta por Antokoletz. O conjunto dos três artigos que abrem o presente volume oferece, portanto, um balanço da teoria analítica que se tem revelado tão competente em desmitificar a obra desse compositor brasileiro e que poderá questionar o seu alegado intuícionismo.

Mais duas contribuições à teoria musical são oferecidas por Rodolfo Coelho de Souza (USP-Ribeirão Preto) e Ricardo Tacuchian (Unirio e Academia Brasileira de Música), que discutem a obra de compositores brasileiros de gerações seguintes ao paradigmático compositor nacionalista-modernista. Coelho de Souza questiona o suposto tratamento heterodoxo dado ao dodecafonismo por Cláudio Santoro, oferecendo subsídios analíticos que fundamentem o reconhecimento de um tratamento consistente à técnica serial. Tacuchian expõe o sistema de composição que formulou para dar vazão ao seu próprio processo criativo, o Sistema-T, nonafônico, proposto como superação das polaridades.



Dois estudos de teor interdisciplinar compõem ainda este volume: José Fortunato Fernandes (UFMT) aborda a questão da identidade nacional na ópera de Lorenzo Fernandez em relação ao pensamento de Graça Aranha, autor do libreto, informado pelas perspectivas críticas dos estudos literários e das ciências sociais. Ilza Nogueira (UFPB e Academia Brasileira de Música) discute o movimento musical do Grupo de Compositores da Bahia no contexto da história institucional da universidade que o abrigou e das forças sociais, políticas, econômicas e culturais que marcaram aquela conjuntura.

A seção Arquivo de Música Brasileira é de especial importância neste volume, pois contém a comunicação de André Cardoso (UFRJ e Academia Brasileira de Música) sobre a descoberta do método de contrabaixo mais antigo do Brasil, datado de 1838, de autoria de Lino José Nunes e localizado no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno. Tal comunicação apresenta-se em forma de artigo, que fornece subsídios histórico-musicológicos sobre o autor e os proprietários do manuscrito, bem como dos critérios editoriais adotados para a partitura publicada nesta Revista pela primeira vez. A resenha de Régis Duprat (USP e Academia Brasileira de Música) e Maria Alice Volpe trata do livro de Manoel Aranha Corrêa do Lago, publicado recentemente e que revela a importância do Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil nos anos anteriores à Semana de Arte Moderna de 1922. Em especial, à guisa de seção, a *RBM* presta homenagem ao compositor brasileiro Edino Krieger com a transcrição da aula inaugural realizada na Escola de Música da UFRJ na abertura do ano acadêmico de 2008, por ocasião do seu aniversário de 80 anos.

Este volume dedicado à música brasileira do século XX surge sob o impacto da perda de dois compositores basilares do período, Osvaldo Lacerda e Almeida Prado. Ambos travaram diálogo intenso com as posturas que norteiam o eixo temático, a tradição e a inovação. A *RBM* presta a eles homenagem póstuma, respectivamente, com o emotivo depoimento da pianista Eudóxia de Barros (Academia Brasileira de Música) e a reflexão sensível do musicólogo Régis Duprat.

A temática que permeou diversos eventos da instituição em 2011 foi laureada pela presença de dois gigantes da música do século XX: Phillip Glass e Leo Brouwer. As conferências e *masterclasses* ministradas pelos compositores norte-americano e cubano propiciaram fértil diálogo com professores e alunos de graduação, de pós-graduação e o público externo. A vitalidade da instituição expressou-se ainda na realização de diversos eventos, artísticos e científicos, entre os quais o II Festival Internacional de Violão da UFRJ e o I Encontro Internacional de Bandolim.

Neste ano, prenhe de acontecimentos tão marcantes para a Escola de Música, seu Programa de Pós-graduação e para a música brasileira, este Editorial não poderia omitir a outorga, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, do título de Doutor *Honoris Causa* ao pianista brasileiro aclamado internacionalmente, Nelson Freire.



Em meio a infindáveis discussões sobre critérios de avaliação e índices de produtividade, evoco os critérios de excelência e reconhecimento de mérito, parafraseando Heidegger (*On the Way to Language*, 1959): o que fica expressam-no os artistas.

Agradeço muito especialmente a todos os colegas cuja convivência, amizade, espírito crítico, humor e perspicácia dotaram-me da energia necessária para conduzir este empreendimento. Agradeço reiteradamente à equipe editorial da *RBM* pelo incondicional empenho na realização deste projeto, Márcia Carnaval, Maria Celina Machado, Mônica Machado, Charles-Antoine Guillemette e, de maneira especial neste ano, a Francisco Conte pelo novo e elogiadíssimo site <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm/>. Renovo os meus agradecimentos ao diretor da Escola de Música da UFRJ, André Cardoso, e ao coordenador do Programa de Pós-graduação em Música, Marcos Nogueira, pelo apoio generoso e constante diálogo, sempre sincero e fecundo; e ainda aos colegas da Comissão Deliberativa e da Comissão Executiva da *RBM*: Marcelo Verzoni, Maria José Chevitaresh, José Alberto Salgado e Pauxy Gentil Nunes. Agradeço também a todos os membros do Conselho Editorial e aos pareceristas *ad hoc*, pela competência e prontidão às nossas demandas.

Que este volume propicie ao leitor um significativo encontro com a análise musical e a crítica histórico-musical.

Maria Alice Volpe  
Editora



# EDITORIAL

The year 2011 was very productive for the School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro and its Graduate Studies Program. It was marked by the increasing interaction between undergraduate and graduate studies, the greater association between scientific and artistic production, and by the expanding insertion in the internationalization process of the Brazilian university. In this sense, institutional efforts engaged by the Directory Board and the Head of Graduate Studies Program in Music resulted in the organization of the Second UFRJ International Symposium of Musicology “Current Theory, Criticism and Music” – concomitant with the School of Music Week, which artistic events celebrated the 163<sup>rd</sup> anniversary with the concert serie “Modern paths: music in the second half of the twentieth century” – as well as in the continued publication of the *Revista Brasileira de Música* (*Brazilian Journal of Music*), twice a year. Open access and free national and international distribution of its printed and electronic versions follow the policy of democratization of knowledge produced by Brazilian universities, as well as its internationalization.

The UFRJ International Musicological Symposium and the *Brazilian Journal of Music* are institutional projects intended to promote a dialogue with the international community. Foreign experts who hold some sort of intellectual affinity that may bring forth fruitful contribution in the development of music research in Brazil are invited to bring in their thoughts particularly concerning theoretical frameworks, critical perspectives and approaches that have potential or actual applicability for the Brazilian case and related cultural areas. One of the main objectives is to foster new concepts and theories that may reciprocally nourish the production of knowledge in national and international contexts. The *RBM* Editorial Board has made high-minded efforts to pursue these guidelines.

This issue of *RBM* expresses congruence with the theme of the two above mentioned artistic and scientific events as it furthers the discussion on musical creation and analytical theories posing the theme “Tradition and innovation in the twentieth century.” It presents critical and analytical perspectives relevant to the study of music in Brazil during the period, particularly focusing on the challenges of innovation and the search for tradition, whether in the context of the construction of national identity or at a later time when expressing a will to break free of those aesthetic and ideological ties.

*RBM* has been honored with the contribution of Elliott Antokoletz (The University of Texas-Austin), whose book on twentieth century music is the first compendium of Western music to include Heitor Villa-Lobos and other important Latin American





composers in the mainstream historical, analytical discourse of international musicology. Such outcome did not spring from condescension of some Brazilianist or Latin-Americanist, but from a theoretical and analytical framework that enabled a systemic view of the process of absorption of “folk” music scales from different countries into the heart of the “Western” tonal system by transforming the hierarchical relationships of tonal functions and building a new logic that led to non-functional tonality. Among the many merits of Antokoletz’s studies, we must emphasize here the inclusion of the Brazilian composer’s works, as well as some Latin-American composers’, in the musical-historiographical canon by surpassing the criteria of “culturalism” in favor of a systemic technical approach to music. The article published here by Antokoletz is an expanded and updated version of the opening keynote of the 9th Research Colloquium of the Graduate Studies Program in Music at the Federal University of Rio de Janeiro in 2009. His analysis of the *Choros n. 10* opens the path to a new understanding of Villa-Lobos’s musical language, whose tonal fabric contains passages that had remained averse to theoretical systematization by the analytical approaches attempted before.

Along these lines, the following two articles by the Brazilian musicologists, Marcos Branda Lacerda (USP) and Maria Alice Volpe (UFRJ), discuss the problems of musical analysis of Villa-Lobos’s works in the context of theory as proposed by Antokoletz. Addressing the *Choros n. 4*, Lacerda offers a critical view on the potentialities and limits of analytical approaches related to Set Theory. Volpe brings to light a handwritten sketch by Villa-Lobos and approaches it through textual criticism aiming at an interface between the compositional thinking and some analytical problems; this intersection reveals some evidences which provide a historical-musicological background to the theoretical perspective proposed by Antokoletz. Thus, the three opening articles of this volume offer some thoughts on the analytical theory that has proved itself so efficient in demythifying the work of the Brazilian composer, even leading to the questioning of his alleged intuitionism.

Two more contributions to music theory are presented by Rodolfo Coelho de Souza (USP-Ribeirão Preto) and Ricardo Tacuchian (Unirio and the Brazilian Academy of Music) by discussing the works of Brazilian composers from the generations following the paradigmatic modernist-nationalist composer. Coelho de Souza questions the alleged unorthodox treatment given to the twelve-tone technique by Cláudio Santoro, offering analytical basis to justify the recognition of a consistent approach to the serial technique. Tacuchian exposes the compositional system that he formulated to give vent to his own creative process, the T-System, a nine-tone collection which is projected to overcome polarities.

Two studies of interdisciplinary intent also compile this volume: José Fortunato Fernandes (UFMT) addresses the question of national identity in Lorenzo Fernandez’s



opera, contextualizing it in the perspective of Graça Aranha, the libretto's author, and drawing from some critical views of literary studies and social sciences. Ilza Nogueira (UFPB and the Brazilian Academy of Music) discusses the musical movement of the Composers Group of Bahia in the context of the institutional history of the university that housed it as well as the social, political, economic and cultural forces that marked those junctures.

The Brazilian Music Archive section is of particular importance in this issue, since it contains the announcement of André Cardoso (UFRJ and the Brazilian Academy of Music) on the discovery of Brazil's oldest method of bass, dated 1838, written by Lino José Nunes, which was found in the Alberto Nepomuceno Library. Cardoso's article provides historical and musicological information about the composer and the owners of the manuscript, as well as the editorial criteria adopted for the score, published for the first time here in this issue. The review of Régis Duprat (USP and the Brazilian Academy of Music) and Maria Alice Volpe offers an assessment on Manoel Aranha Corrêa do Lago's recently published book which reveals the importance of the Veloso-Guerra Circle and Darius Milhaud in Brazil during the years prior to the Week of Modern Art in 1922. In place of an interview, the *RBM* pays tribute to Brazilian composer Edino Krieger with the transcription of his lecture held at UFRJ School of Music at the opening of the academic year 2008, on the occasion of his 80th birthday.

This volume devoted to Brazilian music of the twentieth century arrives under the impact of the loss of two emblematic composers, Osvaldo Lacerda and Almeida Prado. Both composers engaged in intense dialogue concerning issues of tradition and innovation. The *RBM* pays posthumous tributes to them, respectively, with an emotional testimony from pianist Eudóxia de Barros (Brazilian Academy of Music), and an insightful essay by musicologist Régis Duprat.

The events at the UFRJ School of Music in 2011 were honored by the presence of two giants of twentieth-century music: Philip Glass and Leo Brouwer. The lectures and masterclasses given by both the American and Cuban composers have provided fertile ground for discussions with professors, graduate and undergraduate students, and the general public. The vitality of the institution was also expressed in the organization of various artistic and scientific events, including the Second UFRJ International Guitar Festival, and the First International Mandolin Festival.

In this year full of important events for the School of Music, its Graduate Program, and for Brazilian music in general, this Editorial could not omit the accolade from the Federal University of Rio de Janeiro in conferring the title of Doctor *Honoris Causa* to the internationally acclaimed Brazilian pianist Nelson Freire. Amid the endless discussions on the evaluation criteria and productivity indexes, I evoke the



criteria of excellence and recognition of merit by paraphrasing Heidegger (*On the Way to Language*, 1959): all that lasts is expressed through art.

Very special thanks to all colleagues whose partnership, friendship, critical wisdom, sense of humor, and perspicacity have bestowed me with the energy needed to drive this project. I repeatedly thank all members of the *RBM* staff for their strong commitment with this journal, Márcia Carnaval, Maria Celina Machado, Mônica Machado, Charles-Antoine Guillemette and, particularly this year, Francisco Conte for creating the new, highly appraised site <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm/>. I renew my thanks to the director of UFRJ School of Music, André Cardoso, and to the Head of Graduate Studies Program in Music, Marcos Nogueira, for their generous support, and continuing dialogue, always sincere and fruitful. Thanks again to my colleagues on the Deliberative Committee of the Graduate Studies Program in Music and *RBM* Executive Committee: Marcelo Verzoni, Maria José Chevitarese, José Alberto Salgado and Pauxy Gentil Nunes. Further thanks to all members of the Editorial Advisory Board and *ad hoc* referees for their expertise and readiness to respond to our demands.

May this volume grant to its readers a significant encounter with musical analysis and musico-historical criticism.

Maria Alice Volpe  
Editor







# From polymodal chromaticism to symmetrical pitch construction in the musical language of Villa-Lobos<sup>\*</sup>

Elliott Antokoletz<sup>\*\*</sup>

## Abstract

The intention in this essay is to show how the transformation of folk modalities into more abstract modernistic pitch constructions is reflected in the music of Brazilian composer Heitor Villa-Lobos. The larger trend toward modal transformation and the establishment of a new harmonic language in the early twentieth century is exemplified in a study of his *Choros no. 10* (1926). Composers of various national backgrounds commonly derived symmetrical pitch constructions from the pentatonic and modal materials of their folk-music sources, the varied types of pitch collections in their works ranging from the pentatonic and modal constructions of folk music to the more abstract modernistic sonorities of polymodal combination as well as whole-tone, octatonic, and various hybrid combinations derived from them. In *Choros no. 10*, while polymodal chromatic constructions are transformed from octatonic to pentatonic structural blocks as the basis of a new concept of tonality and progression, the interactions of these sonorities within the larger rhythmic-timbral context of the work contribute to the composer's intended general evocation of various natural qualities of Brazil.

## Keywords

20<sup>th</sup> century – Brazilian music – modernism – Heitor Villa-Lobos – musical analysis.

## Resumo

O propósito deste ensaio é mostrar como a transformação de modalismos folclóricos em construções modernistas mais abstratas de altura das notas reflete-se na música do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. A tendência de transformação modal e o estabelecimento de uma nova linguagem harmônica no início do século XX são exemplificados neste estudo sobre o *Choros nº 10* (1926). Compositores de várias nacionalidades extraíram construções simétricas de altura das notas derivando-as de materiais pentatônicos e modais de suas fontes de música folclórica; os variados tipos de coleções de alturas em suas obras vão desde construções pentatônicas e modais da música folclórica até as mais abstratas sonoridades modernistas de combinação polimodal, tons inteiros, octatônicas e combinações híbridas derivadas. No *Choros nº 10*, construções cromáticas polimodais são transformadas de blocos estruturais octatônicos para pentatônicos como a base de um novo conceito de tonalidade e progressão, enquanto as interações destas sonoridades dentro de um contexto rítmico-timbrístico mais amplo da obra contribuem para pretendida evocação geral de várias qualidades naturais do Brasil.

## Palavras-chave

Século XX – música brasileira – modernismo – Heitor Villa-Lobos – análise musical.

<sup>\*</sup> Revised and expanded version of the opening keynote speech of the 9th Colloquium for Research of the Graduate Studies Program in Music, School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro, Brazil, on November, 23, 2009. (Editor's note). /Versão expandida e atualizada da conferência de abertura do 9º Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, proferida em 23 de novembro de 2009. (Nota da Editora).

<sup>\*\*</sup> Universidade do Texas, Austin, TX, EUA. Endereço eletrônico: antokoletz@mail.utexas.edu.



In the early twentieth century, the modalities of folk music were transformed by composers of divergent national backgrounds into new kinds of scale constructions. In addition to the pentatonic and modal sources of folk music, polymodal, whole-tone, octatonic, and various types of hybrid pitch collections became increasingly evident. The interactions of two or more of these types of pitch collections were commonly found in the music of Debussy, Stravinsky, Villa-Lobos, Bartók, Kodály, Griffes, and many others. The distinctive national elements of these composers reflected the search in the late-nineteenth and early twentieth-century for one's cultural identity as a viable alternative to the ultrachromatic sources of the Wagner-Strauss period. The intention of this study is to show how the synthesis of national stylistic elements with contemporary compositional techniques is reflected in the music of the Brazilian composer Heitor Villa-Lobos. This move toward synthesis and the establishment of a new harmonic language is epitomized in his *Choros n. 10* (1926), a large-scale setting for mixed chorus and orchestra.

In the early twentieth century, the free use of the anhemitonic pentatonic scale (represented by any one of the five permutations of the piano's black-key collection) and the seven-note modal permutations of the diatonic scale (represented by any one of the seven modal octave segments of the piano's white-key collection) led to a weakening of the hierarchical tonal functions inherent in the traditional major-minor scale system. This trend within the diatonic spectrum paralleled a similar trend within the ultrachromatic spectrum of German late-Romantic music, so composers of divergent national backgrounds began to evolve a new concept of the relations contained within the chromatic continuum.

The tendency to equalize the value of the twelve degrees of the chromatic scale and weaken tonal motion was foreshadowed in the nineteenth century by the infusion of symmetrical pitch relations into traditional triadic contexts. These relations occurred most frequently as the basis of harmonic root progression, where we often find consecutive motions by a single interval. Such root progressions generated either partial or complete linear partitions of the interval cycles, including both whole-tone scales, cycles of minor thirds, major thirds, etc., or compound cyclic-interval constructions such as the octatonic scale (an eight-note symmetrical scale alternating whole-steps and half-steps, or half-steps and whole-steps, formed by joining any two of the three diminished-seventh chords, i.e., minor-third cycles).<sup>1</sup> These practices foreshadowed pervasive use of symmetrical and cyclic-interval constructions by many twentieth-century composers, as the primary means of integrating large-scale compositional structure.

<sup>1</sup> For some of these manifestations of symmetrical construction and progression in chromatic tonal music of the nineteenth century, see Perle (1955, p. 301), Friedheim (1960, p. 286), Salzer and Schachter (1969, p. 215-21), Proctor (1977), Antokoletz (1984, p. 323-5), and Taruskin (1985, p. 79ff).



Symmetrical pitch constructions were commonly derived by various composers from the pentatonic and modal materials of folk-music sources. These materials are often transformed into cyclic-interval (symmetrical) collections by means of special transformations. The pentatonic scale, for instance, may be employed explicitly in its symmetrical permutation, Eb-Gb-Ab-Bb-Db (Example 1a), or reordered more radically as a segment of the cycle of fifths, Gb-Db-Ab-Eb-Bb. Larger diatonic collections are similarly exploited as both symmetrical mode (Example 1b, in Dorian form, D-E-F-G-A-B-C-D) or reordered more radically as a seven-note segment of the cycle of fifths, F-C-G-D-A-E-B. Folk-music sources have also yielded various nondiatonic modes, which have been exploited by composers of different national backgrounds in order to derive larger, more abstract pitch collections, i.e., nondiatonic folk mode with divergent overlapping modal segments (Example 1c). One such mode found in various folk-music sources, G-A-Bb-C-Db-Eb-F,<sup>2</sup> is often extended to larger diatonic (G-A-[Bb-C-Db-Eb-F-G-Ab-Bb]), octatonic ([G-A-Bb-C-Db-Eb-Fb-Gb]), and whole-tone (G-A-Bb-C-[Db-Eb-F-G-A-B]) scales (see basic scalar segments in Example 1c or octatonic and diatonic extensions in Example 1d). Diatonic modes are also represented as adjacent seven-note segments along the cycle of fifths (Example 1e).

With the free use of the folk modes and the disappearance of the triad as the basic harmonic premise in the early twentieth century, the concept of the “pitch-set” in a broad body of non-twelve-tone, nonserialized music includes the folk modes, their symmetrical extensions and transformations (e.g., octatonic and whole-tone), as well as more abstract pitch collections that are far removed from the modal sources. Interactions between the diatonic sphere, including pentatonic, modal, and polymodal types of collections, and the chromatic sphere, including octatonic, whole-tone, and other cyclic-interval types of collections, are essential for establishing a sense of transformation, polarity, and coherence within nontraditional musical contexts.

Example 1. Symmetrical pitch constructions derived from pentatonic and modal materials of folk-music sources.

Eb Gb Ab Bb Db                    =                    Gb Db Ab Eb Bb

Example 1a. Symmetrical pentatonic scale reordered as segment of cycle of fifths.

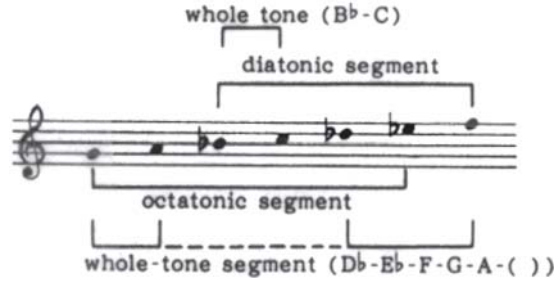
<sup>2</sup> See Bartók in Suchoff (1976, p. 363); and Bartók in Suchoff (1975, p. 19), Pattern 10 of Table 2, which contains this modal permutation. See also Antokoletz (1984, p. 204ff).





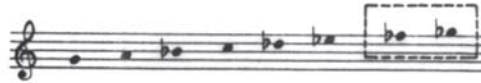
D E F G A B C D = F C G D A E B

Example 1b. Symmetrical Dorian mode reordered as segment of cycle of fifths.

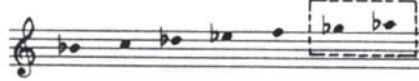


Example 1c. Nondiatonic mode with divergent overlapping modal segments.

(a) octatonic extension



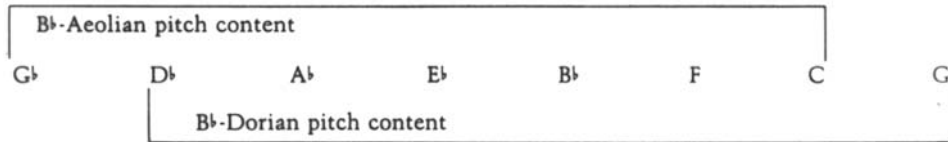
(b) diatonic extensions (B<sup>b</sup>-Aeolian mode)



(B<sup>b</sup>-Dorian mode)



Example 1d. Octatonic and diatonic extensions of nondiatonic folk mode.



Example 1e. Diatonic modes represented as adjacent seven-note segments along of cycle of fifths.

268 In Villa-Lobos's *Choros n. 10*, polymodal chromatic transformations from octatonic to pentatonic structural blocks underlie the concepts of tonality and pro-



From polymodal chromaticism to symmetrical pitch construction in the musical language – Antokoletz, E.

gression as well as evoke various natural qualities of Brazil in general. The opening instrumental portion of the work contains instrumental motives and devices that evoke the rich variety of bird calls and other natural sounds of the Brazilian tropical forests. In the choral-orchestral portion (from n. 6), a chant-like ritualistic momentum is induced by the additive contrapuntal unfolding of the Indian-sounding verbal articulations, to which is added *Rasga o coração* (“Rend my heart”), “a lyrical and sentimental melody in the manner of the urban *modinha* extracted from a popular song.”<sup>3</sup> (The urban *modinha* was originally a simple, nostalgic, Portuguese song, introduced in Brazil in the late-nineteenth century.) The Indian-sounding syllables of the choral chant have no literary meaning, but are used rather onomatopoeically, so the voices acquire an instrumental role simply as another sonic plane within the larger orchestral texture. The ritualistic Indian quality is further enhanced by the percussive Afro-Brazilian dance ostinati as well as a colorful and “exotic” orchestration, all of which suggest Stravinsky’s primitivism absorbed into a highly personal, nationally imbued contemporary idiom. The numerous blocks that comprise the two-part cumulative form are themselves made up of differentiated motivic and textural planes, all essential to evoking the primitivistic quality. While each of these local planes and layers is distinguished by its own individual rhythmic pattern, contour, timbre, and intervallic construction to produce a sharply defined kaleidoscopic fabric, pitch and intervallic connections among them contribute to the integration of the structure.

Against the held *fortissimo* chord of the opening, an exotic melody, which characterizes the song of a rare bird of the Brazilian forests, known as *Azulão da mata*, unfolds in two pairs of varied statements, in flutes (Example 2), then clarinets (see Example 3) as the structural basis of the opening formal block (to letter B).<sup>4</sup> The initial flute statement unfolds above the spare “dissonant” G and Bb pedals (in horn and clarinet, respectively), whereas the extended consequent of the closing statement in the clarinets (to letter A, m. 3) is set within a more complex, planed, contrapuntal texture (Example 3), which serves as a focal point in the structural building of the first large sectional block. The opening timbral and rhythmic polarity between harmony and melody is enhanced by differentiation of pitch content (see Example 2), the opening chord revealing the “octatonic-1” source (Eb-E-G-A-Bb, plus one “odd” note, D) of the G and Bb pedals and establishing one of the fundamental types of pitch sets of the work.<sup>5</sup> The flute theme also unfolds an octatonic segment,

<sup>3</sup> Museu Villa-Lobos (1972, p. 204).

<sup>4</sup> Museu Villa-Lobos (1972, p. 203).

<sup>5</sup> The octatonic scale on C (C-D-Eb-F-F#-G#-A-B), i.e., according to the interval-2,1,2,1,2,1,2,1 model, will be referred to as “octatonic-0,” that on C# (C#-D#-E-F#-G-A-Bb-C) “octatonic-1,” and the remaining one on D (D-E-F-G-G#-A#-B-C#) “octatonic-2,” regardless of ordering or enharmonic spelling within a given scale.



this time from octatonic-0 (D-Eb-E#-F#-G#-B, plus the “odd” cadential note, Bb). Maximal differentiation of pitch content between chord and melody is permitted by the use of two different octatonic collections, so a kind of *polymodal chromaticism* is suggested (i.e., the combined pitch content of both octatonic segments produces most of the twelve tones). The disruptive role of the “odd” D and “odd” Bb within these two octatonic collections, respectively, foreshadows one of the basic means for producing chromaticism. Such intrusions serve as preparation for progressions either between transpositions of a set or from one type of set (diatonic or octatonic) to another.

A contrasting textural plane appears in the strings, piano, and harp against the held G of the horn (mm. 6ff.). This plane is distinguished from the opening octatonic segments not only by its ostinato rhythmic character, but also by its “white-key” diatonic content, which is partitioned into two alternating tertian harmonic constructions, A-C-E-G and E-G-B-D-F. The lack of tonal function of these diatonic chords draws the entire collection into the pitch-set premise, that is, the diatonic collection is defined exclusively in terms of intervallic content. This appearance of the “white-key” collection establishes the first polarity between octatonic and diatonic sets in the work.

Toward the end of the first sectional block (letter A, mm. 2ff.) (Example 3), the consequent phrase of the octatonic theme in the clarinet is absorbed into a more complex, layered texture of symmetrical pitch formations, the combination of which produces a *polymodal chromatic fusion* of the work’s two basic types of sets – octatonic and diatonic. While the four-against-three juxtaposition of the two basic rhythmic patterns (sixteenths and sextuplets) contributes to the distinction between these layers, the inversionally related chromatic scales of the sextuplet lines themselves produce yet another level of linear distinction. Similarly, the sixteenth-note lines are distinguished from each other by their contrasting contours and scalar content based on conflicting octatonic segments. Violin I unfolds a series of symmetrical tetrachords (E-D#-C#-B#, G-F#-Eb-D, etc.), which form octatonic (interval-ratio 1:2) and expanded (interval-ratio 1:3) segments, respectively. It can be demonstrated that the interval-ratio 1:3 tetrachord represents a joining of half steps from two different octatonic scales, the entire tetrachordal succession resulting in an elided series of larger six-note octatonic segments: B#-C#-D#-E/F#-G (octatonic-1), D-Eb/E#-F#-G#-A (octatonic-0), Fx-G#-A#-B/C#-D (octatonic-2), A-Bb/B#-C#-D#-E/F#-G (complete octatonic-1), and a concluding smaller segment, B-D-Eb (from octatonic-0). This succession of all three octatonic collections produces a linear chromaticism, compounded harmonically by the sixteenth-note lines of the violas and clarinets stated simultaneously. As in the violin-I line, these tetrachordal adjacencies also form larger six-note octatonic segments: A-G#-F#-E#/Eb-D (oct-



From polymodal chromaticism to symmetrical pitch construction in the musical language – Antokoletz, E.

atonic-0), G-F#/Fb-Eb-Db-C/Bb-A (complete octatonic-1), D-C#/Cb-Bb-Ab-G (octatonic-2), etc. However, the latter octatonic transpositions are not synchronized with those in violin I, so chromatic harmonies are produced.

Octatonic-0  
D-Eb-E#-F#-G#-[ ]-B— —> [Bb]

[D]-Eb-E-F#-G-A-Bb  
octatonic-1

Example 2. *Choros no. 10*, song of Azulão da mata (rare bird of Brazilian forests), *opening*, in two pairs of varied statements – flutes (then clarinets), timbral and rhythmic polarity between harmony and melody, enhanced by differentiation of pitch content.



pentatonic ( E G A B D)

complete

oct. 1 | oct. 0 | oct. 2 | oct. 1 | oct. 0

1:2 | 1:3 | 1:2 | 1:3 | 1:3 | 1:2 | 1:3

8

Vlons I  
p cresc.

Vlons II  
p cresc.

(E#)

pentatonic (D F G A C)

complete

oct. 0 | oct. 1 | oct. 2 | oct. 0 | oct. 1

1:2 | 1:3 | 1:2 | 1:3 | 1:2 | 1:2 | 1:3

Alto  
mf cresc.

Vcelles  
mp cresc.

C. B.  
mp cresc.

Example 3. *Choros no. 10*, ending of first sectional block (letter A, mm. 2ff.), layered texture based on “polymodal” chromatic fusion of two basic types of pitch sets – octatonic and diatonic.

Each of the two sixteenth-note successions (in violin I and viola/clarinet) is based on a fusion of octatonic and pentatonic sets. The initial notes of the successive tetrachords in violin I outline an ascending pentatonic scale (E-G-A-B-D), while the initial notes of the successive tetrachords in viola/clarinet outline a different descending pentatonic scale (in enharmonic spelling (F-D-C-A-G). These two pentatonic scales (E-G-A-B-D and D-F-G-A-C) together produce the entire “white-key” diatonic collection. The brass instruments form a contrasting plane, in which two of the lines unfold diatonic (G-Ab-Bb-C and F#-G-A-B) and two of the lines octatonic (Eb-F#-G and Db-Eb-F#-G) segments simultaneously. Thus, this passage fuses contrasting modes systematically (octatonic and diatonic), which had appeared separately in the preceding passages, into a polymodally chromatic context, the



fusion of which contributes to the closure of the first large formal block. Such pitch-set interactions are also basic to the integration of the otherwise divergent planes and layers of this mosaic context.

Segments of these sets are juxtaposed between the triplets at the cadence of this block (two before B), based on an octatonic-segment G-C-C#, and the multiple layers at the beginning of the next block (B), based on linear diatonic segments in contrary motion. The descending diatonic form, which emerges as a prominent thematic construction (letter F, m. 2), foreshadows the main thematic chant of the choral section (see No. 6f.). At the same time, the ascending pentatonic segment, A-B-D-E (violins, violas, and horn I, at letter B), anticipated in the pentatonic outline (E-G-A-B-D) of the preceding passage, emerges as a distinct idea in the next block (unison strings at letter C), the latter of which is set off by a metric return from 3/2 of the preceding block (letter B) to the original 2/2 meter. This trend from octatonic to pentatonic is also reflected in the highest structural levels of the work. The final section (*Largo*) reestablishes the fundamental pentatonic segment (A-B-D-E) in the clarinet, horn I, trumpet, upper piano line, and upper strings, against which the chorus now sustains the complete pentatonic form (A-B-D-E-F#) before shifting to another pentatonic collection (F#-A-B-C#-E) in the last two measures. Both pentatonic collections together form a larger diatonic segment on F# (F#-[ ]-A-B-C#-D-E). Thus, the work moves from the opening octatonic to final pentatonic-diatonic sphere.

The thematic form of this basic pentatonic segment, A-B-D-E, is manifested in various scalar transformations throughout the work, but is always identified by thematic contour (A-B-D-E-A-B-D-E). As mentioned above, the latter is a contour inversion of what emerges as the main ostinato choral chant (No. 6 to No. 14, m. 6). (The final *Largo* reestablishes this inversional contour relation, which had initially occurred at letter B, the bass instruments unfolding the descending diatonic pattern against the ascending pentatonic form simultaneously.) While the main choral chant, which begins with the words “Jakatá kamarajá,” is invariably based on the descending diatonic form, the thematic source may be traced back to the very opening octatonic flute theme, which begins and ends with ascending interval-ratio 1:2 (E#-F#-G#-B) and interval-ratio 1:3 (D-Eb-F#) segments. These are extracted and inverted in violin I (letter A) in the alternating octatonic interval-ratio 1:2 (E-D#-C#-B#) and interval-ratio 1:3 (G-F#-Eb-D) tetrachords discussed above (see Example 3).

Several varied manifestations of the choral theme appear in the first half of the work in both chromatic and diatonic forms (as at letter C, mm. 9ff., strings, and letter G, respectively). A striking manifestation of the chromatic form (letter I, mm.

<sup>6</sup> Museu Villa-Lobos (1972, p. 204).



3-5, clarinet and trumpet) is reminiscent of the quarter-tone “hammock” chants of the Parecis Indians of Mato Grosso.<sup>6</sup> However, its larger minor-third boundary (B-D) acquires a more global compositional significance in terms of the basic diatonic and octatonic sets by its placement within a contrapuntal context of overlapping minor thirds (Example 4). The contrapuntal alignment of flute and oboe thirds (Bb-Db and G-Bb) with the clarinet/trumpet boundary (B-D) implies the presence of a gapped octatonic-2 segment, G-[ ]Bb-B-Db-D, which outlines interval-ratios 1:2 and 1:3, while the contrapuntal alignment of bassoon and saxophone thirds (Ab-Cb and C-Eb) with the same thematic clarinet/trumpet boundary (B-D) implies the presence of an analogously gapped octatonic-0 segment, Ab-[ ]B-C-D-Eb. Both segments together (G-Ab-[ ]-Bb-B-C-Db-D-Eb) produce the larger polymodal chromatic content of this passage. Two of these linearly stated thirds are each part of a longer diatonic and/or octatonic line, the flute Bb-Db unfolding as part of the segment F-G-Ab-Bb-[ ]-Db, the oboe G-Bb as part of F-G-Ab-Bb. Thus, the entire chromatic passage suggests an intersection of intervallically expanded diatonic and octatonic segments, the contrapuntal relations of which point to the expanded intervallic potential of the chromatic theme in terms of the two basic thematic set types.

Example 4. *Choros no. 10*, transformed choral theme reminiscent of quarter-tone “hammock” chant of Parecis Indians, letter I, mm. 3-5, overlapping minor thirds based on diatonic-octatonic interactions.



The most extreme polarity of the diatonic and octatonic forms is then manifested in the two contrasting central blocks, the chromatic form in the bass instruments at the beginning of the main part of the work (No. 5f.), the diatonic form at the choral entry (No. 6f). The final transition from chromatic to diatonic forms begins with the expansion to octatonic and interval-ratio 1:3 segments toward the ending of the instrumental block (No. 5, mm. 5ff., trombone, A-Bb-C-Db, and mm. 9ff., viola, F#-F-D-C#). Thus, in a context of layers and blocks based on extreme textural, timbral, rhythmic, and pitch-set polarities, unity is produced by special pitch-set interactions and transformations between octatonic and pentatonic/diatonic forms primarily. These “modal” features contribute to the distinctive Brazilian atmosphere of the work, the varied themes evoking the natural sounds of the forest, the “phonetic atmosphere characteristic of the language of the aborigines,” and “a lyrical and sentimental melody in the manner of the urban modinha extracted from a popular song.”<sup>7</sup>

The variety of instrumental combinations that make up the set of *Choros* is also reflected in Villa-Lobos’s vast repertoire of solo, chamber, orchestral, and vocal works throughout his career. However, his most original stage of development, as manifested in the intensive fusion of the varied national elements with contemporary pitchset techniques, is reflected in the works composed during the period of the *Choros* in the 1920s. Although it was in the mid-1920s that his original national style began to appeal to the most progressive musical circles in Paris, his intensive turn toward national sources had already been inspired during The Week of Modern Art in São Paulo in 1922, and some of his most original nationalistic works were composed in the early 1920s. The *Trio No. 3* (1921) for oboe, clarinet, and bassoon is remarkable for its rhythmic sophistication and vitality as well as technical demands. In the first movement, two basic rhythmic motives, which produce a complex counterpoint of overlapping angular ostinati, are primarily made up of diatonic, octatonic, and whole-tone tetrachordal tone patches. These are broken up into distinct intervals in the separate instruments and often presented in parallel seconds. In the third movement, allusion to Indian drumming pervades the succession of contrasting block structures, which build to a dynamic climax. The result is a ritualistic Indian quality infused into a complex, modernistic Stravinskian idiom.

---

<sup>7</sup> Museu Villa-Lobos (1972, p. 204).





From polymodal chromaticism to symmetrical pitch construction in the musical language – Antokoletz, E.

## BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- Antokoletz, Elliott. *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.
- Bartók, Béla. *Rumanian Folk Music*, vol. IV, ed. Benjamin Suchoff, trans. E. C. Teodorescu et al. The Hague: Martinus Nijhoff, 1975.
- Bartók, Béla. *Essays*, ed. Benjamin Suchoff. New York: St. Martin's Press, 1976.
- Friedheim, Philip. "Radical Harmonic Procedures in Berlioz," *Music Review*, v. 21, n. 4 (November, 1960), p. 282-296.
- Museu Villa-Lobos. *Villa-Lobos – sua obra*. 2<sup>nd</sup> ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1972.
- Perle, George. "Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók," *Music Review*, v. 16 (November, 1955), p. 300-312.
- Proctor, Gregory. "Technical Bases of Nineteenth-Century Chromatic Tonality: A Study in Chromaticism." Ph.D. diss., Princeton University, 1977.
- Salzer, Felix and Schachter, Carl. *Counterpoint in Composition: The Study of Voice Leading*. New York: McGraw-Hill, 1969.
- Taruskin, Richard. "Chernomor to Kashchei; Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky's 'Angle'," *Journal of the American Musicological Society*, v. 38, n. 1 (Spring, 1985), pp. 72-142.

ELLIOTT ANTOKOLETZ is Professor of Musicology at the University of Texas at Austin, USA, and has held two endowed Professorships. His theoretical contributions earned him the Béla Bartók Memorial Plaque and Diploma from the Hungarian Government in 1981. He received the Ph.D. Alumni Award from the City University of New York in 1987. He has lectured throughout Europe and the United States and has given lectures in Australia and Latin America. He is the author of six books and the editor of several others, and is the editor of the *International Journal of Musicology*. Antokoletz majored in violin (Delay/Galamian) at the Juilliard School of Music (BS, 1964) and Musicology at the City University of New York (PhD, 1975). He taught theory at Queens College, where he was a member of the Faculty String Quartet and was also concertmaster of the New Repertory Ensemble of New York.



# Aspectos harmônicos do *Choros n. 4* de Villa-Lobos e a linguagem modernista

Marcos Branda Lacerda\*

## Resumo

Este trabalho realiza, em um primeiro momento, uma breve discussão sobre o conceito de gênero harmônico a partir de estudos analíticos pioneiros do repertório modernista, particularmente de obras de Debussy e Stravinsky. Como se sabe, esses dois autores desempenham papel importante na formação estilística de Villa-Lobos. Em seguida, são apreciados todos os momentos que compõem a primeira parte do *Choros n. 4* de Villa-Lobos. O estudo revela as semelhanças na escolha das fontes de construção harmônica, e também a maneira de articulação formal destas fontes. O trabalho propõe que se busque uma compreensão maior sobre o desempenho do compositor brasileiro no diálogo que manteve com a arte contemporânea.

## Palavras-chave

Século XX – música brasileira – modernismo – Heitor Villa-Lobos – análise musical.

## Abstract

This work starts with a brief discussion on the concept of harmonic gender as viewed by pioneer studies in analysis of modernist repertoire, especially of works of Debussy and Stravinsky. As we know, these two composers play an important role in the stylistic formation of Villa-Lobos. Then all the moments that make up the first part of *Choros no. 4* of the Brazilian composer are discussed. The study reveals similarities in the choice of sources of harmonic construction, and also of formal articulation of these sources. This paper proposes to seek a greater understanding of Villa-Lobos' presence amongst his contemporaries and of the dialogue he established with modern art.

## Keywords

20<sup>th</sup> century – Brazilian music – modernism – Heitor Villa-Lobos – musical analysis.

Está por ser, ainda, demonstrada a gama de elementos de estilo que aproxima Villa-Lobos daqueles que escreviam um novo capítulo na História da Música no início do século XX. Trata-se de localizar os materiais musicais desenvolvidos naquele período e que guiaram certamente a percepção do compositor brasileiro em sua busca fenomenal de integração à modernidade. Para isso, é preciso encontrar um foco, um conjunto de elementos polarizadores e eixo comparativo para empreender essa investigação. Coube a pesquisadores adeptos ou próximos à Teoria dos Con-

---

\* Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: mbl@uol.com.br.

Artigo recebido em 12 de abril de 2011 e aprovado em 11 de julho de 2011.



juntos [TC] realizarem firmes levantamentos de materiais relativos à modernidade aparentemente menos calculista que transcorria à distância dos vienenses. Eles deram início a um caminho mais objetivo para o entendimento de práticas musicais que, a olho nu, pareciam pouco sistemáticas. Refiro-me aqui aos trabalhos de Pieter van den Toorn e Richard Parks sobre Stravinsky e Debussy, respectivamente, assim como aos estudos de Elliott Antokoletz, que se fixa na figura de Bartók, mas extrapola os resultados para linguagens afins.<sup>1</sup> A seguir procuro indicar sumária e parcialmente alguns fatos fundamentais e gerais que regem a organização desses trabalhos. No contexto de discussão dessas ideias, é importante abordar o conceito de *gênero*, ou escalas características. Em seguida procuro demonstrar o uso destes materiais na construção dos *Choros n. 4* de Villa-Lobos.<sup>2</sup>

### GÊNEROS HARMÔNICOS

A discussão sobre gêneros passa a ser abordada com foco especial por Allen Forte em artigo de 1988. Richard Parks, em seguida, reelabora a teoria em âmbito bastante amplo e abstrato. Ele distingue entre gêneros complexos e simples. Ao *gênero simples*, que nos interessa aqui, ele dá a seguinte definição: “A simple genus is a collection of scs [set-class set] related to a single cynosural sc [set-class] by inclusion, as either subsets or supersets of that sc” (Parks, 1998, p. 207).

O conceito de gênero refere-se, portanto, a uma coleção de notas dita *cynosural*, isto é, *focal*, assim como qualquer outra coleção relacionada a ela. Importa-nos também o fato de que o termo *cynosural* redefine o que Allen Forte designava por *progenitor-set*, isto é, um conjunto referencial marcante, do qual se originam ou ao qual se relacionam outros conjuntos. Ambos procuram então estabelecer elementos que deixem reconhecer um conjunto dado como focal. Segundo as regras de preferência apontadas por Parks, um gênero simples não precisa ser necessariamente reconhecido em estado bruto, isto é, livre de interferências, e pode apresentar similaridades com “familiar pitch constructs”.<sup>3</sup>

Em benefício da validação geral do conceito de gêneros, Parks omite em sua revisão a menção clara a escalas familiares e recai nos exercícios matemáticos que, no caso de compositores deste *círculo de Paris*, têm lamentavelmente a tendência de

<sup>1</sup> Refiro-me aqui especificamente aos seguintes trabalhos: Van den Toorn (1983), Parks (1989) e Antokoletz (1984).

<sup>2</sup> O *Choros n. 4* é de menor divulgação nesse grupo de obras de Villa-Lobos. Conheci-o como tema da dissertação de mestrado de Marcus Ferrer (1996), a quem agradeço, que traça um paralelo entre a obra e a concepção de choro. Agradeço também a alguns alunos do curso de Pós-graduação do Departamento de Música ECA/USP com quem tive oportunidade de discutir aspectos dessa obra.

<sup>3</sup> Estes seriam os procedimentos recomendáveis para a localização desses gêneros: “1. Prefer those genera that contain as members as many as possible (ideally, all) of the scs represented in the musical object that is the subject of investigation.[...] 2. Prefer that genus whose primary members or characteristic members embrace the largest number of scs from the musical object. 3. Prefer that genus which contains the smallest number of members or which contains the smallest number of primary members. 4. Prefer that genus whose cynosural and member scs evince the greatest similarity to familiar pitch constructs” (Parks, 1998, p. 211).



encobrir a possibilidade de estabelecer um vínculo mútuo sob a luz de problemas estéticos, históricos e de outra natureza, independente das questões pertinentes apenas à teoria musical. Ele enumera regras para localizar esse tipo de material harmônico logo depois de afirmar que teriam participado na definição dos gêneros que se revelaram úteis na análise da obra de Debussy. Naquele momentourgia agir com pragmatismo e não com o idealismo que presidira sua revisão deste assunto no trabalho ora mencionado: “[...] my grounds were arbitrarily pragmatic rather than idealistic” (Parks, 1998, p. 211). Suas ideias nesse artigo são orientadas para abarcar um espaço maior da modernidade. De fato, tanto o trabalho de Forte, quanto a revisão de Parks, acolhem análises de obras fora do círculo que se estabelece em torno da figura de Debussy.

De qualquer maneira, podemos afirmar pragmaticamente, portanto, que gêneros harmônicos simples representam um recorte no universo de conjuntos referenciais abstratos qualificados como focal, progenitor e familiar. Trata-se de coleções associadas a hábitos composicionais localizáveis em práticas relativamente homogêneas e comuns do ponto de vista estético, antropológico ou histórico. Admite-se também que um dado objeto musical pode estar associado a uma coleção familiar, embora nem todas as notas nele contidas sejam provenientes da coleção. Com isso, abre-se espaço à visão propriamente modernista e estabelece-se um limite à visão estereotipada de um suposto atavismo na busca de certos compositores por algum tipo de tradição particular.

Os gêneros simples, *pragmaticamente* definidos por Parks para a obra de Debussy, seriam apenas quatro: “diatônico”, “tons-inteiros”, “octatônico” e “cromático” (não se entenda o cromatismo aqui como atonal). Perguntamo-nos então: uma vez identificadas escalas comuns, previamente nomeadas em sua maioria, teria lugar ainda o emprego maciço do pesado instrumental analítico da Teoria dos Conjuntos? Estas escalas não implicariam uma sintaxe mais restritiva e transparente (por exemplo, através dos *familiar pitch constructs* formulados acima) que tornaria desnecessário um excessivo abstracionismo nos termos deste método analítico?

Em contexto muito semelhante ao de Parks em relação com a Debussy, está o trabalho de Van den Toorn sobre um considerável número de obras de Stravinsky. A percepção que tenho desse abrangente e complexo trabalho é que ele propõe para este último compositor (pelo menos para algumas obras seminais de sua fase russa) dois vetores de construção harmônica, sem chamá-los, no entanto, de gêneros: o diatonismo e o octatonismo. O cromatismo e o que se poderia definir em casos particulares como gêneros complexos seriam resultantes da interação dos dois sistemas. (A escala de tons-inteiros parece-nos nestas obras menos comum a partir do *Pássaro de Fogo*.) O que nos interessa aqui é menos a compreensão que nos transmite Van den Toorn sobre essa obra do que sua forma de representação analítica. Em função



do material de análise, ele expande a concepção de diatonismo com a inserção dos modos conhecidos. Para isso, utiliza um recurso para manter o discurso aferrado à ideia geral de diatonismo, chamando por exemplo de *d-scale* (*on D, on G* etc.) ou *a-scale* respectivamente a escala diatônica nos modos dórico e eólio. Aquele pesado instrumental da TC surge apenas para referir agregados relevantes e ele não os representa apenas pela notação numérica. No caso do octatonismo, Van den Toorn esboça uma provável sintaxe – não necessariamente inquestionável –, para dar conta de mudanças estilísticas no interior da obra stravinskyana. Finalmente, encontra lugar aí a abordagem de formações incompletas (hexacordes, pentacordes etc.) que podem ser vistas como agregados relacionados às (possíveis) coleções básicas e típicas de um pensamento musical comum a compositores que possuíam uma escuta equivalente.

Finalmente, este mesmo instrumental aparece nas considerações de Antokoletz sobre a música de Béla Bartók. Ele define *folk modes*, como formas de permutação da coleção diatônica e refere-se a eles em sua forma habitual (dórico, eólio etc.); desenvolve um complexo sistema que busca explicar as operações do compositor para obter agregados simétricos a partir dessas escalas. Mais adiante, Antokoletz dedica um capítulo ao problema da interação entre formações diatônicas, octatônicas e de tons-inteiros. Um universo fortemente cromático descortina-se a partir daí.

Isso nos leva a pensar que os aspectos harmônicos mais intrincados na obra dos dois compositores – Stravinsky e Bartók – advêm de operações realizadas a partir de um material etnicamente estabelecido e não como preferências por sonoridades específicas extraídas de uma totalidade cromática abstratamente formulada.

### ALGUNS EXEMPLOS DA OBRA DE DEBUSSY

Para melhor situar o emprego desses gêneros, recorro aqui a alguns exemplos básicos. *La fille aux cheveux de lin*, de Debussy, possui qualidades didáticas na apresentação do diatonismo.<sup>4</sup>

A parte inicial da peça é construída em três segmentos claramente compartimentados (Exemplo 1). O primeiro deles (c. 1-4) se constitui melodicamente na apresentação de um motivo em terças concluído por uma figura construída por graus conjuntos descendentes. O motivo [Réb-Sib-Solb-Mib] sugere uma sonoridade pentatônica finalizada extensivamente por uma cadência plagal. A estrutura total possui seis notas contidas na escala de SolbM que desempenhará um papel im-

<sup>4</sup> O trabalho de Parks sobre Debussy (1989) é notável pela capacidade de extrair elementos gerais a partir da exaustiva investigação de obras específicas. Dois desígnios da Análise Musical ficam assim atendidos. *La fille aux cheveux de lin*, *Voiles* e *Feuilles mortes*, aqui apresentadas na forma de exemplos, são estrategicamente analisadas por ele ao longo do capítulo 2. Apesar disso, as observações realizadas aqui não equivalem necessariamente à análise de Parks sobre as referidas obras.



Exemplo 1. Debussy, *La fille aux cheveux de lin* (c. 1-11).

portante a seguir. No segundo segmento (c. 5-7) trata-se da apresentação de uma figura, que não vem a ser aproveitada tematicamente no decorrer da peça. Ela se identifica com a primeira estrutura pelo emprego melódico das terças [Réb-Sib-Solb], acrescenta o Lá $\flat$  ao conjunto original e preserva melodicamente a sonoridade pentatônica. E difere da primeira mediante o procedimento harmônico claramente tonal com uma cadência perfeita em Mi $\flat$ M. Finalmente, na terceira estrutura motivica (c. 7s-11), consiste na repetição da primeira estrutura acrescida da nota Dób no início (c. 7) e de uma extensão do elemento articulado em graus conjuntos. A harmonia se torna complexa. É acrescentada uma sétima menor ao primeiro acorde, possivelmente a tônica de SolbM; continuada por movimento paralelo para o segundo grau alterado, mas nitidamente concluída de maneira tonal com a introdução do V $^7$  (sem terça e com notas acrescentadas) precedendo o acorde cadencial de tônica.

Parks (1989, p. 49) analisa a primeira estrutura a partir da interação de quatro conjuntos diatônicos: o primeiro abrange os grupos de três notas (as tríades [Solb-Sib-Réb], [Mi $\flat$ -Solb-Sib] e [Dób-Mi $\flat$ -Solb]); o segundo compreende o grupo de quatro notas dado pelo motivo principal apenas ([Réb-Sib-Solb-Mi $\flat$ ]); o terceiro dado por este último grupo mais o Dób do penúltimo acorde e finalmente o último conjunto que compreende separadamente as quatro notas da extensão motivica no compasso 3 mais o acorde de SolbM ([Solb-Fá-Mi $\flat$ -Réb-Sib]). Nesse momento não é referido o hexacorde que dá conta da estrutura total até este ponto, nem a escala de SolbM, que poderia ser aventada a partir de ocorrências importantes que vêm a seguir. Uma menção a isto é feita, no entanto, quando são acrescentadas à análise as cifras IV - I sob os acordes de DóbM e SolbM no final da estrutura, indicando conseqüentemente a presença latente de uma escala diatônica determinada.

Nessa pletora de conjuntos apresentada pelo analista não saberíamos dizer qual deles expressa realmente a máxima familiaridade. Todas estas sonoridades possuem isoladamente conteúdos definidos, mas sabemos também que todas estão contidas



dentro de uma mesma escala diatônica, aqui então considerada o gênero que dá origem às relações melódicas e harmônicas deste trecho. E dizer isso não é muito. Percebemos que estão ativas determinadas características sonoras alusivas a um entendimento determinado do diatonismo: a sonoridade pentatônica do motivo principal, a cadência plagal e, negativamente, a ausência do Lá<sup>b</sup> como atenuação de uma sensação tonal definitiva. Em complementação, percebe-se nas demais estruturas a manutenção do diatonismo, mas alterado de forma a se constituir em uma nova forma de organização sonora: a tonalidade. No primeiro caso, expressa-se a passagem modulatória de uma escala à outra, mas o compositor preserva o pentatonismo na melodia e dispõe todos os acordes na forma de tríades perfeitas em posição fundamental. No segundo caso, contrariamente, são empregados processos sofisticados de harmonização. Portanto, podemos notar que em meio à ideia geral de diatonismo, Debussy distingue entre formas de organização *arcaica* e *tonal*: de um lado estão o pentatonismo e o modalismo (c. 1-4); de outro podemos notar uma derivação *naïve* da tonalidade – à maneira de Mussorgsky – (c. 5-7), contraposta a uma visão pós-romântica e elaborada do mesmo sistema (c. 7-10).<sup>5</sup>

São inúmeras as passagens na obra de Debussy que empregam agregados em tons-inteiros. Em um desses momentos se observa muito claramente a maneira de estruturação formal com base na alternância de gêneros. Em *Voiles*, duas partes contrastam mais a partir da mudança de escala, do que pelas qualidades temáticas: de um lado está uma longa estrutura temática e de desenvolvimento em tons-inteiros que cede a uma releitura de um de seus motivos em modo pentatônico. Isto é, os motivos se equivalem quanto ao ritmo e ao contorno melódico, mas diferem no conteúdo harmônico: [Lá<sup>b</sup>-Sib-Lá<sup>b</sup>-Fá<sup>#</sup>-Lá<sup>b</sup>-Dó-Sib] equivale a [Lá<sup>b</sup>-Sib-Lá<sup>b</sup>-Sol<sup>b</sup>-Mib-Ré<sup>b</sup>-Sib] (Exemplo 2).



Exemplo 2. Motivo de *Voiles* em TI e sua transformação para pentatônico.

<sup>5</sup> Parks (1989, p. 59) sugere uma divisão estilística semelhante (assim como aceita algumas posições implicadas neste texto) quando afirma que algumas coleções de sete notas "...may be understood to issue from a process of distortion by means of chromaticism applied to diatonic sets... We may consider this a manifestation of Debussy's post-Romantic tendencies".



Exemplo 3. Debussy, *Syrinx* (excertos).

Com vistas a uma comparação com o *Choros n. 4* de Villa Lobos é, no entanto, mais interessante lembrar aqui *Syrinx*. Nesta peça para flauta solo, Debussy faz uso de uma constante motívica cujas propriedades ensejam várias transformações harmônicas de maneira mais fluida do que em *Voiles*. O segmento inicial da peça suporta reconhecer nela um forte enraizamento na escala de tons-inteiros. Todas as notas em tempo forte (mais a nota Dó) constroem o conjunto unitário [Sib-Láb-Solb-Mi( )-Dó]. A única nota que não poderia ser considerada de passagem é o Réb, posto que não se relaciona cromaticamente às demais (Exemplo 3). Para terminar a apresentação temática da peça, o compositor realiza a transformação harmônica para o diatonismo (c. 5-8) mediante o emprego do hexacorde [Láb-Sib-Dób-Réb-Mib-Fáb( )]. Essa transformação vem a ocorrer novamente em dois outros momentos: nos compassos 10-12 ele insere mais um hexacorde e, em c. 19-21 (e c. 23), define a escala completa de sete notas acrescentando o Dób. Tomando-se a nota Sib como nota priorizada na maioria destas estruturas, pode-se dizer que o compositor alarga gradualmente o âmbito diatônico até alcançar de fato uma estrutura diatônica completa em modo frígio: [Sib-Dób-Réb-Mib-Fá-Solb-Láb]. (Note-se que na primeira vez o modo diatônico contem um Fáb (no lugar do Fá), sugerindo, por exemplo, uma transposição inicial do mesmo modo.) O tetracorde pentatônico [Láb-Sib-Réb-Mib],





empregado repetidamente, permanece inalterado nas duas escalas e tem presença marcante na sonoridade geral dessas passagens. Somado à nota Solb, está parcialmente contido (como notas pivô) na coleção de tons-inteiros que deu origem à obra.

### NOTA SOBRE O OCTATONISMO

Insistimos em apontar para a natureza abrangente de gênero. Isto é, um conjunto de notas de amplo reconhecimento; uma escala vinculada a algum tipo de tradição: um elemento característico. O octatonismo se inscreve nisso, mas sua origem étnica não parece manifestar um aspecto da prática popular propriamente dita; é, ao que tudo indica, uma invenção erudita russa (cf. Taruskin, 1985). A compreensão e o emprego deste sistema da parte de Debussy não é de surpreender pois é bem sabido seu interesse por culturas orientais e particularmente pela cultura russa. Assim mesmo, o compositor francês não vai além do emprego de certas características dessa escala, tratando logo de combiná-la com recursos harmônicos de outras origens. Ao lado do emprego dessa sonoridade em sua obra, a modernidade assistiu o desenvolvimento mais sistemático do octatonismo na obra de Stravinsky: duas fontes mais do que plausíveis para a inspiração do compositor brasileiro. Entretanto é preciso diferenciar entre pelo menos duas formas de emprego desse gênero e de suas derivações. Lanço mão aqui de três exemplos de sonoridades possíveis a partir de uma coleção octatônica (Exemplos 4, 5 e 6).

Exemplo 4. Debussy, *Feuilles mortes* (c. 47-52).

Depois de deixar clara a utilização da escala octatônica sem intrusão de notas estranhas na construção do prelúdio *Feuilles mortes*, Debussy constrói o final com mais uma inserção desta escala na forma incompleta (Exemplo 4). Percebe-se aí a formação de estruturas harmônicas próximas de ambientes diatônicos ou pelo menos carregados das tríades maior e menor. Movido pela sonoridade das tríades perfeitas,



Exemplo 5. Stravinsky, *Quatre chansons russes – Le Canard* (excertos):

Exemplo 5a. Stravinsky, *Quatre chansons russes – Le Canard* (c. 1-2).

Exemplo 5b. Stravinsky, *Quatre chansons russes – Le Canard* (c. 23-24).

Exemplo 5c. Stravinsky, *Quatre chansons russes – Le Canard* (c. 17-18).

ele insere a nota pedal Sib que não pertence à coleção básica. O exemplo apresenta, em seguida, a transformação da estrutura em uma construção diatônica, algo próximo a um Dó#M, na qual a enarmonização do Sib é relevante. Melodicamente, o compositor faz uso do tetracorde característico [0-1-3-4] ([Lá-Láb-Solb-Fá]) e o transforma em uma estrutura tonal [0-2-4-5].



O Exemplo 5 é representativo da forma de articulação múltipla de gêneros em Stravinsky e manifesta um emprego distinto da escala octatônica. No Exemplo 5a está o momento inicial da canção *Le canard*, de Stravinsky. Todas as notas estão contidas em uma mesma coleção octatônica [Sol#-Fá#-(Mi#)-Ré#-Ré-Dó-Si(Lá)]. Nota-se que o choque dissonante e um ambiente cromático são intencionais. O trecho estabelece também uma possível divisão da escala em âmbitos diatônicos perfeitamente explorados no decorrer da composição. No Exemplo 5b está o momento em que domina o conjunto sugerido pela melodia do Exemplo 5a (uma escala de SiM); no Exemplo 5c está o momento em que são derivadas as notas diatônicas sem acidentes sugeridas pelo ostinato da mão esquerda (uma escala sem acidentes). Apesar da clareza no emprego das escalas diatônicas, não se observa nenhuma articulação propriamente tonal nestes momentos, sejam funções harmônicas ou mesmo tríades inequívocas. No Exemplo 6 está representado de forma esquemática o conteúdo escalar de um segundo momento de *Le vieux et le lièvre* em que a nota Sol é integrada à escala octatônica.<sup>6</sup> Ela funciona como uma extensão ao tetracorde diatônico (dórico) que possui vasto emprego na peça (e que será importante também na construção do *Choros n. 4*). A confecção do exemplo acompanha o uso de blocos superpostos, para os quais são determinantes as escolhas harmônicas. Da mesma forma que o início de *Le canard*, a dissonância do acorde inicial é gerada pelo emprego simultâneo de notas da mesma coleção octatônica. Finalmente, no Exemplo 7 está o esquema da aplicação das coleções dos Exemplos 5 e 6. Stravinsky parte de uma coleção octatônica e pode expandi-la ou reduzi-la para coleções diatônicas opostas ou empregá-las simultaneamente de forma controlada.

Exemplo 6. Stravinsky, *Le vieux et le lièvre* (*Pribaoutki*).

<sup>6</sup> Ver Lacerda (1988). Muitos outros momentos de *Pribaoutki* poderiam ser invocados aqui para caracterizar esses procedimentos. Quase como uma curiosidade, vale lembrar que a coleção Vera Janocopoulos, na Biblioteca da Unirio, possui uma cuidadosa cópia dessas canções realizada à mão por Villa-Lobos, em 1920.



Exemplo 7. A escala octatônica e suas extensões diatônicas em *Le canard* e *Le vieux et le lièvre*.

São exemplos como estes que produziram a necessidade de alargar o universo conceitual analítico relativo a essa modernidade. Van den Toorn fala de uma *interação octatônica-diatônica*, cuja descoberta é francamente localizada no acorde de Petruska. Em contexto semelhante, Antokoletz se refere à estratégia stravinskyana de oposição entre sistemas diatônicos nas tonalidades *branca* e *preta*, isto é, tonalidades em campos opostos no ciclo das quintas (não necessariamente simétricas).<sup>7</sup>

### O CHOROS N. 4 DE VILLA-LOBOS

A primeira abordagem da obra de Villa-Lobos segundo os recursos harmônicos apresentados acima foi feita, ao que me consta, por Elliott Antokoletz em seu livro-texto sobre a música do século XX.<sup>8</sup> São dois exemplos apenas, extraídos de momentos diferentes do *Choros n. 10* de 1926, mas que significam uma mesma coisa: a ousadia do compositor de superpor grupos instrumentais, cada um deles ajustado de acordo com um gênero específico, ou com transposições e combinações sutis destes gêneros. Têm precedência aí o pentatonismo e o octatonismo multiplamente articulados. São exemplos que denotam a consciência do compositor destas sonoridades, mas também de um gesto de saturação harmônica e textural. Dada a construção textural mais transparente do *Choros n. 4*, é possível notar uma aproximação mais forte de seus contemporâneos. A peça, relegada a certo esquecimento e composta em 1926, no mesmo ano que o *Choros n. 10*, foi escrita para a excêntrica formação de câmara composta por trombone e três trompas.

O *Choros n. 4* se organiza de maneira bem clara. Em uma primeira seção, o compositor dá ingresso de maneira contínua em momentos bem demarcados a três estruturas harmônica e melodicamente diferenciadas, que se estendem até o surgimento de uma pausa geral (Exemplo 8).

<sup>7</sup> Antokoletz (1986). Desnecessário dizer que outras visões analíticas são possíveis a partir da contagem da totalidade das notas empregadas por Stravinsky. Esse procedimento tende a neutralizar a compreensão da estruturação de suas obras com base em alternância e derivação de gêneros. Tampouco queremos aqui dar conta das inúmeras combinações possíveis. Insistimos que a apreciação dessas obras tem caráter puramente introdutório e visa apenas criar um campo possível de inserção de Villa-Lobos em um meio determinado de atuação.

<sup>8</sup> Antokoletz (1992, p. 228-37); ver também Salles (2009, p. 131-166). Rodolfo Coelho de Souza realizou investigações nesse mesmo sentido a partir de *Rudepoema*, cf. comunicação apresentada no Simpósio Internacional Villa-Lobos, São Paulo, 2009.



Exemplo 8 - Apresentação esquemática do *Choros n. 4* (c. 1-51):

Exemplo 8a. Estrutura A (c. 1-4).

Sol  $\flat$  M: Vfr/II V7 II vii

Exemplo 8b. Estrutura B (c. 9-16).

Exemplo 8c. Estrutura C1 (c. 20-27).

Exemplo 8d. Estrutura C2 (c. 28-36).



Exemplo 8e. Estrutura C3 (c. 37-40).

Exemplo 8f. Estrutura C4 (c. 41-44)

Exemplo 8g. Estrutura C5 (c. 45-51)

A estrutura A (c. 1-4; Exemplo 8a) é caracterizada melodicamente pela figura b-a-c-h. Em sua primeira apresentação são empregados 4 acordes, dos quais 3 são extraídos de escalas de tons-inteiros. O último acorde (uma tríade aumentada) é sustentado enquanto na parte grave uma linha melódica se desenvolve por graus conjuntos, bem à maneira de *Syrinx*. Neste trecho, as notas metricamente acentuadas correspondem à mesma escala do acorde sustentado. A estrutura é repetida em seguida com modificações: a figura melódica é ligeiramente estendida, finalizada sobre o tríplice pentatônico [Sib-Réb-Mib], que fica sustentado enquanto é articulada a mesma escala de tons-inteiros de forma semelhante à primeira vez.

A estrutura B (c. 9-16; Exemplo 8b) se desenvolve a partir das notas do tríade pentatônica então estendida para uma escala pentatônica completa de cinco notas. Em seguida, todas as notas da escala de SolbM são empregadas. Uma alusão a essa tonalidade é realizada com a presença de dois acordes cadenciais reiteradamente



apresentados: o último deles é um acorde de dominante sem terça, com nona e sexta acrescentada ([Réb-Dób-Mib-Sib]), a mesma dominante do compasso 9 de *La fille* (Exemplo 1). O acorde anterior é ambíguo, mas a sonoridade de sexta aumentada (francesa) é marcante. Por enarmonia (lá=sibb), ele pode ser visto como uma dominante do segundo grau; e associado ao acorde posterior produz o efeito de uma semicadência. A redução revela ainda um discreto encadeamento com os acordes de II e VII. O SolbM conclusivo permanecerá suspenso em toda a estrutura. A força do elemento cadencial e alguns outros traços harmônicos sugerem mais a latência de um SolbM do que de outras escalas similares. As notas estranhas à escala não são suficientes para sufocar a percepção da atmosfera tonal. Estamos aqui no domínio daquela divisão do diatonismo nos termos de uma tonalidade expandida de feições pós-românticas.

Finalmente, nos compassos 20-51 está o grupo de estruturas C (Exemplos 8c-8g), que marcam mais particularmente a primeira seção da obra. Nas primeiras três estruturas (C1, C2 e C3) trata-se da apresentação de uma mesma escala de RÉM com alterações nas notas de repouso e de configuração interna. Villa-Lobos usa aqui as sonoridades de um modalismo. Em C1 (c. 20-27) é apresentada uma melodia com as cinco notas Fá#, Sol, Lá, Si, Dó#. A nota Lá se destaca como nota inicial e de repouso. O total diatônico é completado pelo tetracorde pentatônico [Ré-Mi-Sol-Lá] empregado na forma de ostinato na 3ª trompa. Estão presentes também notas de distorção ao diatonismo (Dó, Sib). Em C2 (c. 28-36), o mesmo conjunto é mantido de maneira mais nítida, sem notas de distorção. O compositor, no entanto, transpõe a melodia uma quarta abaixo, alterando a nota inicial para Ré. Com o trítone [Dó#-Sol], uma sonoridade mixolídia começa a ser desenhada. Em C3 (c. 37-40) retorna a melodia inicial de C1 de maneira igualmente clara, praticamente sem a presença de notas perturbadoras, mas com a expansão do tetracorde pentatônico para um hexacorde na parte do acompanhamento grave. Sobre essas estruturas, o compositor insere um contracanto parcialmente ancorado no tetracorde pentatônico empregado na parte grave de C1. A escala de RÉM é aqui também perfeitamente realizada. Em C1, C2 e C3, as combinações simultâneas de notas ocorrem principalmente dentro da escala, mas não seguem um padrão harmônico definido, nem ocorre na forma tradicional de tríades. Em C4 surge finalmente a sonoridade típica mixolídia através de uma mudança simples na estrutura da escala (de RÉM para SolM) e a manutenção das mesmas alturas na construção da melodia. Vista de outra forma, a melodia poderia ser considerada uma transposição de C2. O acompanhamento passa a ser feito por uma escala cromática a partir da nota Sol, a nota principal do modo. Em C5 é reintroduzida a figura inicial de A1 com a retenção da tríade aumentada, sobre a qual é articulada a melodia modal de C1 e C3. Este segmento implica em uma interessante interação de gêneros que será abordada abaixo.



A maior perturbação ao diatonismo da passagem em que localizamos a tonalidade de SolbM (Exemplo 8b) consiste a meu ver na presença constante da nota Sol no baixo, confirmada no compasso 16 (Exemplo 9). A partir daí dissolvem-se as sonoridades dessa tonalidade em favor de uma escala sem acidentes. A terceira trompa em c. 17-18 executa, por exemplo, uma escala completa desse tipo. Nesse momento, é introduzida também a nota Lá<sup>b</sup> e, em seguida, é recolocada a nota Sib. Inverte-se aí, portanto, a ordem de importância entre coleções diatônicas: de um lado o SolbM manchado pelas notas sem acidentes (Exemplo 8b); de outro, a escala sem acidentes manchada pela presença de notas de tonalidades opostas (Exemplo 9). Esse trecho transitório nos leva a estabelecer um paralelo com o procedimento stravinskyano acima descrito. Entretanto, Villa-Lobos em nenhum momento deixa que transpareçam puramente os dois âmbitos harmônicos; *apenas* estabelece regiões de predominância passando por zonas bastante turbulentas, como no compasso 16.



Exemplo 9. *Choros n. 4* (c. 16-18), transição entre B e C.

A segunda parte da obra inicia-se com uma recapitulação parcial dos procedimentos anteriores. A seção A é reapresentada, mas rapidamente dissolvida através de cromatismos. Em seguida ressurgue a estrutura baseada na tonalidade de SolbM, também rapidamente dissolvida com os mesmos recursos. Em seguida, mediante variação motivica, é formada uma nova estrutura harmônica com ares orientalistas (Exemplo 10). Trata-se de um momento adequado para a reflexão sobre um eventual emprego do octatonismo à maneira de *Feuilles mortes*, de Debussy.

As notas motivicas, na primeira trompa, associadas às notas da segunda trompa constituem o agregado [0-1-3-4]. Como vimos em *Feuilles mortes*, de Debussy, esse tetracorde caracteriza exatamente a escala octatônica. Neste caso, a coleção seria a seguinte: [Mib-Ré-Dó-Si(Lá)-Láb(Solb)-Fá].<sup>9</sup> Das demais notas dessa estrutura (Fá,

<sup>9</sup> Lembro a análise citada de Antokoletz que vê essa coleção no *Choros nº 10*, incompleta e baseada na articulação do mesmo tetracorde.





Exemplo 10. Villa-Lobos, *Choros n. 4*, c. 62-65.

Sol e Láb), apenas o Sol não cabe dentro dessa escala. A sonoridade octatônica disputaria aqui em importância com o modo diatônico, já que a escala menor-harmônica serviria à análise desse momento: o acorde inicial provém de um ciclo de quintas (Fá-Dó-Sol), mas se opõe claramente ao fragmento melódico de perfil orientalista. Poderíamos especular que Villa-Lobos, como Stravinsky, cria a partir de uma sonoridade determinada extensões que a neutralizam parcialmente. No presente caso, não se trata apenas de impor elementos de distorção a um sistema, mas de gerar ambiguidade.

Segue-se a essa pequena passagem uma seção de maior estabilidade claramente apoiada em materiais diatônicos, mas, como sempre, associada a elementos de distorção. A perturbação, neste caso, limita-se à condição harmônica, sem dissonâncias agressivas e sem afetar outros parâmetros. Novamente percebe-se uma repartição do material em níveis superpostos (Exemplo 11): a segunda trompa executa a melodia em Dó menor, reforçado pela nota quase pedal da primeira trompa. O exemplo apresenta o trecho na forma variada, na qual são acrescentadas as notas Solb e Si no terceiro compasso. As notas que compõem o ostinato do trombone não fogem à escala de Dó menor, mas não permitem a formação de nenhuma função de reforço à nítida prioridade da nota Dó na construção da melodia. A terceira trompa simplesmente articula uma escala cromática habilmente inserida de maneira a produzir uma mudança de centros ora polarizados por distantes relações tonais, ora resultantes do acaso. As mudanças harmônicas no terceiro compasso nos remetem ao recurso da mistura de coleções diatônicas opostas abordadas acima (Exemplo 9).<sup>10</sup> A passagem traz à memória inúmeros momentos da música das primeiras décadas do século XX. Um desses momentos poderia ser a *Berceuse*, de Stravinsky, que resulta de procedimento semelhante: uma voz interna que se move por movimentos cromá-



ticos, gera sonoridades surpreendentes dentro de uma harmonia triádica (Exemplo 12). Nesse exemplo pode-se observar também a presença de um elemento motivico semelhante, formado pelo fragmento [Dób-Sib-Solb].



Exemplo 11. Villa-Lobos, *Choros n. 4* (c. 73s).



Exemplo 12. Stravinsky, *Berceuse (Pássaro de fogo)*.

### UM CASO DE INTERAÇÃO ENTRE TONS-INTEIROS E DIATONISMO

Em C5 torna-se visível um interessante fato harmônico que constitui um caso de interação entre os sistemas de tons-inteiros e diatônico, que exercem função predominante na construção da primeira parte da peça (Exemplos 8a-g). Em C1 e C3, Villa-Lobos repete a melodia que definimos como diatônica (modal). Tal fato se dá também em função do contexto geral dado pelo acompanhamento: trata-se no primeiro caso de um tetracorde [0-2-5-7] (pentatônico) e, no segundo caso, da escala diatônica (Exemplos 8c e 8e). Quatro notas contidas no pentacorde usado para esta melodia estão igualmente contidas na escala de tons-inteiros: [Dó#-Si-Lá-Sol]. (O compositor persegue provavelmente uma sonoridade mixolídia que é, no entanto, mais manifesta em C2). Ao associar, em C5 este conjunto ao acorde extraído da escala de tons-inteiros, com a qual a obra é iniciada, a melodia assume um significado distinto. Se contarmos a nota restante da melodia ao conjunto total, chega-se a uma coleção heterogênea que nos permite ainda voltar à relação com o conjunto que dá origem a *Syrinx*, de Debussy. Ambos são formados por cinco notas contidas na escala de tons-inteiros, somadas a uma nota estranha, suficiente, por sua vez, para compor um segmento sugestivo do diatonismo (Exemplo 13).



Exemplo 13. Coleções formadoras de *Syrinx* e *Choros n. 4*.

### OBSERVAÇÃO SOBRE A CONSTRUÇÃO MOTÍVICA

Nas partes até aqui consideradas, Villa-Lobos abre pouco espaço para um desenvolvimento melódico que ultrapasse o nível de figuras abstratas. É através de uma dessas figuras, representada nas estruturas C (Exemplo 8), que ele chama o elemento nacional à memória: o elemento étnico extraído particularmente em C2 do modo mixolídio. No entanto, algumas de suas escolhas melódicas caminham paralelamente às suas escolhas harmônicas e devem ser aqui referidas.

Observa-se na maioria dos exemplos a presença da figura X. Essa figura está na forma [Mib-Réb-Sib] na estrutura tonal (Exemplo 8b); na forma [Lá-Sol-Fá#-Mi] na estrutura modal (Exemplo 8e); nas formas modificadas [Dó#-Lá-Si-Sol] nas estruturas modal e em tons-inteiros (Exemplos 8e e 8g); na forma [Mib-Ré-Si] na estrutura supostamente octatônica (Exemplo 10); em novo contexto modal (Exemplo 8f); e, finalmente, no contexto tonal *vagante* (Exemplo 11). Devemos fazer duas observações importantes a esse respeito: a primeira é que Villa-Lobos elabora uma forma de organização motívica homogênea de maneira semelhante a Debussy, que, como demonstrado em *Voiles* e *Feuilles mortes* (Exemplos 2 e 4), busca uma equivalência figural mesmo em condições harmônicas profundamente alteradas. A equivalência entre os gêneros modal (mixolídio) e de tons-inteiros, parece-nos fruto, no entanto, de uma sensibilidade muito singular. Em segundo lugar, com exceção da figura em tons-inteiros e do modelo diatônico (Exemplo 11), todas essas figuras representam ou estão contidas nos tetracordes [0-2-3-5] e [0-1-3-4]. O primeiro tetracorde está expresso no Exemplo 6 de Stravinsky e o segundo tetracorde no Exemplo 4 de Debussy. O primeiro é empregado como base de construção para esquemas simétricos abstraídos da escala diatônica em Bartók (cf. Antokoletz, 1984, cap. 3); e ambos os tetracordes exercem funções diferenciais de emprego da coleção octatônica. Isto é, essa escala pode ser entendida mediante o emprego simétrico de um ou outro tetracorde.<sup>11</sup> Seriam, portanto, mais alguns exemplos da percepção de Villa-Lobos das linhas de força relevantes de seu tipo de modernidade.

<sup>11</sup> Entre outras implicações estéticas e composicionais, a polaridade entre estes tetracordes nos remete ao estudo de Van den Toorn (1983, p. 48-61), que estabelece para a coleção octatônica dois modelos distintos de emprego na obra de Stravinsky: modelo A, para a escala iniciada por semitom, e modelo B, para a escala iniciada por tom inteiro.



## CONCLUSÃO

No presente estudo foi realizada uma apreciação de todos os segmentos, nitidamente demarcados, que compõem a primeira parte do *Choros n. 4* de Villa-Lobos e um paralelo com os materiais harmônicos definidos a partir da análise de obras de seu tempo. Procurei localizar comparativamente com um pouco mais de detalhamento alguns elementos aventados aqui e ali na literatura a respeito do compositor brasileiro, que colaboram no mínimo para a internacionalização de sua obra. Esse olhar nos mostra que não há apenas coincidência na escolha de materiais entre Villa-Lobos, de um lado, e Stravinsky e Debussy, de outro. Há também uma franca equivalência na forma de emprego desses materiais. Sonoridades orientais (ou orientalizantes) e as escalas arcaizantes ou advindas de músicas tradicionais populares são comuns a uma boa parte de compositores modernistas. Da mesma forma, a tonalidade sobrevive em novas significações. No entanto, a maneira de estruturação musical a partir menos de derivações destes gêneros para sistemas complexos (como em Bartók, por exemplo) e mais a partir de justaposição, superposições e combinações *controladas*, parece caracterizar primordialmente a técnica de certo Debussy, para então ser integrada à obra de Stravinsky e outros. É dentro deste espectro que se move Villa-Lobos para a construção do *Choros n.º 4* e provavelmente muitas de suas obras correlatas.

A partir dessa observação teria sentido localizar outros elementos de estilo que o caracterizam. Por exemplo, chama atenção a forma de emprego do tetracorde pentatônico (Exemplos 8c e 8d): um elemento simbólico e singelo. E que bela maneira de vesti-lo, articulado na forma de largos saltos intervalares com trompa e trombone. A sonoridade pentatônica, tão cara a Debussy, ocorre aqui isoladamente, mas de maneira extremamente fugaz na forma de uma anacruse (Exemplo 8b). Poderíamos atentar mais para algumas interferências dissonantes (Exemplo 8c), assim como, logo no início, para o emprego da coleção de tons-inteiros combinada de chôfre com acordes de outra natureza (Exemplos 8a e 8g). Ainda, pode-se colocar em dúvida a validade das derivações diatônicas expressas (Exemplo 7) para um eventual *cálculo* na associação de gêneros simples combinados a choques dissonantes. Como dissemos, a organização formal é marcadamente realizada por trechos em que se alternam os conteúdos harmônicos, e é semelhante àquela empregada por Debussy e Stravinsky. No entanto, uma vez afirmados os processos bem segmentados que conduziram à grande pausa, após a estrutura representada em C5 (Exemplo 8g), o compositor não mais se dispõe a novas elaborações. Em lugar disso, retoma o elemento tonal e pós-romântico (Exemplo 8b), dissolve-o rapidamente e segue na criação de novos fragmentos de características distintas (Exemplos 10 e 11). Ele cria o ambiente em que surge o desenvolvimento explícito de um choro tradicional.



Depois da exuberante alternância de todas essas seções relativamente curtas, o que teria esse *gesto* como significação? Seria apenas a forma eloquente de construção de um final, ou a tendência irreverente à neutralização da importância de uma prática *comum* da modernidade? Talvez sejam atitudes ou maneiras de desnaturar o elemento encontrado, distorcê-lo, buscar uma identificação pelo caminho de uma rudeza ou singeleza idealizadas. Novas obras estão ainda para ser inseridas sob esta perspectiva analítica e, conjuntamente, poderão iluminar o entendimento das razões e da atuação singular de Villa-Lobos dentro de um corpo amplo da criação modernista.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antokoletz, Elliott. *The Music of Béla Bartók*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Antokoletz, Elliott. "Interval cycles in Stravinsky's early ballets", *Journal of the American Musicological Society*, v. 39, n. 3, p. 578-614, 1986.
- Antokoletz, Elliott. *Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1992.
- Ferrer, Marcus. *Suíte retratos e Choros IV: o Choro visto por Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- Forte, Alen. "Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species", *Journal of Music Theory*, v. 32, n. 2, p. 187-270, 1988.
- Lacerda, Marcos Branda. "Pribaoutki de Igor Stravinsky", *Revista Música*, v. 9-10, p. 217-246, 1988.
- Parks, Richard. *The Music of Debussy*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- Parks, Richard. "Pitch-Class Set Genera: My Theory, Forte's Theory", *Music Analysis*, v. 17, n. 2, p. 206-226, 1998.
- Salles, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- Taruskin, Richard. "Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; or, Stravinsky's 'Angle'", *Journal of the American Musicological Society*, v. 38, n. 1, p. 72-142, 1985.
- Van den Toorn, Peter. C. *The Music of Igor Stravinsky*. New Haven: Yale University Press, 1983.

MARCOS BRANDA LACERDA nasceu em São Paulo, em 1954. É professor livre-docente no Departamento de Música da ECA, na USP, onde leciona História da Música e Etnomusicologia. Estudou composição com Osvaldo Lacerda e Hans Joachim Koellreutter. Em Berlim terminou os estudos de Linguística e Musicologia com um doutorado sobre estruturação rítmica e formal na música africana (da etnia fon e iorubá). Como musicólogo, interessa-se também pelo período modernista. Participa regularmente como compositor de diversos encontros de música contemporânea no Brasil. Recebeu recentemente o prêmio Funarte de composição.





# O Manuscrito P38.1.1 e a “tabela prática” de Villa-Lobos\*

Maria Alice Volpe\*\*

## Resumo

Crítica textual do Manuscrito P38.1.1, pertencente ao conjunto documental do poema sinfônico *Tédio de Alvorada* e seu reaproveitamento no ballet-poema sinfônico *Uirapuru*, de Heitor Villa-Lobos. Visa rastrear o pensamento composicional e estabelecer uma interface com a teoria analítica adotada por Antokoletz (1992) e Volpe (2001). A crítica textual aponta para uma possível convergência entre o raciocínio expresso nas anotações preliminares do compositor brasileiro e a teoria analítica que se tem revelado tão competente para sistematizar a música tonal não funcional.

## Palavras-chave

Século XX – música brasileira – modernismo – Heitor Villa-Lobos – crítica textual – análise musical.

## Abstract

Textual criticism of the Manuscript P 38.1.1, belonging to the documentary set of the symphonic poem *Tédio de Alvorada* and its reuse in the ballet-symphonic poem *Uirapuru*, by Heitor Villa-Lobos. Aims to trace the compositional thinking and to interface with the analytical theory adopted by Antokoletz (1992) and Volpe (2001). The textual criticism points to a possible convergence between the reasoning expressed in preliminary notes of the Brazilian composer and the analytical theory that has proved so effective to systematize non-functional tonal music.

## Keywords

20<sup>th</sup> century – Brazilian music – modernism – Heitor Villa-Lobos – textual criticism – musical analysis.

Os estudos sobre compositores brasileiros raramente podem contar com registros que revelem o pensamento composicional anterior à obra acabada. Os tradicionais estudos de manuscritos, desenvolvidos no bojo da musicologia voltada para compositores europeus, ainda têm aplicabilidade limitada aos diversos casos brasileiros dos períodos históricos, por não contarmos com fontes primárias suficientes para ensinar uma crítica documental que vise uma gama maior de questões associadas à cronologia ou datação de obras, disseminação de versões diferentes da mesma obra

---

\* Trabalho apresentado no Simpósio Internacional Villa-Lobos, Universidade de São Paulo, 16 a 21 de novembro de 2009; evento comemorativo do cinquentenário da morte do compositor. Mesa redonda “Perspectivas analíticas e processos de criação”, Museu de Arte de São Paulo (MASP), a 19 de novembro de 2009. A autora gostaria de agradecer a Régis Duprat e Manoel Aranha Corrêa do Lago pela leitura cuidadosa deste texto e pela generosa disposição em debater o assunto.

\*\* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: volpe@musica.ufrj.br.





e questões concernentes ao processo composicional. O Manuscrito P38.1.1, sob a tutela do Museu Villa-Lobos, se destaca na documentação da música brasileira justamente por oferecer subsídios para as questões acima referidas; e, mais ainda, por possibilitar uma interface entre abordagens musicológicas histórica, estilística e analítica.

O Manuscrito P38.1.1 consiste num rascunho de Villa-Lobos pertencente ao conjunto documental do poema sinfônico *Tédio de Alvorada*, Manuscrito P38.1.2, e seu reaproveitamento no ballet/poema sinfônico *Uirapuru*, Manuscrito P39.1.2, sob a tutela do Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro; e, ainda, a edição do *Uirapuru* pela Associated Music Publishers (Nova York, 1948). O reaproveitamento de *Tédio de Alvorada* no *Uirapuru* foi discutido por estudos de Luiz Fernando Vallim Lopes (2002) e Paulo de Tarso Salles (2005).

Abordaremos aqui as possibilidades de aproximação entre teoria analítica recente, proposta ao caso Villa-Lobos por Elliott Antokoletz (1992) e por mim adotada (Volpe, 2001), e o pensamento do próprio compositor, de modo a conferir um lastro histórico ou, melhor, uma possível convergência entre o pensamento composicional e a teoria analítica que se tem revelado tão competente na desmitificação da obra desse compositor brasileiro e, muito possivelmente, de um redimensionamento do alegado intuicionismo de Villa-Lobos. Por um lado, a referida teoria analítica oferece explicações lógicas, objetivas ou até positivas, que possam ser testadas e mensuradas, como se espera muitas vezes da análise musical, e tem o inegável mérito de desvendar analiticamente trechos da obra de Villa-Lobos cujo tecido tonal permanecia impermeável a uma sistematização teórica pelas abordagens tentadas anteriormente. Por outro lado, a referida teoria analítica causa certo desconforto à nossa sensibilidade histórica ou estética, por conferir excessiva racionalidade a um compositor que tem sido considerado a epítome musical do intuicionismo antropofágico. Emergem, então, objeções do tipo: “Villa-Lobos era intuitivo e não pensou em nada disso ao compor a obra”, “Essa racionalidade não tem nada a ver com os referenciais teórico-musicais de Villa-Lobos”, “Villa-Lobos nunca estudou harmonia metodicamente” etc.

Espero lançar aqui uma reflexão sobre uma possível racionalidade composicional de Villa-Lobos, com base nos rastros deixados por esse rascunho que antecede a composição de *Tédio de Alvorada*. E mais ainda, aventar a possibilidade do Manuscrito P38.1.1 revelar uma convergência entre o raciocínio que Villa-Lobos fazia ao compor o *Tédio de Alvorada* – e que teria permeado obras posteriores, além do próprio *Uirapuru* – e os elementos estruturantes da teoria analítica proposta por Antokoletz.

300 Chamam atenção as anotações centrais e na parte inferior do Manuscrito P38.1.1 pela expressão do raciocínio de Villa-Lobos, que nos sugerem ser uma sistematização



sobre as relações entre as tonalidades. Como se fosse uma tabela de teor pragmático, no sentido de listar as possibilidades de mudança de uma região tonal para outra. Denominaremos esse conjunto de anotações de “tabela prática”: quando se está numa determinada tonalidade, pode-se ir para as tonalidades indicadas.



Figura 1. Manuscrito P38.1.1, anotações centrais.

Logo abaixo, na parte inferior da página, Villa-Lobos explicita as relações:

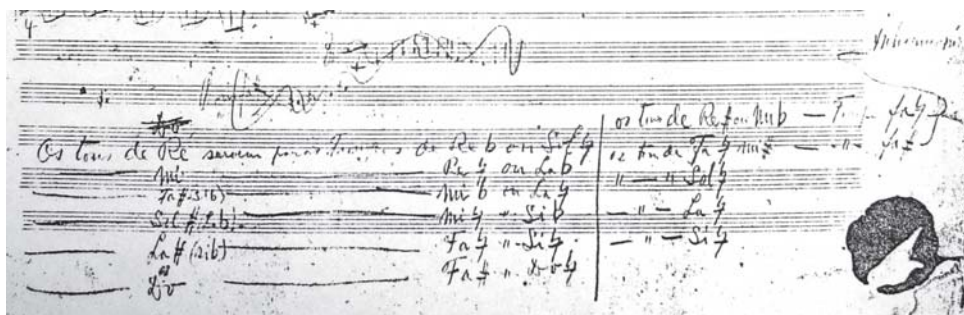


Figura 2. Manuscrito P38.1.1, anotações na parte inferior.



Interessante observar que tais anotações constam na mesma página onde Villa-Lobos traçou alguns elementos que irão compor o poema sinfônico *Tédio de Alvorada*, e depois reaproveitados em *Uirapuru*. No topo da página figura a melodia que constituirá, com algumas alterações, a melodia inicial de *Tédio de Alvorada* Manuscrito P38.1.2 (c. 1-2) e depois em *Uirapuru*, como melodia do Índio Feio (Ed. AMP, c. 19-24).



Figura 3. Manuscrito P38.1.1, topo: esboço de melodia.

A coexistência dessas anotações (Figuras 1, 2 e 3) na mesma página sugere que os materiais musicais aproveitados nas obras mencionadas teriam sido concebidos segundo os princípios norteadores do raciocínio feito por Villa-Lobos na “tabela prática”. Caberia aqui especular quais seriam esses princípios identificados no raciocínio expresso pelo compositor.

As anotações centrais da “tabela prática” (Figura 1) podem ser lidas como uma prospecção das relações resultantes de uma possível sobreposição da escala cromática com a escala de tons inteiros. A escala cromática está escrita na pauta, em movimento descendente no pentagrama inferior e em movimento ascendente no pentagrama superior. A sequência de notas escritas por extenso, abaixo da escala cromática descendente, resulta numa escala de tons inteiros, também em movimento descendente.

As relações entre a escala de tons inteiros descendente e a escala cromática descendente foram explicitadas nas anotações de Villa-Lobos e podem ser consideradas na seguinte relação de classe intervalar, que demonstra progressão e regressão simétricas, do uníssono para o trítono e de volta para o uníssono – se adicionarmos a nota dó no final de ambas as coleções de notas (Figura 5).



6. Minutos

H. Villa-Lobos  
Rio. 1916

*Tédio de Alvorada*

Poema Symphonico (Sobre uma paisagem)

*Allegretto deciso*

Flútes

Oboé

Clarins  
La.

Fagotte

Cornos  
Fa

Harpe

*Allegretto deciso*

1<sup>o</sup> Violin

2<sup>o</sup> Violin

Alti

Violocelli

Bassi

Figura 4. Manuscrito P38.1.2: melodia de abertura de *Tédio de Alvorada* (1916).



dó	si	sib	lá	láb	sol	fá#	fá	mi	mib	ré	réb	(dó)
dó	sib/lá#	láb/sol#	solb/fá#	mi	ré	dó	lá#/sib	láb/sol#	solb/fá#	mi	ré	(dó)
0	1	2	3	4	5	6	5	4	3	2	1	(0)

Figura 5. Relação de classe intervalar resultante da sobreposição da escala de tons inteiros descendente e da escala cromática descendente.

### Anota Villa-Lobos:

Os tons de Ré servem para transpor de Réb ou Sol $\flat$

————— Mi ————— Ré $\flat$  ou Lá $\flat$

————— Fá# (Sol $\flat$ ) ————— Mib ou Lá $\flat$

————— Sol# (Láb) ————— Mi $\flat$  ou Sib

————— Lá# (Sib) ————— Fá $\flat$  ou Si $\flat$

————— Dó ————— Fá# ou Dó $\flat$

Na coluna lateral às anotações citadas acima, Villa-Lobos registra a continuidade dessa lógica, a partir das notas ("tons") da outra transposição da escala de tons inteiros – faltando apenas a nota dó#, e deixando as últimas relações incompletas:

os tons de Ré# ou Mib ————— transpor fá $\flat$  } inharmonico  
 os tons de Fá $\flat$  ou mi# ————— fá# } inharmonico  
 ————— Sol $\flat$   
 ————— Lá $\flat$   
 ————— Si $\flat$

As relações entre a escala de tons inteiros descendente e a escala cromática ascendente não foram explicitadas nas anotações de Villa-Lobos, mas podem ser consideradas na seguinte relação de classe intervalar, que demonstra progressão e regressão simétrica (Figura 6).

dó	dó#	ré	ré#	mi	fá	fá#	sol	sol#	lá	sib	si	(dó)
dó	sib/lá#	láb/sol#	solb/fá#	mi	ré	dó	lá#/sib	láb/sol#	solb/fá#	mi	ré	(dó)
0	3	6	9 ou 3	0	3	6	9 ou 3	0	3	6	9 ou 3	(0)

Figura 6. Relação de classe intervalar resultante da sobreposição da escala de tons inteiros descendente e da escala cromática ascendente.

Seria necessário minucioso aprofundamento analítico para desvelar as implicações dessa lógica esboçada por Villa-Lobos nas obras em questão e seus possíveis desdobramentos em obras posteriores, o que extrapola os limites do presente trabalho. Entretanto, quero ressaltar aqui a convergência de alguns elementos da sistema-



tização, expressa na “tabela prática” de Villa-Lobos, com elementos estruturantes da nova lógica da tonalidade não funcional, proposta pela corrente analítica a que se filia Antokoletz.

Primeiramente, observa-se na “tabela prática” de Villa-Lobos, a *sobreposição de duas escalas diferentes*, calculadamente. E ainda, a sobreposição de duas escalas *simétricas*. Em segundo lugar, a emergência do trítono na “tabela prática” de Villa-Lobos, resultante da sobreposição das duas coleções (cromática e de tons inteiros), como intervalo que *divide simetricamente* a coleção cromática. Em terceiro lugar, a emergência da célula Z (Figura 7) nas relações entre os tons enunciada por Villa-Lobos (“Os tons de Ré servem para transpor de Réb ou Sol bequadro”). Na sobreposição de cromática descendente e tons inteiros, observamos uma relação que pode ser considerada a célula Z incompleta, ou um segmento da célula Z: (láb/sol#) – dó#/réb – ré – sol.

célula Z												
dó	si	sib	lá	láb	sol	fá#	fá	mi	mib	ré	réb	(dó)
dó	sib/lá#	láb/sol#	solb/fá#	mi	ré	dó	lá#/sib	láb/sol#	solb/fá#	mi	ré	(dó)

Figura 7. Célula Z resultante da sobreposição da escala de tons inteiros descendente e da escala cromática descendente.

As células X e Y estão necessariamente nas coleções que foram sobrepostas, cromática e tons-inteiros, respectivamente (Figura 8).

célula X				etc.									
			0	1	2	3							
		0	1	2	3								
	0	1	2	3									
célula Y	dó	si	sib	lá	láb	sol	fá#	fá	mi	mib	ré	réb	(dó)
	dó	sib/lá#	láb/sol#	solb/fá#	mi	ré	dó	lá#/sib	láb/sol#	solb/fá#	mi	ré	(dó)
	0	2	4	6									
		0	2	4	6								
			0	2	4	6							
			etc.										

Figura 8. Células X e Y implícitas na sobreposição da escala de tons inteiros descendente e da escala cromática descendente.

Podemos especular ainda que Villa-Lobos estava a um passo de chegar à escala octatônica pela fusão e partição das coleções sobrepostas, cromática e tons-inteiros (Figura 9).



dó	si	sib	lá	láb	sol	fá#	fá	mi	mib	ré	réb	(dó)
dó	sib/lá#	láb/sol#	solb/fá#	mi	ré	dó	lá#/sib	láb/sol#	solb/fá#	mi	ré	(dó)

Figura 9. Escala octatônica implícita na sobreposição da escala de tons inteiros descendente e da escala cromática descendente.

A emergência da escala octatônica na “tabela prática” de Villa-Lobos adquire especial sentido na linha argumentativa deste trabalho à medida que integra um novo contexto tonal não funcional. A interação entre tipos escalares distintos tem, muitas vezes, na escala octatônica um amálgama que dá coesão ao polimodalismo. Inserções ou implicações octatônicas articulam a interação entre escalas modais, pentatônicas, de tons inteiros e outras escalas não diatônicas. O polimodalismo leva a uma nova lógica tonal não funcional à medida que a interação entre tipos escalares pode ser analisada como coleções de notas em processo de franca relação de simetria. Tal interação se dá não somente por sobreposição, mas também por progressão, extensão e transformação. A utilização da escala octatônica por Villa-Lobos em diversas obras se tornará especialmente significativa ao integrar uma nova lógica tonal não funcional.

O Manuscrito P38.1.1 apresenta substanciais evidências nesse sentido, pois justamente o esboço de melodia (Figura 3), anotado por Villa-Lobos, que será reaproveitado em *Uirapuru* como a melodia do Índio Bonito, passará por transformação intervalar que, eventualmente (c. 31-57; Figura 10), configurará a mesma escala octatônica implícita na “tabela prática” (Figura 9).

A recorrência da escala octatônica implícita na “tabela prática” de Villa-Lobos em uma das configurações da melodia do Índio Bonito no *Uirapuru* tem desdobramentos nas diversas seções do poema sinfônico/ballet *Uirapuru* em contexto de polimodalismo que pode ser sistematizado numa nova lógica tonal não funcional, conforme análise proposta em trabalho anterior (Volpe, 2011, p. 289-319), fundamentada em Antokoletz (1992).

Os diversos elementos indicativos das relações de simetria, aqui expostos, corroboram substancialmente a hipótese de interpretação do que chamamos de “tabela prática” de Villa-Lobos, que consta do Manuscrito P38.1.1. A relação teórico-analítica entre o esboço composicional e a obra propriamente dita se demonstra suficientemente coerente para nos instigar futuras investigações que possam confirmar uma possível convergência entre a lógica composicional de Villa-Lobos e a teoria analítica adotada por Antokoletz e Volpe.

Esse estudo crítico preliminar do Manuscrito P38.1.1 deverá ser apreciado à luz de uma abordagem analítica mais sistemática da obra de Villa-Lobos, bem como dos tratados de harmonia aos quais Villa-Lobos poderia ter tido acesso, especial-



Figura 10. Villa-Lobos, *Uirapuru* melodia do Índio Bonito (c. 31-48 ss) na escala octatônica.

mente na década de 1910, e ainda das pesquisas sobre os contatos culturais e disseminação de repertório no Rio de Janeiro, anteriores à ida de Villa-Lobos a Paris, em 1923 – como os trabalhos de José Miguel Wisnik, *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22* (1977), Bruno Kiefer, *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira* (1981), Manoel Corrêa do Lago, *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana* ([2005] 2010) e Maria Alice Volpe, “Villa-Lobos e o imaginário edênico de Uirapuru” (2009). Ressaltamos que o Manuscrito P38.1.1 pode ser datado em 1916, o mesmo ano constante no manuscrito de *Tédio da Alvorada*, e que a data mais remota na qual seria possível o contato de Villa-Lobos com a obra de Stravinsky seria posterior ao referido manuscrito, entre os anos de 1918-20, conforme pesquisa criteriosa de





O Manuscrito P38.1.1 e a “tabela prática” de Villa-Lobos – Volpe, M. A.

Corrêa do Lago (2005, p. 62-73). Uma contextualização histórica minuciosa, articulada com uma abordagem exaustiva do conjunto da obra de Villa-Lobos, poderá trazer novas implicações sobre o desenvolvimento estilístico do compositor brasileiro à luz da teoria analítica adotada por Antokoletz; particularmente no sentido de responder, de uma outra maneira, se as semelhanças no tratamento tonal não funcional teriam origem no conhecimento prévio da obra de Stravinsky ou se constituíram efetivamente em paralelos, e cuja confirmação da última hipótese conferiria ainda maior originalidade ao compositor brasileiro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Antokoletz, Elliott. “Early national developments in Latin America”, capítulo 8, ver especialmente sobre *Choros n. 10* de Villa-Lobos. In: *Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1992.

Kiefer, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

Lago, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Tese (Doutorado em Música), UniRio, 2005. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

Lopes, Luiz Fernando Vallim. “The transformations of an enchanted bird: Villa-Lobos’s Uirapuru and issues of sources, style and reception”. Trabalho apresentado no *Congresso Internacional Villa-Lobos*. Paris, Institut Finlandais, 10 a 13 de abril de 2002.

Salles, Paulo de Tarso. “Tédio de Alvorada” e “Uirapuru”: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos. *Brasiliانا* (Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro), n. 20, p. 2-9, maio 2005.

Volpe, Maria Alice. “Landscape and the embodiment of national essence: Uirapuru and Amazonas”, p. 289-319. In: *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Tese (Doutorado em Musicologia/Etnomusicologia), Universidade do Texas, Austin, 2001. Ann Arbor, Michigan: UMI-Research Press, 2001.

Volpe, Maria Alice. “Villa-Lobos e o imaginário edênico de Uirapuru”. *Brasiliانا* (Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro), v. 29, p. 29-34, 2009.



Wisnik, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

MARIA ALICE VOLPE é professora adjunta da UFRJ, desde 2002, onde ocupa a Cadeira de Musicologia. Doutora (Ph.D.) em Musicologia e Etnomusicologia pela University of Texas-Austin, E.U.A. (Gerard Béhague, 1995-2001). Mestre em Música pela Unesp (Régis Duprat, 1991-1994). Tem se dedicado à pesquisa da música brasileira do período colonial, séculos XIX e XX, bem como a questões teórico-conceituais da musicologia, cujos projetos têm recebido apoio do CNPq, Fapesp, Capes e Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Membro do Comitê RILM-Brasil; membro da Comissão Consultiva do Projeto Bibliografia Musical Brasileira da Academia Brasileira de Música; Coordenadora e editora do RIPM-Brasil. Desde 1994 tem colaborado em publicações nacionais e internacionais, entre as quais Edusp, UMI-Research Press, Turnhout, *Latin American Music Review*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Brasiliana* e *Música em Contexto*. Tem sido convidada como conferencista para eventos nacionais e internacionais: Fundação Casa de Rui Barbosa; Universidade de São Paulo; Universidade Nova de Lisboa; Universidade de Coimbra; e King's College, de Londres. Prêmios: Steegman Foundation Grant for South-American Scholar pela International Musicological Society (2007); e Music & Letters Trust – Oxford University Press (2008). Desde 2010 é editora da *Revista Brasileira de Música*.





# 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

20<sup>th</sup> 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.



# A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos Quartetos de cordas de Cláudio Santoro

Rodolfo Coelho de Souza\*

## Resumo

Este artigo procura demonstrar as influências que a teoria do serialismo dodecafônico, exposta em textos de Eimert e Krenek, possa ter exercido diretamente sobre a composição dos dois últimos quartetos de Santoro. Comprovou-se que a teoria das séries de todos os intervalos, apresentada por Eimert, contribuiu para a formação de uma série usada por Santoro. Mostramos também que a teoria do espelhamento angular de Eimert, também conhecida como multiplicação da série, sugeriu a Santoro uma hibridação do modelo clássico da modulação tonal com as transposições da série dodecafônica. A análise comprovou ainda que a técnica dodecafônica de Santoro exibe uma consistência equivalente à dos compositores referenciais do serialismo dodecafônico, a despeito da imagem difundida de que ele fazia um uso livre dessa técnica.

## Palavras-chave

Século XX – música brasileira – música dodecafônica – música serial – hibridismo cultural – Cláudio Santoro.

## Abstract

This paper intends to show the influences that the twelve-tone theory, according to Eimert and Krenek, may have directly had on the composition of Santoro's last two string quartets. We prove that the theory of the all-interval series, presented by Eimert, contributed to the design of a twelve-tone series used by Santoro. We also show that Eimert's theory of angular mirroring of the series, also known as multiplication of the series, suggested to Santoro a model of hybridization between the classical tonal modulation procedure and the model of transpositions of the twelve-tone series. The analysis proved yet, that Santoro's twelve-tone technique exhibits a consistence equivalent to that of the referential twelve-tone serial composers, despite the widespread image that he made a free use of the technique.

## Keywords

20<sup>th</sup> century – Brazilian music – twelve-tone music – serial music – cultural hybridism – Cláudio Santoro.

Os estudos sobre a música dodecafônica brasileira, em consonância com as declarações dos próprios compositores desde a época do Manifesto do Grupo Música Viva em 1946, costumam ressaltar a ideia de que os autores brasileiros, ao utilizar o método do serialismo dodecafônico, fizeram-no de modo não ortodoxo, tomando liberdades em relação às amarras do sistema. Mesmo alguns dos principais estudos

---

\* Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP, Brasil. Endereço eletrônico: rcoelho@usp.br.



recentes (Mariz, 1994; Kater, 2001; Lívero, 2003; Gado, 2005; Oliveira, 2005 e 2010; Mendes, 2007 e 2009) sobre as primeiras gerações de serialistas brasileiros, em que se destacam Santoro, Koellreutter, Guerra Peixe, Katunda e Krieger, tendem a endossar essa posição.

A essa altura a musicologia brasileira já reuniu suficiente material de pesquisa para se submeter essa tese a um questionamento objetivo. Há duas direções que podemos trilhar. A primeira é discutir a premissa de que existiria uma ortodoxia serialista em relação à qual os compositores brasileiros teriam assumido posições divergentes. Constatada a veracidade da primeira tese, poderíamos, em segunda instância, indagar o porquê e o modo como os brasileiros buscaram alternativas não ortodoxas.

O ponto de vista deste artigo centra-se na hipótese de que os compositores brasileiros, das gerações posteriores ao Modernismo, inevitavelmente absorveram, mas de maneira peculiar, as influências das teorias inovadoras em sua época, advindas do exterior. Caracterizamos esse modo de recepção como “teorias tiradas de ouvido”, tal como no universo da música popular costumamos nos referir a “tirar uma música de ouvido”. Não obstante ser uma frase de efeito, essa levanta dois argumentos relevantes. Num primeiro nível, quase óbvio, sugere que os compositores estariam mais interessados em emular o resultado auditivo das peças atonais que despertavam seu interesse, do que nas teorias que lhes davam suporte. Sua atitude em relação à música atonal adotava uma abordagem semelhante à de seus hábitos na prática da música tonal, em que cogitações de ordem teórica raramente são agentes motivadores das composições. Num segundo nível, mais instigante, podemos reconhecer que essa informalidade no trato da teoria decorre inicialmente de uma escassez de informações que, de fato, poderia inviabilizar estudos sistemáticos, caso fossem almejados, mas que por outro lado é aniquilada no berço pela convicção ideológica de que a absorção sistemática e acrítica de técnicas alienígenas seria de todo indesejável. Por isso os próprios compositores antes mencionados se esforçaram em propalar que seu dodecafonismo era não sistemático, permeado de liberdades. Um exemplo clássico da defesa da “espontaneidade” dos serialistas brasileiros é a seguinte sentença de Vasco Mariz: “em verdade, Claudio Santoro nunca chegou a ser um dodecafonista ortodoxo, intransigente” (Mariz, 1994, p. 16). Não obstante o empenho dessa propaganda, cujo objetivo parece ter sido mitigar a rejeição do público a uma linguagem que rompia com a tradição, a análise da obra serial de Santoro prova o contrário: sua música dodecafônica é perfeitamente consistente e, se há liberdades, são da mesma amplitude da que se encontra na obra de outros compositores referenciais do período.

330 De um modo ou de outro, podemos perseguir o pressuposto que a recepção da teoria do serialismo dodecafônico no Brasil esteve, desde o início, sujeita a processos de



hibridação característicos das culturas periféricas em relação aos centros hegemônicos onde as teorias são usualmente geradas. Nos surpreenderemos ao constatar, entretanto, que a hibridação ocorre em níveis diferentes daqueles alegados por abordagens superficiais, como a de Mariz. Nessa perspectiva, demonstraremos que tais aparentes fraquezas teóricas são de fato as *fortalezas* da poética dessas obras. Em outras palavras, a suposta inconsistência teórica de nossos compositores deve ser interpretada como uma virtude assimilativa. A homogeneidade, vista como uma virtude intelectual, nos locais que são centros da cultura – para usar a expressão de Bhabha (1994) – torna-se, nas periferias, não só inexequível, mas também indesejável e portanto objeto de transformações heterogênicas, frequentemente decritas pelas expressões “sincretismo”, “hibridismo”, “antropofagismo cultural” ou “transculturalismo”.

A análise dos dois últimos quartetos de cordas de Santoro, de números 6 e 7, nos revela questões exemplares de uma “teoria tirada de ouvido”. Na verdade toda a obra dodecafônica de Santoro poderia ser observada através dessa perspectiva. Veremos outrossim como essas peças podem ser consideradas paradigmáticas no que concerne à questão do hibridismo na recepção brasileira da Teoria da Música, na medida em que elas apresentam diversas características de processos de assimilação por hibridação, em níveis bastante profundos da linguagem do compositor.

### A POSIÇÃO DO QUARTETO N. 6 NA OBRA DE SANTORO

De acordo com o próprio compositor, conforme informações enviadas para as notas de programa do Festival de Música Nova de 1988, em que apresentou sua *Sinfonia n. 11*, a obra de Santoro poderia ser dividida em quatro fases. Disse Santoro:

Iniciei minha carreira como dodecafonista em 1939 [1ª fase]. Entre 1948 e 1963 escrevi principalmente obras de tendência nacional [2ª fase]. Retornei posteriormente ao serialismo e à música experimental [3ª fase]. Atualmente componho sem preconceitos de vanguardismos superados – minha preocupação é uma linguagem própria onde toda minha experiência esteja condensada numa síntese [4ª fase].

Note-se que Santoro caracterizava sua terceira fase<sup>1</sup> como um “retorno” ao serialismo, o que permitiria repensar a numeração englobando numa única as fases 1 e 3, interrompida por parênteses nacionalistas de mais de uma década. Note-se também que, naquele texto, Santoro não determinava uma data para o fim da terceira

<sup>1</sup> A numeração das fases foi um acréscimo meu para facilitar referências.





fase. Pode-se localizar o ano da mudança em 1966, como postulam Béhague (1979) e Mendes (2009), pois é a partir daquela data que Santoro se desinteressou do serialismo e começou a desenvolver experiências diversas com grafismos, música aleatória e eletrônica. Aliás, é interessante observar que a transição para a última fase é precedida por um período em que Santoro se dedica às artes plásticas, na qual elaborou séries de desenhos a nanquim colorida. Isso pode ser correlacionado à sua necessidade de repensar a direção que sua música tomava no início dos anos 1960, uma vez que, como ele mesmo explicita no texto citado, reconhecia aquela fase como um retorno ao passado e não como a abertura de novos caminhos. Podemos, portanto, traçar um paralelo com Schoenberg que entre seus períodos de atonalismo livre e dodecafônico necessitou de um interregno dedicado à pintura. Para Santoro o intervalo dedicado às artes plásticas surgiu da necessidade de superar o dodecafonismo em favor de novas concepções da atonalidade e de outros experimentalismos.

O que deve ser ressaltado, todavia, é que o testemunho do compositor não nos incita a esperar encontrar nos *Quartetos ns. 6 e 7* características peculiares do serialismo europeu dos anos 1960, de que as obras de Boulez e Stockhausen são consideradas paradigmáticas. Veremos adiante que as técnicas empregadas no *Quarteto n. 6* são exatamente as mesmas das obras dodecafônicas da primeira fase. Não encontramos ali nem a fragmentação pontilhista do estilo weberniano que fascinou os compositores da escola de Darmstadt, nem o serialismo integral que expandiu o pensamento serial aos parâmetros de ritmo, dinâmica e timbre, conforme havia sugerido Messiaen, nem a explosão da série pelos processos de multiplicação de Boulez, nem as formas-momento de Stockhausen, e muito menos os processos automáticos de leitura de matrizes seriais que fizeram o serialismo revestir-se de uma retórica semelhante à da música aleatória de Cage. Em outras palavras, deve-se esperar que a análise dos *Quartetos ns. 6 e 7* nos revele uma obra estritamente dodecafônica, restando saber apenas “o quão estrita” seria a técnica utilizada. A despeito do possível prejuízo ao objeto de estudo que seria induzido por essa reduzida assimilação das teorias serialistas coevas, é justamente devido a essa restrição que esses quartetos de Santoro se tornam um caso propício para o estudo da questão do hibridismo na recepção brasileira das teorias produzidas nos centros dominantes, uma vez que fica possível delimitar com clareza a influência de certos parâmetros fundamentais.

Lembremos ainda que o *Quarteto n. 6* foi composto entre 1963 e 1964. Os dois primeiros movimentos, terminados em 11 de outubro de 1963, foram compostos em Genebra, conforme registrado na partitura autógrafa, e o *allegro* final em Brasília, terminado em 25 de março de 1964, a poucos dias da eclosão do golpe militar que em 1966 levaria o compositor ao exílio na Alemanha. O *Quarteto n. 7* foi composto em Brasília em 1965. Quanto aos anos imediatamente anteriores, Mariz (1994, p.



36) registra a passagem de Santoro por Leipzig em 1957 e 1958, um período curto de residência em Viena em 1959, uma permanência em Berlim Oriental de 1960 a 1961, e outra em Berlim Ocidental de 1961 a 1962. Esses fatos mostrar-se-ão relevantes para as conexões que traçaremos entre o quarteto de Santoro e as teorias de Eimert.

### O MITO DE UMA ORTODOXIA DODECAFÔNICA

Lívoro de Souza transcreve uma entrevista de Santoro em que o compositor afirma ter começado a escrever música dodecafônica ao redor de 1940, empregando “certa serialização à minha maneira, porque não havia nada codificado sobre isso, não existia teoria nem nada. Foi muito posteriormente que surgiu o primeiro livro de contraponto dodecafônico. Quer dizer, nessa época, quando apareceu esse livro no Brasil, eu já tinha seis anos de música escrita, dodecafônica, serial” (Souza, 2003, p. 79).

O depoimento de Santoro comprova que o dodecafonismo surge no Brasil como uma “teoria tirada de ouvido”. Poder-se-ia, todavia, imaginar que, após ter acesso à literatura especializada, o caminho percorrido pelo compositor pudesse ter mudado. Quando Santoro menciona que se passaram seis anos até ele conhecer o primeiro livro sobre o assunto, lembremos que se tratava do período da guerra e que o sexto ano, 1946, foi o ano do manifesto do Grupo Música Viva. A menção de Santoro a um livro de “contraponto dodecafônico” dá a pista de que o texto aludido é *Studies in Counterpoint* de Ernest Krenek, publicado pela Schirmer em 1940. Esse texto será considerado pelo grupo em torno de Santoro como o fundamento doutrinário da ortodoxia dodecafônica. Posso afirmá-lo com convicção porque ainda no fim dos anos 1960, quando iniciei minha formação de compositor com Olivier Toni e Koellreutter, e na década seguinte com o próprio Santoro, permanecia sendo esta a fonte utilizada por eles na pedagogia do dodecafonismo.

O problema é que o opúsculo de Krenek é bastante parcial na descrição dos procedimentos dodecafônicos. Traz uma idealização de alguns aspectos da técnica, mas não analisa obras e sequer menciona alguns problemas muito relevantes, tais como a relação entre elaboração motivica e série, consistência em partições da série, os hexacordes e a combinatorialidade de Schoenberg, as simetrias webernianas, e nem sequer a rotação da série que seria a marca registrada do estilo do próprio Krenek. Enfim, não aparece naquele texto um elenco de temas importantes para a poética dos compositores da Segunda Escola de Viena e, pior ainda, mistura procedimentos definidos pela escola de Schoenberg com conceitos de uma proposta de harmonia atonal, que Krenek desenvolvera com Hindemith, praticamente impossíveis de manipular coerentemente junto com o tratamento serial (Coelho de Souza, 2009, p. 134).



Portanto a própria existência de uma ortodoxia dodecafônica deve ser questionada. Há tantas teorias de composição com doze sons quantos foram os compositores que as usaram. Um elemento contraditório desse problema é que, nos países periféricos, tendemos a acreditar em consistências doutrinárias que muitas vezes não existem na própria matriz, mas que se tornam instrumentais no processo de colonização intelectual. A contrapartida paradoxal é que quem está na periferia muitas vezes acredita que relaxar ou transgredir o rigor das regras, que seriam impostas por essas teorias, poderia subverter o processo de submissão colonial.

Quais seriam, então, as liberdades tomadas por Santoro que nossa musicologia se compraz em considerar como virtudes de seu estilo? Na partitura em anexo, que traz a contagem das séries usadas no segundo movimento do *Quarteto n. 6*, é fácil constatar que ocorrem ali as mesmas vicissitudes que a literatura aponta em outras obras do autor: pequenas inversões na ordem de exposição da série, omissão eventual de notas, algumas notas trocadas. Enfim, detalhes mínimos, insuficientes para caracterizar a alegada indisciplina serial. Ao contrário, constata-se que é possível fazer correlações entre todas as notas da partitura e diversas formas isomórficas de uma única série. Em nenhum momento ocorrem rupturas ou intromissões de episódios com materiais alheios à série. Comparado ao que se encontra nas partituras do próprio Schoenberg ou de muitos outros compositores reconhecidos como serialistas estritos, a escrita de Santoro tem, indubitavelmente, um rigor equivalente.

Seria tal destreza técnica resultado da experiência europeia do autor nos anos precedentes à composição deste quarteto? Larsen (2010, p. 74-92) demonstrou que a *Sonata para piano* de 1942, obra da primeira fase de Santoro, usa exatamente os mesmos procedimentos, tanto nas formas utilizadas da série e suas concatenações, como na consistência da manipulação do material. Isso quer dizer que quando Santoro retoma a linguagem dodecafônica em 1963, os fundamentos técnicos que utilizou foram os mesmos de suas obras inaugurais; naquele momento ele permaneceu fiel às teorias que, anos antes, tão coerentemente tirara de ouvido. Na verdade são outros detalhes, mostrados a seguir, que apontam para possíveis influências de Eimert.

### UMA POSSÍVEL INFLUÊNCIA DE EIMERT

Em 1950 Herbert Eimert publicou na Alemanha um opúsculo pedagógico sobre a técnica dodecafônica que diferia em diversos aspectos do texto de Krenek de 1940. Esse texto foi traduzido para o espanhol em 1973 e obteve alguma divulgação no Brasil, mas certamente não teve a mesma repercussão que o de Krenek, mesmo porque o interesse pelo serialismo já estava, naquele momento, em declínio tanto no Brasil como pelo mundo afora. Ainda assim, poderia o texto de Eimert ter influenciado Santoro a retomar, em 1963, o serialismo?



Se aconteceu não haveria de ser a versão traduzida do texto de Eimert que teria influenciado Santoro na composição dos *Quartetos ns. 6 e 7*, uma vez que esses quartetos foram escritos entre 1963 e 1965, anos antes da publicação do texto em espanhol. Entretanto é perfeitamente plausível que Santoro tenha conhecido o texto original de Eimert em alemão, no período em que viveu na Europa, entre 1959 e 1962, como relatado por Mariz. Em qualquer das cidades de fala alemã em que viveu por curtas temporadas, Santoro poderia ter conhecido o texto de Eimert.

### O USO DE SÉRIES COM TODOS OS INTERVALOS

O mencionado texto de Eimert aborda dois conceitos que não aparecem em outros textos mais difundidos sobre a técnica dodecafônica, particularmente, o de Krenek (1940) e o de Schoenberg (1951). Um desses conceitos é o da singularidade das séries dodecafônicas que apresentam todos os intervalos. O outro conceito é o que Eimert chamava de “espelhamento angular”, sobre o qual falaremos adiante.

Eimert entende que as séries formadas com todos os intervalos “constituem, em certo sentido, o procedimento construtivo mais extremo da formação da série e permite um duplo controle: dos sons e dos intervalos” (Eimert, 1973, p. 45). Em outras palavras, se o ideal estético da música dodecafônica é saturar o discurso musical com os doze sons da escala cromática, tanto mais perto do ideal de saturação estaríamos se ao mesmo tempo houvesse uma saturação com todos os intervalos.

Não existe um procedimento lógico que automatize a geração de todas as séries que contenham todos os intervalos. Eimert sugere que a única maneira é a trabalhosa estratégia de tentativa e erro. Por isso oferece como contribuição para a teoria da música dodecafônica um quadro de nove ordenações de intervalos que produziriam séries dodecafônicas de todos os intervalos. A primeira ordenação de intervalos da lista de Eimert, contados pela quantidade de semitons, é:

3 4 7 2 1 6 11 10 5 8 9

Há uma característica nessa ordenação, salientada por Eimert, que é a simetria em torno do termo médio, o intervalo de trítone representado pelo número seis. Uma vez que a estruturação dodecafônica requer o princípio de equivalência de oitava (se não importa em que oitava a nota é colocada), intervalos que resultem de uma inversão são intercambiáveis e, como corolário, sua soma é sempre doze. Portanto, numa série de todos os intervalos que também fosse simétrica, os pares dos intervalos espelhados em torno do eixo central seis deveriam somar sempre doze. É exatamente o que acontece na ordenação de intervalos dada por Eimert, conforme exposto:



$$3+9 = 4+8 = 7+5 = 2+10 = 1+11 = 6+6 = 12$$

Note-se, todavia, que devido à equivalência dos intervalos invertidos, a tese de uma série de todos os intervalos não tem a mesma consistência auditiva que o princípio da série dodecafônica. As notas, em virtude da qualidade das frequências, serão percebidas como geradoras de uma saturação da gama cromática, enquanto, a depender da escolha da oitava em que uma nota é posicionada, não se conservará a saturação de intervalos. Em suma, na música atonal só existem seis intervalos estruturalmente diferentes, aqueles definidos pelas classes de intervalos não orientados:

1, 2, 3, 4, 5 e 6

Consequentemente para gerar uma série que tenha doze notas diferentes, uma série que seja legitimamente dodecafônica, há que se usar a ordenação de intervalos fornecida por Eimert de uma maneira especial, considerar sempre os intervalos em direção ascendente, promovendo eventualmente, quando conveniente para a notação, deslocamentos de oitavas abaixo.

Lembro que o fato de uma série conter todos os intervalos foi considerado uma propriedade virtuosa tanto por Santoro quanto por Koellreutter nas aulas desses mestres que presenciei na década de 1970. É lógico supor que a fonte bibliográfica de ambos seria o texto de Eimert.

A análise da série utilizada no *Quarteto n. 7* comprova a hipótese de que a ideia de séries com todos os intervalos teve impacto sobre Santoro. Tomemos a primeira das ordenações de intervalos sugeridas pela lista de Eimert, justamente aquela descrita antes, acima. Tomando-se Sol bemol como primeira nota da série e aplicando os intervalos sugeridos por Eimert (mas sem o cuidado de usar uma orientação sistemática ascendente ou descendente) podemos obter o seguinte fragmento de série, que como veremos, é coerente com a série usada por Santoro em seu *Quarteto n. 7*.

Exemplo 1. Fragmento da série usada no *Quarteto n. 7*.

336 Ao que tudo indica, Santoro pretendeu de fato usar a ordenação de intervalos sugerida por Eimert para construir uma série de todos os intervalos. Entretanto, ao



A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos Quartetos de cordas de C. Santoro – Souza, R. C.

usar um procedimento não sistemático quanto à orientação, teria obtido um nono elemento da série que repetiria uma nota já utilizada, tanto se considerasse um intervalo ascendente (+10 = Solb), como um descendente (-10= Sib).

Ao atingir esse impasse, como decorrência da incompreensão da exigência de consistência na orientação dos intervalos, Santoro parece ter desistido de perseguir o ideal de montar uma série com todos os intervalos e se contentou com fechar consistentemente uma série dodecafônica. Para completar as doze notas da gama cromática faltavam as notas Ré, Mib, Mi e Si. Santoro adicionou a nota Si ao fim da série e, ao início da série, respectivamente, nesta ordem, Mi, Re, Mib, correspondendo à ordem de intervalos -2, +1, +3. Ao usar esses intervalos seu intuito talvez fosse conservar uma estrutura próxima ao ideal da série de todos os intervalos e ao mesmo tempo disfarçar a fonte de onde emprestara a ideia da série. Ao que tudo indica, ainda promoveu, finalmente, um deslocamento da nota Láb para construir uma sequência conveniente de intervalos diferenciados -4, +5 e +6.

fragmento construído com o início da ordenação de Eimert

série dodecafônica usada por Santoro

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Exemplo 2. Comparação da série usada no *Quarteto n. 7* de Santoro com uma das séries de Eimert, com todos os intervalos.

A possibilidade de que uma semelhança tão grande entre a série utilizada por Santoro e a sequência de intervalos sugerida por Eimert seja apenas uma coincidência é tanto remota quanto a chance de ganhar na loteria. A partir dessa evidência podemos tomar como certo que Santoro tinha em mãos o trabalho de Eimert quando se propôs a escrever seus dois últimos quartetos.

## A INCORPORAÇÃO DE OUTRAS TEORIAS NA PRÁTICA DE SANTORO

Entretanto, não é somente daquele texto de Eimert que podemos reconhecer influências incorporadas à prática de Santoro. Já mencionamos que Santoro considerava o texto de Krenek de 1940 como um tratado de ortodoxia dodecafônica. Ainda assim, ali não se menciona o princípio de rotação da série. A primeira sistematização teórica do procedimento da rotação aparece num artigo de Krenek publicado



em 1960; portanto, alguns anos antes da composição dos últimos quartetos de Santoro. Não há como comprovar que Santoro teve em mãos o artigo de Krenek de 1960, mas há evidências de que conheceu o procedimento da rotação: nos compassos 46 a 52 do segundo movimento do *Quarteto n. 6* (ver partitura analisada em Anexo), no qual encontramos algumas rotações da série original, tímidas é verdade, mas rotações, não obstante. O uso limitado que Santoro fez da rotação indica que é mais provável que apenas tenha ouvido falar desse princípio e, assim como o fizera anteriormente, “tirou a ideia de ouvido”, usando-a ocasionalmente sem se preocupar em explorar todas as potencialidades do novo conceito.

Que outros conceitos introduzidos pelos textos de Eimert e Krenek encontraram guarida nas técnicas de Santoro?

Uma ideia original de Krenek, descrita num artigo de 1943, aparece de modo quase literal no *Quarteto n. 7* de Santoro. Trata-se de usar uma série que não aparece explicitamente na sua integridade senão perto do fim da peça, pois “ela é construída gradualmente, principiando com grupos de duas notas” (Krenek, 1943, p. 87).

O início do *Quarteto n. 7* de Santoro também introduz paulatinamente a série (Exemplo 2), tal como se pode constatar no Exemplo 3. Note-se que nos sete primeiros compassos somente as seis primeiras notas são usadas. Esse tipo de “liberdade” tem sido considerado pela musicologia brasileira como um rompimento com as regras da ortodoxia serialista. Ora, se fosse correto, teríamos que considerar que o próprio Krenek, reverenciado pelos compositores brasileiros como o arauto da ortodoxia serial, como também sendo um herege. Não faria sentido. O que acontece é que o campo do serialismo dodecafônico é muito mais amplo do que imaginaram os críticos de Santoro.

Notável, por outro lado, é a ausência em Santoro de indícios que apontem para o conhecimento das técnicas peculiares à linguagem dodecafônica de Schoenberg e de Webern. Uma dessas características seria a importante questão da simetria. Schoenberg (1963, p. 158) demonstra como o retrógrado de uma série pode ser usado para criar simetria no espaço perceptivo. A seção central do segundo movimento do *Quarteto n. 6* de Santoro (Anexo 1) utiliza formas retrógradas da série, mas somente isso não produz estruturas simétricas tais como as que encontramos em Schoenberg e Webern, não no plano horizontal nem no vertical.

Se simetria não é um princípio importante para Santoro, tampouco a questão da “combinatorialidade hexacordal”, que poderia ter deduzido do texto de Schoenberg de 1963, aparece em sua obra. Na verdade, a concepção do dodecafonismo que Santoro desenvolve em suas peças é muito mais linear que polifônica. Nas raras instâncias em que a série é utilizada de modo polifônico, a mesma série é usada nas diversas vozes. Obviamente isso impede o tratamento combinatorial dos hexacordes que exige a superposição de séries diferentes para que seus segmentos somados resultem



The image shows the first measures of the Quartet No. 7 by Carlos Santoro. The score is for Violino I, Violino II, Viola, and Cello. It is marked 'Lento' and includes various dynamics such as *p*, *mp*, *pp*, *f*, and *ff*. The score shows complex rhythmic patterns and melodic lines for each instrument, with some measures featuring triplets and slurs.

Exemplo 3. Compassos iniciais do *Quarteto n. 7* de Santoro.

em agregados. Aliás, Santoro costumava dizer que Alban Berg era o seu favorito dentre os compositores da Segunda Escola de Viena. O motivo dessa preferência era por considerar Berg o mais expressivo dos três, o mais romântico, o menos cerebral.

O que nos leva a comentar outro ponto fundamental da linguagem serial de Santoro: se por um lado Santoro compreendeu que a série podia ser verticalizada para gerar diversas configurações harmônicas, por outro lado, no aspecto horizontal, ele privilegiou o tratamento da série apenas como repositório de possibilidades melódicas. O tratamento do dodecafonismo em Santoro é um permanente desenrolar de materiais temáticos extraídos de algumas poucas versões isomórficas da série, na medida em que as frases podem terminar e começar em pontos diferentes da sequência serial. Variações engenhosas e não sistemáticas de ritmos, dinâmicas e articulações, constantes saltos de registro, além de trechos inteiros da série que podem ser pulados melodicamente se forem usados como acompanhamento harmônico: todos esses recursos ajudam a conferir variedade a um discurso que, não





obstante, é predominantemente linear. Por isso o resultado perceptivo é invariavelmente de melodia acompanhada (ou mesmo desacompanhada), mas raramente de polifonia. Talvez o que mais aproximasse Santoro de Berg era a busca de um expressionismo melódico que fez do *Wozzeck* uma peça acessível ao público leigo, a despeito de sua complexidade estrutural. Em outras palavras, a técnica abstrata do serialismo não foi obstáculo para que Santoro, descendente de calabreses, exprimisse seu gosto pelo lirismo operístico que corria em suas veias.

Com base em afirmações que ouvi do próprio Santoro, essa abordagem da técnica dodecafônica pode também ter sido influenciada pela sua carreira ao violino, instrumento essencialmente melódico, em contraposição às possibilidades harmônicas e contrapontísticas do piano, instrumento que praticou com menos frequência.

### MULTIPLICAÇÃO E TONALIDADE

Outro ponto a ressaltar é que, mesmo tendo sido compostos quase vinte anos após o fim da Segunda Guerra, numa época em que compositores como Boulez e Stockhausen já haviam percorrido um longo caminho de novas explorações serialistas, os dois últimos quartetos de cordas de Santoro mantêm-se no âmbito estrito do serialismo dodecafônico clássico. Por um lado não há indícios de serialismo integral, ou seja, a extensão da técnica serial aos demais parâmetros. Por outro, as pequenas elipses na contagem da série, que se tem apontado como inconsistências (e não o são), estão muito longe de representar um princípio de implosão da linearidade serial semelhante ao que se encontra, por exemplo, em Boulez. Tudo leva a crer que, a despeito de Santoro se referir às obras dessa época como eriais, na verdade não demonstrou interesse em utilizar, talvez nem mesmo em conhecer as técnicas serialistas desenvolvidas no pós-guerra.

Aliás, também o texto de Eimert de 1950 ainda traz no título a expressão “música dodecafônica” em vez de “música serial”. Entretanto apresenta algumas novidades em relação às explanações teóricas anteriores do dodecafonismo. A principal delas é o “espelhamento angular” que permite criar duas novas derivações a partir da série fundamental, às quais Eimert chama de “transformação à quarta” e “transformação à quinta”, sendo esta a inversão daquela. Do ponto de vista de uma moderna teoria dos conjuntos essas transformações são equivalentes às operações de multiplicação<sup>2</sup> de um conjunto ordenado.

Realizando as derivações por espelhamento angular de Eimert, nas duas séries que expusemos até aqui, encontramos:

<sup>2</sup> Observe-se que, apesar de terem o mesmo nome, o conceito de multiplicação da teoria dos conjuntos é completamente diferente daquele teorizado por Pierre Boulez a partir de suas obras, tais como *Le Marteau sans Maître*.



Série Original do Quarteto No.6 (2o. Mov.)      Série Invertida do Quarteto No.6 (=M11)

Transformada à IV de Eimert (=M5)      Transformada à V de Eimert (=M7)

Série Original do Quarteto No.7      Série Invertida do Quarteto No.7 (=M11)

Transformada à IV de Eimert (=M5)      Transformada à V de Eimert (=M7)

Exemplo 4. Multiplicações das séries dos *Quartetos ns. 6 e 7* de Santoro.

Enquanto estudávamos essas derivações, imaginávamos haver uma boa chance de encontrarmos alguma aplicação dessas “transformações de Eimert” nos *Quartetos ns. 6 e 7*. Afinal havíamos comprovado que Santoro utilizara o manual de Eimert ao escrever essas peças. Entretanto a análise não revelou nenhum indício de tais séries derivadas por espelhamento angular. As formas derivadas da série utilizadas por Santoro são apenas as bem conhecidas transformações por retrogradação e inversão.

Outro ponto intrigante do texto de Eimert é sua defesa de um possível sentido tonal na música dodecafônica. A que dá o título de “elementos tonais da música dodecafônica”, na seção 5 do primeiro capítulo, no qual procura demonstrar como as séries dodecafônicas, em posição estreita, podem suscitar interpretações de harmonização tonal, o que exemplifica com um fragmento do *Concerto para piano de orquestra*, op. 42, de Schoenberg. Mais adiante, Eimert (1973, p. 51) afirma que “a missão que a tonalidade cumpre na música tonal, com suas possibilidades de modulação, corresponde na música dodecafônica à série em seus oito modos fundamentais. Em síntese, cada constante auditiva é, na música, nada mais que o nexo entre os sons, ou seja, sua ‘tonalidade’.”

Esclareça-se que os “oito modos seriais” mencionados por Eimert são a série original e suas transformadas: retrógrada, invertida, retroinvertida, multiplicada à IV (M5) e sua retrógrada, multiplicada à V (M7) e sua retrógrada. Há que se salientar que as quatro primeiras conservam diversas propriedades de isomorfismo intervalar da série, enquanto as últimas quatro não. Por isso só foram pensadas no pós-guerra, quando a conservação de sentidos motivicos extraídos da série havia se tornado irrelevante para os compositores da vanguarda.



Percebendo que Eimert denominava suas séries derivadas por multiplicação com os símbolos IV e V, que nos lembram funções harmônicas tonais, imaginei que Santoro poderia ter interpretado a defesa de uma tonalidade dodecafônica por Eimert, como sendo a utilização de transposições da série nos intervalos equivalentes aos de subdominante e dominante. A análise do segundo movimento do *Quarteto n. 6* mostrou claras evidências nesse sentido. A contagem das séries está demonstrada na partitura do Anexo 2. A série de alturas, estritamente dodecafônica, com a qual a obra é composta, apresenta-se sem ambiguidades nos compassos de 1 a 3.

Para subsidiar a análise elaboramos a matriz de transformações isomórficas da série, apresentadas na forma do “quadrado mágico” de Milton Babbitt. Anotamos na partitura as ocorrências da série indicadas pela sua forma e grau de transposição. Assim, por exemplo, [O<sub>2</sub>] indica que se trata da série na sua forma original, na transposição inicial e [R<sub>5</sub>] que se trata da versão retrógrada da série, transposta terça menor acima.

Um simples exame da “contagem” das séries na partitura faz saltar aos olhos que não existe uma única nota na composição que não possa ser justificada pela lógica do dodecafonismo. Conclui-se, portanto, que a alegada liberdade no tratamento serial, sugerida pelo próprio Santoro, não existe ou deve ser entendida como algum aspecto da poética pessoal que, todavia, não afeta seu rigor técnico.

Constatamos que esse movimento emprega transposições sucessivas das formas originais e retrógradas da série. Mais ainda, as formas originais e retrógradas aparecem agrupadas em três partes distintas, de extensão quase igual, delimitando a forma do movimento pelo padrão ABA, que, aliás, é a forma convencional para um segundo movimento de quarteto clássico (Tabela 1).

Seções	A	B	A
Formas usadas da série	O[2-9-4-10-11-0-1-7-6-5]	R[5-0]	O[5-10]
Compassos	1-20	21-41	42-67

Tabela 1. Análise do segundo movimento do Quarteto n. 6 de Santoro.

Podemos associar à admiração de Santoro por Berg um importante aspecto desse movimento: as formas da série se encadeiam, especialmente nos momentos-chave, por transposições de quinta. Essa solução também ocorre em Berg, particularmente na *Suíte Lírica*, obra que Santoro considerava a maior realização da música moderna no gênero quarteto de cordas. Tal uso de relações de quintas deixa transparecer um apego do compositor aos elementos da tradição de música tonal, remetendo-nos metaforicamente às tensões de tônica e dominante, características da forma sonata



tonal. Esse talvez seja um dos aspectos divergentes da ortodoxia atonal a que Santoro estaria se referindo quando argumentava tomar liberdades no tratamento serial. Por outro lado, como cogitamos, uma leitura enviesada do opúsculo de Eimert pode ter fornecido a Santoro o endosso que buscava para promover uma hibridação entre tonalismo e dodecafonismo, todavia de uma maneira jamais cogitada por Eimert.

De fato, esse movimento utiliza sistematicamente as progressões por quintas. Inicia com  $[O_2]$ - $[O_9]$ , descontadas as repetições, numa progressão que poderia lembrar a ideia de primeiro e segundo temas de uma forma sonata, ambos derivados do mesmo material, à maneira de Haydn. A parte central do movimento, que se diferencia por ser estruturada apenas por séries retrógradas, emprega, desconsideradas as reiteraões, um encadeamento simples  $[R_5]$ - $[R_0]$ - $[R_5]$  que simularia um movimento T-D-T, numa hipotética tonalidade contrastada num grau de mediante em relação à primeira parte. Finalmente, a terceira parte se revela como uma prolongada cadência D-T, expressa pelas formas  $[O_5]$ - $[O_{10}]$  da série. Note-se que não há um retorno à forma inicial da série, mas uma recuperação do encadeamento a partir do ponto em que fora deixado no fim da primeira parte, ou seja,  $[O_5]$ . Ressalte-se, nesse particular, que a primeira parte fora concluída com um engenhoso *tour de force* de reiteraões da série  $[O_5]$ , à maneira de um *stretto*, que satura o compasso 20 com a condensação de quatro exposições dessa forma da série. Talvez se possa dizer que encontramos aqui outro resquício de poética da música tonal a justificar a alegação de uma não ortodoxia serial por parte do próprio Santoro.

Nos outros momentos em que não estrutura o discurso por transposições de quintas da série, Santoro o faz, quase exclusivamente, com sequências de transposição cromática de uma forma da série. Note-se que na primeira parte o autor navega por quase todas as transposições possíveis da série original. Creio que se pode ler nesse procedimento um resquício do romantismo wagneriano.

Conclui-se que a recepção fragmentada das teorias do dodecafonismo no Brasil propiciou um espaço alternativo, que Santoro utilizou para hibridizar de modo inventivo as influências que recebia do exterior, com a tradição clássica-romântica e traços estilísticos que surgiam de sua própria intuição.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.
- Béhague, Gerard. *Music in Latin América: An Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979.
- Coelho de Souza, Rodolfo. “Uma introdução as teorias analíticas da música atonal”. In: Budasz, Rogério (org.), *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*, v. I. Goiânia: Anppom, 2009.
- Eimert, Herbert. *Lerbuch der Zwölftontechnik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1950.
- Eimert, Herbert. *¿Qué es la música dodecafónica?* Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- Gado, Adriano Braz. *Um estudo da técnica de doze sons em obras selecionadas: Hans Joachim Koellreutter e César Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.
- Kater, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa, 2001.
- Krenek, Ernst. *Studies in Conterpoint*. Nova York: Schirmer, 1940.
- Krenek, Ernst. “New Developments of the Twelve-Tone Technique”. *The Music Review*, v. IV, n. 2, p. 81-97, 1943.
- Krenek, Ernst. “Extents and Limits of Serial Techniques”. *The Musical Quarterly*, v. 46, n. 2, p. 210-232. Special Issue: Problems of Modern Music. The Princeton Seminar in Advanced Musical Studies, 1960.
- Larsen, Juliane Cristina. *A forma sonata em três obras inaugurais: diálogos da Nova Música de Berg, Schoenberg e Santoro com a tradição*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.
- Lívoro, Iracele. *Santoro: Uma história em miniaturas*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.
- Mariz, Vasco. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- Mendes, Sergio Nogueira. “Cláudio Santoro: serialismo dodecafônico nas obras da primeira fase (1939-1946)”. In: *Anais do XVII Congresso da Anppom*. Goiânia: Anppom, 2007.
- Mendes, Sergio Nogueira. *O percurso estilístico de Cláudio Santoro: roteiros divergentes e conjunção*. Tese de Doutorado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.
- Oliveira, Reinaldo Marques. *Cláudio Santoro e o dodecafonismo: um procedimento singular*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.



A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos Quartetos de cordas de C. Santoro – Souza, R. C.

Oliveira, Reinaldo Marques. *A conclusão cromática em obras de Arnold Schoenberg e Cláudio Santoro*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

Schoenberg, Arnold. “La Composicion con Doce Sonidos.” In: *El Estilo y la Idea*. tradução do original de 1951, p.143-188. Madri: Taurus, 1963.

RODOLFO COELHO DE SOUZA é professor associado de Teoria e Composição do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo em Ribeirão Preto. Graduado em Engenharia Civil pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (1976), fez mestrado em Musicologia na ECA-USP (1994) e doutorado em Composição Musical na *University of Texas at Austin* (2000). Em 2009 realizou pesquisa de pós-doutorado na *University of Texas at Austin*. Foi professor do Departamento de Artes da UFPR (2000-2005). Atua nas áreas de Musicologia Analítica, Tecnologia da Música e Composição Musical, pesquisando os seguintes temas: composição musical auxiliada por computadores, teorias analíticas da música pós-tonal, análise de música brasileira do romantismo e modernismo. Foi diretor artístico adjunto de dez edições do Festival Música Nova (entre 1984 e 2010). Foi coordenador do Laboratório de Computação Musical da UFPR (2001-2004) e é colaborador da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Entre suas composições musicais destacam-se: *O livro dos sons* (2010) para orquestra e sons eletrônicos, *Concerto para computador e orquestra* (2000) e *Tristes trópicos* (1991).



## ANEXO 1

↓ I SÉRIES INVERTIDAS

O → 2 3 0 11 4 5 6 1 10 7 9 8 ← R

S  
E  
R  
I  
E  
S

O  
R  
I  
G  
I  
N  
A  
I  
S

S  
É  
R  
I  
E  
S

R  
E  
T  
R  
Ó  
G  
R  
A  
D  
A  
S

2 3 0 11 4 5 6 1 10 7 9 8

↑ RI SÉRIES RETRÓGRADAS INVERTIDAS



## ANEXO 2

### Quarteto de Cordas VI

II.

Claudio Santoro

Lento  $\text{♩} = 60$

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

V.I

V.II

Vla.

Cello

V.I

V.II

Vla.

Cello

V.I

V.II

Vla.

Cello







28

VI I *pp senza vibrato*

VI II *pp senza vibrato*

Vla. *pp senza vibrato*

Cello *pp senza vibrato*

*pp espress.*

*mp*

*pp*

*pp*

R5 R0

35

VI I *p*

VI II *p*

Vla. *p*

Cello *p*

*p-poco rit.*

*a tempo*

*mf*

*mf*

*mf*

R0 R0 R0

(continuação)

39

VI I *p*

VI II *p*

Vla. *p*

Cello *p*

*Harm.*

*mf*

*p*

R0 R5 R5 R5

42

VI I *pp*

VI II *pp*

Vla. *pp*

Cello *pp*

*tr*

*tr*

*tr*

O5 R5



The musical score is divided into four systems, each containing four staves for Violin I (VI), Violin II (VII), Viola (Vla.), and Cello. The first system (measures 46-50) is marked 'Poco Più Mosso' and 'Tempo Primo'. It features dynamic markings of *f*, *ff*, and *pp*. The second system (measures 50-56) continues with *pp* and *p* dynamics. The third system (measures 56-61) includes *mf* and *p* dynamics. The fourth system (measures 61-66) features *ff*, *rit.*, and *pp* dynamics. The score includes specific notation for dodecaphonic sets, labeled as O5 and O10, with '(c/rotação)' indicating chromatic rotation. Measure numbers 46, 50, 56, and 61 are visible at the start of each system.



# A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural: o caso do Grupo de Compositores da Bahia\*

*Ilza Nogueira\**

## **Resumo**

O presente estudo enfoca o contexto social, o político, o econômico e o cultural que circunscreveram o “Grupo de Compositores da Bahia”, movimento musical que floresceu em Salvador, entre meados das décadas de 1960 e 1970. Observa-se, inicialmente, o intenso desenvolvimento cultural liderado pela então denominada “Universidade da Bahia” nos anos de 1954 a 1961, desde a fundação dos “Seminários Livres de Música” até o final do reitorado de Edgard Santos, fundador da Universidade. Esse período pode ser considerado como o berço da intelectualidade artística que gestou e nutriu o Grupo. Em sequência, discorre-se sobre a época de 1962 a 1975, que diz respeito à implantação do ensino de composição na Universidade da Bahia, à formação do Grupo de Compositores e à sua atuação enquanto foco de debates e de vivência musical coletiva. Busca-se compreender as ações desse movimento musical em função das suas motivações ideológicas, que, necessariamente, dizem respeito tanto à censura e repressão cultural quanto à resistência artística, considerando o fato de que, durante o período de atividades do Grupo, as universidades brasileiras operaram sob a regência da ditadura militar.

## **Palavras-chave**

Século XX – música no Brasil – história institucional – Escola de Música da UFBA – Grupo de Compositores da Bahia.

## **Abstract**

The present study focuses on the social-political-economic-cultural context which circumscribed the “Composers Group of Bahia”, a musical movement that flourished in Salvador, Bahia, between 1966 and 1975. It initially observes the intense cultural development led by the University in the period between 1954 (when the music school of the University was founded by Hans-Joachim Koellreutter) and 1961 (end of the long-term administration of President Edgard Santos). This period can be considered the “crib” of the artistic intellectuality which generated and nourished the movement. Subsequently, the article focuses the period between 1962 and 1975, during which the Group was formed and stayed active. Considering that, from 1964 on, Brazilian Universities operated under the rules of the military dictatorship, it will be observed that the Group’s ideological motivation necessarily reflects cultural censorship and intellectual repression as well as artistic resistance.

## **Keywords**

20<sup>th</sup> century – music in Brazil – institutional history – School of Music at UFBA – Composers Group of Bahia.

---

\* Colaboraram na elaboração deste artigo, com depoimentos exclusivos, os professores Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira, Manuel Veiga, Piero Bastianelli e Régis Duprat, aos quais expresseo gratidão e apreço.

\*\* Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, Brasil. Endereço eletrônico: [nogueira.ilza@gmail.com](mailto:nogueira.ilza@gmail.com).



Para estudarmos o movimento “Grupo de Compositores da Bahia” consequentemente, isto é, compreendendo suas ações em função de uma ideologia motivadora, devemos, inicialmente, procurar conhecer o contexto social, político, econômico e cultural que o circunscreveu. É sabido que os movimentos políticos, culturais e educacionais se projetam no tempo, e que suas consequências, geralmente não imediatas, mostram-se mais adiante. Por isso, quando abordamos o “Grupo de Compositores da Bahia”, devemos principiar voltando o olhar para a década de 1950, com atenção ao intenso desenvolvimento cultural liderado pela então denominada “Universidade da Bahia” (UBA), especialmente nos anos de 1954<sup>1</sup> a 1961, berço da intelectualidade artística que gestou e nutriu o Grupo. Esse período faz parte do que se tornou conhecido, no âmbito dos estudos culturais circunscritos à Bahia no século XX, como “Era Edgard Santos”: 1946 – 1961. Em sequência, devemos também buscar compreender a época dos quatro reitorados subsequentes, que dizem respeito ao período de formação e atuação do Grupo: 1965 – 1975. São as gestões de Albérico Fraga, Miguel Calmon, Roberto Santos e Lafayette Pondé. Deve-se ter em mente que, justamente a partir de 1965, despontam os efeitos do golpe de estado de 1964, encurralando a vida cultural no Brasil, com prejuízos desastrosos no campo das artes.

O fomento às atividades composicionais na Universidade da Bahia, estimulante do desenvolvimento do ensino de composição que conduziu à formação do Grupo de Compositores, teve seu “marco inicial” no Concurso Nacional de Composição realizado em 30 de novembro de 1965, com patrocínio do Ministério da Educação e Cultura, da Universidade da Bahia e do Instituto de Cultura Hispânica, no qual foram premiados Nikolau Kokron (*A Grande Cidade*, 1º prêmio) e Milton Gomes (*Nordeste*, 2º prêmio). Daí em diante, registra-se a formação do Grupo em abril de 1966 (então com dez membros),<sup>2</sup> seu rápido reconhecimento a nível nacional,<sup>3</sup> a reorganização com novas adesões e afastamentos de membros fundadores que deixavam a Bahia por motivos diversos,<sup>4</sup> o falecimento prematuro de Milton Gomes, em 1974, e a dissolução progressiva do movimento enquanto foco de vivência musical coletiva, em meados da década de 1970. Fernando Cerqueira depõe que, regressando à Bahia

<sup>1</sup> Data de 1954 (de 24 de junho a 30 de julho) a realização do “I Seminários Internacionais de Música” da UBa, que resultou, ainda no mesmo ano (outubro), na criação dos “Seminários Livres de Música”, a primeira das escolas de arte (Música, Teatro e Dança) criadas no âmbito da Universidade da Bahia.

<sup>2</sup> Antônio José Santana Martins (Tom Zé), Carlos Rodrigues de Carvalho, Carmem Mettig Rocha, Ernst Widmer, Fernando Cerqueira, Jamily Oliveira, Lindembergue Cardoso, Milton Gomes, Nikolau Kokron Yoo e Rinaldo Rossi.

<sup>3</sup> Em 1969, a participação do Grupo no I Festival de Música da Guanabara (de âmbito nacional) foi vitoriosa; as cinco obras inscritas foram às semifinais e três ficaram dentre as 5 primeiras colocadas: *Procissão das Carpideiras* de L. Cardoso (3.º Prêmio), *Heterofonia do Tempo* de F. Cerqueira (4.º Prêmio) e *Primeiros e Postridos* de M. Gomes (5.º Prêmio). Em 1970 o feito se repetiu no II Festival de Música da Guanabara (dessa vez, com concurso aberto a compositores das três Américas); E. Widmer obteve o 1.º Prêmio com *Sinopse*, L. Cardoso, o 3.º Prêmio com *Espectros*, e F. Cerqueira, o Prêmio do Público com *Decantação*.

<sup>4</sup> O último Boletim do Grupo (ns. 5/6, 1970-71) apresenta a seguinte constituição: W. Smeták (membro honorífico); E. Widmer, J. Oliveira, M. Gomes e L. Cardoso (fundadores); Rufo Herrera, Lucemar de A. Ferreira, Alda de J. Oliveira, Agnaldo R. dos Santos e Ilza Costa (convitados). Abaixo dessa relação, R. Rossi, F. Cerqueira, N. Kokron, Tom Zé, Carmem M. Rocha, Carlos R. de Carvalho e Marco Antônio Guimarães são apresentados como “ex-membros”.



em agosto de 1975, após cinco anos e meio de ausência, o movimento do Grupo não se comparava àquele do qual havia participado de 1966 a 1969:

Quanto ao sentido de Grupo, comparando com o movimento a partir de 1966, não conseguimos, na prática, retomar debates e trabalhos como antes. Tentei várias vezes, sem sucesso e acho até que um pouco ingenuamente, reunir novos e velhos companheiros para criarmos um grupo experimental de composição coletiva, mas nunca conseguíamos acertar os horários e acabei desistindo. Todos nós estávamos atarefados com sérios compromissos pessoais e profissionais, que não deixavam mais espaço para brincadeiras musicais. As novas regras do jogo eram as conhecidas do velho e cordial bom senso: cada um com seus próprios botões... (Cerqueira, 2010)

### **A “ERA EDGARD SANTOS” (1946-1961): MODERNIZAÇÃO E DESENVOLVIMENTO CULTURAL**

Sob o comando de Edgard Santos, a Universidade da Bahia foi incentivadora e sustentadora de uma série de movimentos renovadores no campo das artes (principalmente da Música e das Artes Cênicas), da Literatura e das Humanidades, e também esteve na vanguarda de empreendimentos que buscavam redirecionar os rumos políticos e econômicos da Bahia. A apreciação das ações culturais do período, formadoras de uma mentalidade intelectual que se expressou fortemente nos “Seminários Livres de Música da UBa”, e, conseqüentemente, no “Grupo de Compositores da Bahia”, deve começar por uma breve apresentação do Reitor e das suas relações com o mundo político e cultural do Estado e do país na época da sua liderança política.

O dr. Edgard do Rêgo Santos (28 de janeiro de 1894 – 3 de junho de 1962) foi médico, educador e político. Após a extinção do Estado Novo (29 de outubro de 1945), esteve à frente da unificação das faculdades baianas independentes e escolas profissionalizantes na Universidade da Bahia, cuja instalação ocorreu em 2 de julho de 1946:<sup>5</sup> a Faculdade de Medicina (1808), a Faculdade Livre de Direito da Bahia (1891), a Escola Politécnica (1897), a Faculdade de Ciências Econômicas (1905) e a Faculdade

<sup>5</sup> A Universidade da Bahia foi constituída formalmente pelo Decreto-Lei n. 9.155, de 8 de abril de 1946, que determinou que as unidades de ensino superior existentes em Salvador fossem incorporadas à universidade. Data de 4.12.1950 a Lei n. 1.254, que dispõe sobre o sistema federal de ensino superior, por meio da qual todos os estabelecimentos integrados presentemente na universidade foram elevados à categoria de “estabelecimentos diretamente mantidos pela União” (compreenda-se “federalizados”), com exceção da Faculdade de Direito (federalizada em dezembro de 1956). Data de 20 de agosto de 1965 a Lei n. 4.759, que dispõe sobre a denominação e qualificação das Universidades e Escolas Técnicas Federais, por meio da qual a “Universidade da Bahia” passa a denominar-se “Universidade Federal da Bahia”.



de Filosofia, Letras e Ciências da Bahia (1941).<sup>6</sup> Edgard Santos foi o primeiro reitor, reconduzido sucessivamente no cargo, que ocupou até junho de 1961.<sup>7</sup> Antes ser reitor, Edgard Santos foi diretor da “Assistência Pública de Saúde” por quatro anos (1932 – 1936) e diretor da Faculdade de Medicina da Bahia por 10 anos (1936 – 1946). Ao chegar à Reitoria, portanto, já conhecia bem o jogo político da época, em que grupos oligárquicos ocupavam os espaços públicos, dividiam-nos em zonas de influência, sendo as decisões sempre tomadas em atenção aos interesses dos chefes e às reivindicações de correligionários. Esse modelo se refletia no ambiente acadêmico das faculdades, onde os catedráticos exerciam o poder nas suas áreas de conhecimento. Enquanto reitor, Edgard Santos enfrentou com sucesso esse modelo de relacionamento ao longo de todos os sucessivos mandatos.

Na frequente interlocução com lideranças políticas, intelectuais e científicas nos âmbitos estadual e federal, o Reitor atuou muitas vezes em favor da realização de uma série de empreendimentos fundamentais para a o desenvolvimento econômico do Estado, assim como foi hábil em tirar proveito dos novos empreendimentos estatais para a Universidade. A instalação da refinaria de petróleo em Mataripe (1950)<sup>8</sup> e a fundação da Petrobrás (3 de outubro de 1953), por exemplo, tiveram reflexos imediatos na expansão da Universidade. Com o apoio da Petrobrás, Edgard Santos administrou a implantação de um curso de especialização em Geologia do petróleo, para o qual a UBa cedeu instalações e a Petrobrás comprou equipamentos e contratou professores especialistas estrangeiros. O curso de graduação em Geologia (direcionado à Geologia do Petróleo) foi implantado em 1957, e em 1958 era fundada a Escola de Geologia, vencendo o monopólio da Escola de Mineralogia e Geologia em Ouro Preto.<sup>9</sup> Nos anos 1960, quando se iniciava a exploração de petróleo no país, os geólogos da UBa formaram o quadro inicial da Petrobrás, assim participando da consolidação da empresa. Dessa forma, Edgard Santos mobilizou a Universidade para o atendimento às necessidades oriundas da nova fase de modernização econômica do Estado, decorrente da localização de reservas petrolíferas no Recôncavo Baiano.

O atrelamento da instituição ao desenvolvimento científico-econômico do Estado propiciava o encaminhamento de recursos à meta maior do reitorado de Edgard Santos: fazer da instituição universitária o centro da agitação cultural, principalmente através de múltiplas iniciativas nos campos das artes e das humanidades.

<sup>6</sup> A Escola de Belas Artes (1877) só foi incorporada à Universidade em 1948.

<sup>7</sup> Nesse período, uma breve interrupção foi ocasionada pela sua indicação ao Ministério da Educação no segundo governo de Getúlio Vargas. Edgard Santos foi Ministro no período de 7 de junho de 1954 até a morte do Presidente, em 24 de agosto. Como não havia deixado o cargo de Reitor durante o curto período no ministério, logo retornou à Bahia e à sua função na Reitoria da UBa.

<sup>8</sup> A *Refinaria de Mataripe* começou a ser construída dez anos após a perfuração do primeiro poço de petróleo do Brasil (em 21 de janeiro de 1939, no município baiano de Lobato). Com a criação da Petrobras em 1953, a refinaria foi incorporada ao patrimônio da companhia, passando a chamar-se *Refinaria Landulpho Alves-Mataripe*.

<sup>9</sup> A escola de Ouro Preto foi fundada pelo Imperador Pedro II em 1876.



Por outro lado, deve-se lembrar, também, que a visão universitária do reitor era coetânea com a da “construção do Brasil novo e moderno” do governo JK, cujas metas desenvolvimentistas e redemocratizantes previam influir nos destinos da educação, através de uma abertura e atendimento econômico a projetos arrojados.

Foi essa confluência favorável de condições políticas e econômicas, aliada ao prestígio político do reitor com os sucessivos presidentes da República, de Vargas a JK, e ao seu bom relacionamento com uma série de organismos internacionais, que tornou possível a concretização das ideias e projetos de Edgard Santos em ações. Com acesso a recursos federais e internacionais, muitas vezes sob a forma de convênios destinados a projetos específicos, ele administrou a expansão da Universidade de forma autônoma e centralizadora. Essa centralização administrativa constituiu-se em motivo de desentendimentos no final dos anos 50 e início da década de 1960. Quando se concretizaram as suas principais iniciativas nas artes, o seu trabalho na direção da Universidade foi duramente questionado.<sup>10</sup> Seus adversários localizados nas unidades de maior prestígio não admitiam a transferência de recursos e poder para setores emergentes, alegando desvio das funções e das necessidades convencionais da instituição. Esses desentendimentos atingiram o auge em meados de 1961, quando Edgard Santos, mais uma vez, encabeçava a indicação do Conselho Universitário ao cargo de reitor, tendo sido, no entanto, preterido pelo presidente Jânio Quadros, que nomeou Albérico Fraga, o segundo nome da lista.

No que diz respeito aos empreendimentos culturais da “Era Edgard Santos”, a valorização e o desenvolvimento das artes têm sido sempre destacados como uma das principais características da administração universitária. Considerando o reitor Edgard Santos em perspectiva contemporânea (2004) e com a visão de quem o conheceu de bem perto (como filho), teve uma formação profissional muito semelhante (em medicina) e ocupou o mesmo cargo seis anos depois, Roberto Santos depõe, em entrevista concedida a Mariluce Moura:

[...] embora fosse formado em medicina, ele tinha uma sensibilidade toda especial para a cultura, para a área das artes. Essa sensibilidade é que teria permitido à Universidade Federal da Bahia ter, por exemplo, a primeira escola superior de dança contemporânea, ter uma escola superior de teatro. Ter uma escola de música, por exemplo, que começou como Seminários Livres de Música, numa reação ao estilo de conservatório daquela época, com muito menos formalismo, com a oportunidade de grandes músicos e professores de música do exterior

<sup>10</sup> Na época, as unidades de Música, Dança e Teatro da UBa eram referidas como “as pupilas do Senhor Reitor”.





A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural ... – Nogueira, I.

e do Brasil virem para cá, a princípio durante os meses de julho, por alguns anos, em atividades que não eram permanentes, e depois em trabalho regular. Enfim, sua sensibilidade ajudou a UFBA a ter todo um lado cultural mais sólido do que outras universidades federais, já de cara. (Santos, 2004)

Os Seminários Livres de Música foram criados em 1954, a Escola de Teatro em 1956 e a Escola de Dança em 1959. Mediante um convênio com a Arquidiocese, o reitor promoveu, em 1958, a recuperação do antigo convento de Santa Teresa, onde instalou o Museu de Arte Sacra, que passou a integrar a estrutura da UBa como “órgão suplementar”, constituindo-se, provavelmente, no maior centro de estudos da arte sacra do Brasil.<sup>11</sup> Em 1958 ele também fundou o Teatro Santo Antônio (hoje, Martim Gonçalves), o primeiro teatro universitário do Brasil. Vejamos um pouco do que significou, na época, a instalação das escolas de arte na UBa.

A fundação dos Seminários Livres de Música foi um dos principais eixos na modernização da Universidade da Bahia. No âmbito do processo de criação do “Setor de Música” da Universidade, a nova “unidade permanente” de ensino musical partilhava a filosofia que liderou o evento inspirador da sua origem: o “I Seminários Internacionais de Música”, dirigido por Hans-Joachim Koellreutter e Maria Rosita Salgado Góes e realizado entre junho e julho desse mesmo ano. No discurso de abertura do evento, Koellreutter assegurava:

Os Seminários oferecerão [...] um autêntico ensino artístico baseado nos fundamentos de uma cultura geral, num programa moderno e eficiente que respeite no aluno os seus dons naturais, desenvolva sua personalidade e o conduza à procura de estilo e expressão próprios, em substituição do ensino acadêmico, baseado em fórmulas e regras que matam a força criadora e reduzem a arte a um processo.

Os Seminários constituirão um verdadeiro laboratório artístico de alunos e mestres, em cujo recinto serão livres, inteiramente livres, a opinião, as ideias e, o que é decisivo, a crítica. (apud Bastianelli, 2003, p. 5)

<sup>11</sup> A edificação seiscentista do convento de Santa Tereza encontrava-se, então, em precário estado de conservação e já bastante descaracterizada. A reforma foi realizada sob a supervisão do IPHAN, seguindo a planta original do Convento dos Remédios de Évora da mesma ordem religiosa (Carmelitas descalços). O Museu de Arte Sacra foi inaugurado em 10.08.1959, por ocasião do IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, sendo o beneditino D. Clemente da Silva Nigra seu 1.º diretor. Durante os treze anos em que esteve à frente do museu (1959 – 1972), D. Clemente, pesquisador e autor sobre arte sacra, prestou relevante contribuição ao estabelecimento do órgão e à sua conceituação internacional.



Koellreutter permaneceu à frente dos Seminários Livres de Música entre 1954 e 1962, tendo atraído um grande número de professores europeus.<sup>12</sup> Após sua saída definitiva da Bahia (dezembro de 1962), em 1963, Ernst Widmer assumiu o ensino de composição e o cargo de diretor substituto dos Seminários.<sup>13</sup> Em seu ensaio autobiográfico, ele se refere ao que mais o atraiu na Bahia quando da sua chegada: “Os programas de ensino não congelados deixaram-me respirar, criar uma nova atmosfera, e desenvolver, em pouco tempo, um trabalho muito mais intensivo e abrangente do que me teria sido possível realizar na Suíça”. (Widmer, 1980)

Entre 1963 e 1968, Widmer era o único professor de composição da escola, e dele a maioria dos membros do Grupo de Compositores foram alunos. A respeito do ensino de composição, ele assim se expressou já no final de sua vida:

“A meu ver o professor de composição deve interferir o menos possível e propiciar o mais possível. Nada de regras, apenas abrir horizontes, fazer conhecer obras contemporâneas de todas as correntes e aplicar exercícios técnicos individualizados a fim de aguçar o *metier*” (Widmer, 1988).

Essa postura que, de certa forma, reflete as ideias assentadas por Koellreutter, já se encontra na “Declaração de Princípios do Grupo de Compositores da Bahia”, um documento datado de 30 de novembro de 1966, elaborado por Jmary Oliveira e Milton Gomes para ser inserido no programa de um concerto do Grupo. Em seu famoso Parágrafo único – “Estamos contra todo e qualquer princípio declarado” –, a atitude rebelde, iconoclasta, tanto se justifica na ideologia de ensino plantada por Koellreutter e Widmer nos Seminários Livres de Música, quanto no palco dos acontecimentos políticos e sociais da época.

A Escola de Teatro foi a primeira de nível universitário no país. Para dirigi-la, Edgard Santos convidou o médico por formação, artista plástico e cenógrafo pernambucano Eros Martim Gonçalves, que influenciou toda uma geração de atores e diretores baianos durante sua permanência no cargo (1956–1961). Alguns de seus alunos se tornaram posteriormente grandes atores, como Othon Bastos, Helena Ignez e Ge-

<sup>12</sup> Da Suíça, além do “polivalente” Ernst Widmer, veio também o pianista Pierre Klose; da Itália, o violinista Antonio Ardinghi e o violoncelista Piero Bastianelli; e da Alemanha, procedeu a grande maioria: o flautista Armin Guthman, os oboístas Georg Meerwein e Gerald Severin, os clarinetistas Georg Zeretzke e Walter Endress, o fagotista Adam Firnekaes, o trompetista Horst Schwebel, o trompista Volker Wille, a harpista Ursula Schleicher, o violista Johann Georg Scheuermann, os contrabaixistas Günter Goldman e Peter Jakobs, e o regente Johannes Hoemberg. Outros europeus que, como Koellreutter, já viviam no País, também foram convocados para a nova escola, dentre eles, a flautista Ula Hunziker (suíça), o trompista Nikolau Kokron (húngaro), os violinistas George Kiszely (húngaro) e Lothar Gebhardt (alemão), os violistas Frederick Stephany (iraniano) e Edith Perényi (húngara), o violoncelista Walter Smeták (suíço) e o trio Benda (suíços: Lola, violinista; Dora, violista; e Sebastian, pianista). Além desses músicos, que atuaram como professores, outros europeus vieram compor o quadro da Orquestra Sinfônica da Universidade.

<sup>13</sup> Em 1964, o pianista Fernando Lopes assumiu a direção dos Seminários de Música no período de 1964 a 1966, tendo sido substituído por Ernst Widmer (1967 – 1970).



raldo Del Rey. Glauber Rocha admitiu diversas vezes a influência de Martin Gonçalves em sua obra cinematográfica. Em 1960, com a montagem da *Ópera dos três tostões*, de Bertold Brecht e Kurt Weill, no Teatro Castro Alves ainda parcialmente em ruínas, a nova Escola de Teatro atingiu seu ponto culminante. A encenação, dirigida por Martin Gonçalves, contou com cenários inovadores da arquiteta e designer italiana Lina Bo Bardi, que era, nesse período, a diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia e trabalhava em estreita parceria com os professores e alunos da Universidade.

Assim como a Escola de Teatro, a Escola de Dança também foi a primeira formada em nível superior no Brasil. Seu surgimento marca a ruptura com o balé clássico como grande referência da dança brasileira. Por ser uma nova escola, vinculada à proposta de renovação e progresso cultural da Universidade naquele período, seus professores tinham como princípio e compromisso a aplicação de novas pesquisas e ideias das vanguardas artísticas europeias. Seus diretores iniciais foram a polonesa Yanka Rudska e o alemão Rolf Gelewski. Assim como o fez para a unidade de música, Edgard Santos trouxe para a de dança dois professores europeus, cujas visões e propostas eram voltadas ao novo, à invenção e à ruptura com o clássico. Yanka Rudska esteve aberta à dança e à musicalidade local, utilizando em alguns dos seus trabalhos movimentos e coreografias inspiradas no Candomblé. Seu substituto, o bailarino Rolf Gelewski, vindo do Balé Metropolitano de Berlim, traria outras influências, mais ligadas à ideia de contemporaneidade nas artes. Em 1965, Rolf foi fundador e coreógrafo do “Grupo de Dança Contemporânea”, concebido no espírito inovador e provocativo da Escola.

Em seu livro *Avant-garde na Bahia*, o poeta e antropólogo baiano Antônio Risério define o conceito de cultura de Edgard Santos a partir das ações desenvolvidas nos 15 anos de seu reitorado, da seguinte forma:

[...] o que lhe possui a mente é o que ele julga ser o conjunto de produções mais requintadas do espírito, no terreno das humanidades e das artes. Mas em campo ocidental-europeu, bem entendido. Trata-se então de um conceito tradicional de cultura, francamente elitista e restritivo, no sentido de que, ao invés de abranger a imensa variedade das manifestações culturais da humanidade, refere-se exclusivamente ao espaço delimitado pelas formas canonizadas do modelo ocidental europeu de “cultura superior”. [Edgard] quer levar essa cultura às massas, sem jamais desconfiar que as “massas” também constroem e reconstroem as suas próprias ordens culturais – modelos, formas, hierarquias da produção no reino dos signos. (Risério, 1995, p. 46-47)

358 Risério considerou, portanto, uma indiferença de Edgard Santos ao mundo cultural das camadas populares da Bahia. Se, por um lado, o pendor “iluminista” do reitor



deve ser considerado, por outro lado, não se pode esquecer que a criação do Centro de Estudos Afro-orientais (CEAO), em 1959, foi uma das suas cartadas mais decisivas na renovação das relações culturais vigentes em Salvador. Objetivando o estudo e a pesquisa de idiomas e culturas de civilizações africanas e asiáticas – especialmente voltado ao entendimento do contexto cultural afro-brasileiro – o CEAO, órgão suplementar da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, estabelecia um canal de diálogo entre a Universidade e a comunidade afro-brasileira. Dentro dos muros da Universidade, portanto, abriu-se um espaço de debates sobre a cultura e a religiosidade popular da Bahia, que incorporava toda a “cidade paralela” dos romances de Jorge Amado, das fotografias e livros de Pierre Verger, dos trabalhos de Carybé e Mário Cravo Júnior e das músicas de Dorival Caymmi. Em uma Bahia que ainda mantinha fortes preconceitos raciais, Edgard Santos demonstrou, na criação do CEAO, o grau de ousadia de suas ações.

A última gestão de Edgard Santos (1959–1961) foi coetânea das discussões encabeçadas por Anísio Teixeira<sup>14</sup> e Darcy Ribeiro<sup>15</sup> em torno do modelo a ser implantado na nova Universidade de Brasília (UnB).<sup>16</sup> Para Anísio Teixeira, a universidade deveria ser:

[...] um noviciado de cultura capaz de alargar a mente e amadurecer a imaginação dos jovens para a aventura do conhecimento, uma escola de formação de profissionais e o instrumento mais amplo e mais pro-

<sup>14</sup> O jurista e pedagogo baiano Anísio Teixeira (1900 – 1971) foi um personagem central na história da educação no Brasil. Nas décadas de 1920 e 1930, destaca-se sua participação no movimento *Escola Nova*, que tinha como princípio a ênfase no desenvolvimento do intelecto e na capacidade de julgamento, em detrimento da memorização. Inspirados nas ideias político-filosóficas de igualdade entre os homens e do direito de todos à educação, os intelectuais líderes do movimento defendiam o sistema estatal de ensino público, livre e aberto, como o único meio efetivo de combate às desigualdades sociais da nação. No governo socialista de Octávio Mangabeira (10.4.1947 – 31.1.1951), Anísio Teixeira foi Secretário de Educação e Saúde, quando, dentre outras realizações, constrói na *Liberdade* – então o bairro mais populoso e pobre da capital baiana – o “Centro Educacional Carneiro Ribeiro” (1950), mais conhecido por “Escola Parque”. Projeto voltado para a inclusão social, lugar para educação em tempo integral, a Escola Parque não teve apoio dos governos seguintes, sobretudo durante o regime militar, que cassou Anísio Teixeira. O modelo educacional da Escola Parque inspirou projetos posteriores como os dos CIEP (Centros Integrados de Educação) na década de 1980 e dos CIAC (Centros Integrados de Atenção à Criança) no início da década de 1990. Anísio Teixeira veio a ser Reitor da UnB em 1963, tendo sido afastado após o golpe militar de 1964. Justificando a escolha de Anísio Teixeira para a incumbência da planificação da nova universidade, o Presidente Juscelino Kubitschek declarou: “Tratava-se de um idealista, profundo conhecedor das melhores técnicas educacionais, e de um intelectual dotado de visão do papel que competia à juventude desempenhar, em face dos desafios do mundo moderno. Só essas qualidades assegurariam, de antemão, a realização dos dois objetivos prioritários da universidade a ser criada: renovação de métodos e concepção de um ensino voltado para o futuro”. (Mohry, 2001)

<sup>15</sup> O antropólogo e educador mineiro Darcy Ribeiro (1922-1997) foi o primeiro Reitor da UnB. Seu mandato, iniciado em 5.1.1962, foi interrompido em função de sua nomeação para ocupar o cargo de Ministro da Educação, no período de 18.9.1962 a 23.1.1963. Retornou à Reitoria em 24.1.1963, deixando-a em 19.6.63. Com o golpe militar de 1964, teve os direitos políticos cassados e foi exilado. Viveu em vários países da América Latina, conduzindo programas de reforma universitária, com base nas ideias que defende em *A Universidade Necessária* (1969). Em *UnB – Invenção e Descaminho* (1978), Darcy Ribeiro conta sua experiência no projeto da UnB, depõe sobre a fundação e primeiros anos da instituição, referindo-se, também, às dificuldades enfrentadas durante o regime militar.

<sup>16</sup> “A proposta de criação da Universidade de Brasília foi encaminhada por Juscelino Kubitschek ao Congresso no dia da inauguração da cidade, em 21 de abril de 1960. Desde então, até fins de 1961, uma intensa atividade foi desenvolvida para delinear o perfil da nova instituição. Nesses trabalhos, desempenharam um papel fundamental Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira, que, a convite do Professor Vitor Nunes Leal ([...] Consultor Geral da República), organizaram e direcionaram a discussão.” (Bomeny, 2010)



A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural ... – Nogueira, I.

fundo de elaboração e transmissão da cultura comum brasileira. [...] Profundamente nacional, mas intimamente ligada, por esse amplo conceito de suas finalidades, às universidades de todo o mundo, à grande fraternidade internacional do conhecimento e do saber. (Teixeira, 1969, p. 236.)

Seu conceito criticava, portanto, o modelo vigente de escolas profissionais autárquicas sem um sistema integrativo; a universidade “colonizada”, moldada em padrões estrangeiros; a hegemonia catedrática; a estrutura profissionalista e utilitarista, incapacitada de dominar o conhecimento científico e humanístico moderno.

Foi também nessa época que o Ministério da Educação criou a Comissão Supervisora do Plano dos Institutos (Cosupi).<sup>17</sup> Dentre os objetivos da comissão, destacavam-se a modificação estrutural das universidades brasileiras e das escolas superiores de tecnologia, visando a reformulações profundas em relação às cátedras e à carreira docente. A Cosupi deveria apoiar o desenvolvimento das áreas de conhecimento consideradas mais importantes a uma educação para o desenvolvimento: matemática, química, física, biologia, geologia e economia. Os institutos, além de compreenderem os cursos básicos, integrariam centros de pesquisa, para a formação de cientistas e humanistas em nível de graduação e pós-graduação. Em vez da tradicional cátedra, a unidade dos institutos e das faculdades seria o departamento, que deveria desenvolver, no ensino, o espírito de equipe, universitário.

A UnB foi pioneira na concepção estrutural em institutos centrais e faculdades. Quando da sua inauguração, em 21 de abril de 1962, a Universidade possuía oito institutos centrais: Matemática, Física, Química, Biologia, Geociências, Ciências Humanas, Letras e Artes.

Motivado por esses acontecimentos, Edgard Santos começou a tomar as providências preliminares para alicerçar a criação dos institutos dedicados às ciências básicas na UBa. Sua preocupação, portanto, corroborava, na Bahia, o anseio dos grandes educadores do país, no sentido de vencer o atraso nacional no tocante ao ensino e à pesquisa nos ramos básicos do conhecimento. O Instituto de Química já havia se adiantado, em 1958, favorecido e favorecendo a ação da Petrobrás no Estado, e, em 1960, estavam sendo fundados o Instituto de Matemática e Física e o Laboratório de Geoquímica. Para Edgard Santos, a implantação progressiva dos institutos era a culminância do projeto acadêmico com o qual pretendia concluir seu último mandato na UBa (1961–1964), que não se concretizou.

<sup>17</sup> Após um período experimental em que foi regida por portaria ministerial (28.2.1958), a COSUPI foi criada por decreto presidencial, em 28 de novembro de 1960.



## **APÓS EDGARD SANTOS (1962–1976): A CRISE POLÍTICA E SUAS CONSEQUÊNCIAS CULTURAIS**

Se a Universidade da Bahia, no período de 1946 a 1961, sob o comando de Edgard Santos, promoveu um significativo desenvolvimento cultural no Estado da Bahia, os quinze anos subsequentes (1962-1976) transcorreram sem que possamos recordar idealismos ou arrojos desenvolvimentísticos. Esse período corresponde às gestões administrativas de Albérico Fraga (julho de 1961–julho de 1964), Miguel Calmon (julho de 1964–maio de 1967), Roberto Santos (julho de 1967–junho de 1971) e Lafayette Pondé (julho de 1971–maio de 1975).

Marcado pela crise política nacional e por sérias dificuldades financeiras, o reitorado de Albérico Fraga<sup>18</sup> teve consequências graves para a Universidade. Em seu final, a Bahia experimentava os efeitos do golpe de estado de março-abril de 1964, incidindo sobre uma sociedade de base essencialmente tradicional, em um momento crucial de seu processo de modernização. Em sua primeira sessão após o golpe militar (9 de abril de 1964), o Conselho Universitário aprovou a seguinte moção de apoio às Forças Armadas:

O Conselho Universitário da Universidade da Bahia, reunido pela primeira vez após a vitória da democracia contra o comunismo, expressa o seu regozijo patriótico e congratula-se com as gloriosas Forças Armadas pela nobre e serena atitude que assumiram na preservação dos legítimos anseios do povo brasileiro. Nesta oportunidade, dirige uma calorosa saudação aos comandantes militares que atuam em nosso Estado significando-lhes o seu apoio à orientação salutar de garantir a ordem democrática e defender nossas instituições políticas. (apud Brito, 2003, p. 40)

Na ata em que se encontra essa moção,<sup>19</sup> o reitor fez questão de demonstrar sua disposição pessoal em colaborar com a violação da democracia na Universidade, anunciando, da seguinte forma, as demissões de dois professores estigmatizados como subversivos:

Pratiquei, e o fiz com a abundância do coração, o primeiro ato arbitrário como reitor da universidade, que foi a demissão pura e simples do famoso comunista Isidório Batista de Oliveira, que todos os diretores

<sup>18</sup> Dr. Albérico Fraga foi catedrático de Direito Judiciário na Faculdade de Direito. Em 1974, recebeu dessa unidade o título de “Professor Emérito”. Para um sucinto perfil do Reitor, a partir de depoimentos de um ex-aluno e de companheiros de sua administração, ver Brito, 2003, p. 41, Nota 37.

<sup>19</sup> Ata da sessão do Conselho Universitário da Universidade da Bahia de 9 de abril de 1964, em notação taquigráfica.



A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural ... – Nogueira, I.

conhecem porque passou de faculdade em faculdade e os senhores me pediam por tudo que tirassem esse indivíduo de suas faculdades [...]. Mande-o para o lugar próprio, para o DCE onde ele ficou a articular como manivela do professor Nelson Pires todas as misérias contra a universidade [...]. (apud Brito, 2003, p. 38)

Sua imposição autoritária foi ainda mais longe, quando acrescentou ao anúncio do fato consumado o peso do seu juízo racista:

O professor Nelson Pires,<sup>20</sup> comunista, agitador contumaz, serviu-se desse negro analfabeto, que não sabe assinar o nome direito, para espalhar varrinhas [*sic*], inclusive na imprensa [...] Esse preto está preso. Prefiro não organizar um processo contra ele porque isto era dar muita importância a quem não merece. Fiz sua demissão pura e simples [...] Vocês todos me conhecem e sabem do meu feitio. Não gosto de perseguir ninguém. Nunca pratiquei um ato, conscientemente, para prejudicar ninguém. Agora, esse tal de Isidório eu faço questão que fique registrado em Ata que pratiquei de coração alegre porque se trata de um negro moleque ousado e que merece ser castigado. (apud Brito, 2003, p. 38)

Respalhada pela atitude do reitor, já no dia seguinte, a polícia-militar iniciou sua ação repressiva na UBa. Uma assembleia estudantil na Faculdade de Medicina foi dissolvida, tendo a polícia invadido a sala do Diretório Acadêmico, saqueando e parcialmente incinerando sua biblioteca. Em seguida, foi a vez da Faculdade de Odontologia, onde se esboçava um movimento de resistência por parte de alguns estudantes, resultando na prisão de 45 deles e de dois funcionários. A residência universitária também foi invadida numa madrugada, e os alunos que dormiam desavisadamente foram presos.

Em julho de 1964, o professor Miguel Calmon<sup>21</sup> sucedeu Albérico Fraga. O período desse reitorado foi especialmente agitado por manifestações estudantis. Em 9 de

<sup>20</sup> Nelson Soares Pires (1910 – 1994), médico e professor de psiquiatria, foi destituído do cargo e deixou o País em 1964. (Nota da autora)

<sup>21</sup> Miguel Calmon du Pin e Almeida Sobrinho (2 de maio de 1912 – 7 de maio de 1967) foi professor da Escola Politécnica da universidade, onde, de Livre Docente (1936) passou à cátedra de “Materias de Construção” (1940). Durante 22 anos foi Diretor-Presidente do Banco Econômico da Bahia (1940 – 1962). Foi Diretor (1944 – 1948) e Presidente (1948 – 1950) da Associação Comercial da Bahia, representante do Brasil no Conselho Interamericano do Comércio e Produção (1952 a 1958), Deputado Federal pela Bahia na legenda do PSD (1958 – 1962), de onde saiu para ocupar a pasta da Fazenda no governo parlamentarista de João Goulart (agosto de 1962 e janeiro de 1963). Designado Reitor da UBa em 1º de julho de 1964, foi o primeiro presidente do Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras, fundado em 1966.

<sup>22</sup> Trata-se da Lei 4.464 (assinada pelo então ministro da Educação Flávio Suplicy de Lacerda), que criou o Diretório Nacional de Estudantes (DNE) e o Diretório Estadual de Estudantes (DEE), ambos sem autonomia e subordinados ao MEC, retirando das entidades então existentes, União Nacional dos Estudantes (UNE, criada em 1937) e União Estadual dos Estudantes (UEE), suas representações legais.



novembro de 1964, o governo Castelo Branco fez aprovar a lei “Suplicy de Lacerda”,<sup>22</sup> que extinguiu a UNE e reorganizou os Diretórios Acadêmicos no espírito da despolitização. De uma forma generalizada no país, os estudantes reagiram com manifestações públicas (passeatas), que se tornaram cada vez mais frequentes e concorridas, especialmente em Brasília, onde o espírito revolucionário e o tamanho da UnB facilitavam o intercâmbio entre os alunos dos diferentes cursos e, consequentemente, a articulação da política estudantil.

Em março de 1965, um grupo de estudantes dos Seminários de Música mudou-se para Brasília, dentre eles, Jamary Oliveira.<sup>23</sup> A meta era a UnB, mas a motivação não era a linha político-ideológica reinante naquela instituição. Antes, tinha a ver com a expressividade intelectual dos docentes que integravam o novo Departamento de Música, implantado e coordenado por Cláudio Santoro, e do qual fizeram parte Damiano Cozzela (Composição e Estruturação), Rogério Duprat (Composição, Estruturação e Violoncelo), Régis Duprat (História da Música, Musicologia e Viola), Gino Pachiaudo (Violoncelo), Suzy Botelho (Educação musical), Yulo Brandão (História da Música e Estética musical antiga), Nathan Schwartzman (Violino), Nise Obino (Piano), dentre outros.<sup>24</sup> Segundo Régis Duprat,

as apresentações do Grupo de Música Contemporânea, coordenado por Rogério Duprat e Damiano Cozzella, tinham a frequente participação de Décio Pignatari, que integrava o corpo docente do Departamento de Letras. Nessas apresentações, realizaram-se concertos e *happenings* que gozavam da participação entusiástica de uma estirpe de alunos e público voltados para a música contemporânea. (Duprat, 2010)

No início de 1965, Jamary se encontrava impossibilitado de continuar estudando composição e viola na UBa, já que seus professores estavam se afastando da Bahia: Ernst Widmer iria passar o ano na Suíça e Frederick Stephany estaria se mudando para o Rio de Janeiro, para integrar a Orquestra Sinfônica Brasileira. Moacyr Del Pic-

<sup>23</sup> Vários estudantes dos Seminários de Música da UBa foram para Brasília em 1965, estimulados, por sua vez, pela saída de seus professores para a UnB: Moacyr Del Picchia (Violino), Nikolau Kokron (Trompa) e Yulo Brandão (História da Música).

<sup>24</sup> Vale lembrar que Santoro foi um dos signatários do “Manifesto Música Viva” (novembro de 1946), e que Cozzela e os irmãos Duprat foram signatários do “Manifesto Música Nova” (março de 1963). Segundo Régis Duprat e Maria Alice Volpe (2009, p. 598), “Brasília foi cenário do reencontro de representantes do movimento Música Viva e do grupo Música Nova. Santoro convidou integrantes do Grupo Música Nova para o magistério e a atuação musical nos concertos semanais entusiasticamente concorridos na nova Universidade. Logo o cenário tornou-se representativo do confronto entre as ditaduras e os movimentos musicais na América Latina, na crise de 1966-68 que culminou com a decretação do Ato Institucional n. 5, quando a truculência e o arbítrio da ditadura militar esvaziaram o corpo docente da Universidade de Brasília. O promissor encontro institucional entre membros extremamente representativos dos movimentos Música Viva e Música Nova foi abortado prematuramente pela ditadura militar, deixando no ar a indagação sobre tudo o que tal encontro poderia ter realizado no bojo da universidade.”





chia, professor de violino da UBa, também estava se desligando rumo à UnB, acompanhado de um grupo de alunos. A convite de Del Picchia, Jamary os acompanhou, para continuar a estudar viola e tentar algo na composição.

No entanto, o ano de 1965 foi especialmente conturbado na UnB. Vejamos os acontecimentos sucintamente. No dia 9 de abril de 1965, o *campus* foi invadido pela Polícia Militar de Minas Gerais, e 14 professores foram presos. No dia 13 de abril, um decreto extinguiu os mandatos dos membros do Conselho Diretor da Fundação Universidade de Brasília, inclusive de seu presidente e reitor Anísio Teixeira. O ministro da Educação e Cultura, Luiz Antônio da Gama e Silva, determina a intervenção na UnB *ad referendum* do Conselho Federal de Educação. Dr. Zeferino Vaz, professor da USP, é designado reitor *pro tempore*, sendo em junho confirmado no cargo pelo novo Conselho Diretor. A UnB entra em um período de demissões arbitrárias de docentes, por “incompatibilidade política com a Revolução”. O clima de perseguição espalha insegurança e agita os estudantes, que, mobilizados através da Federação dos Estudantes Universitários de Brasília (FEUB), exigem a readmissão dos professores. Desgastado, o reitor renunciou ao cargo e foi substituído por Laerte Ramos de Carvalho que, diante da crise, suspendeu as atividades acadêmicas e solicitou ao Departamento Federal de Segurança Pública o envio de tropas policiais para garantir a integridade patrimonial da Universidade. A ocupação policial durou uma semana. A crise na Universidade chegou ao desgaste máximo quando, no dia 18 de outubro, 15 professores considerados subversivos foram arbitrariamente demitidos. Considerando que a instituição não mais oferecia as condições mínimas de tranquilidade para o ensino, pesquisa ou qualquer outro trabalho intelectual, 209 docentes enviaram seu pedido de demissão coletivo à Reitoria, e 79% da UnB parou.<sup>25</sup> Consequentemente, em novembro, Jamary regressou a Salvador. Em depoimento, diz sobre sua experiência no curto tempo em que estudou na UnB:

Além de estudar com Moacyr, fui aluno de Cozzella. Foi um ano conturbado, de pouco aproveitamento, e que culminou com o fechamento da UnB. Pontos positivos: tive contato com o trabalho então realizado por Rogério Duprat e Damiano Cozzella, que utilizava o computador para análise de obras de Mozart,<sup>26</sup> e aproveitei a biblioteca que continha muitas partituras e gravações de música do século XX. Conheci, entre outros, Cláudio Santoro e Régis Duprat com os quais mantive

<sup>25</sup> Dentre os demissionários do Departamento de Música do Instituto Central de Artes, encontravam-se Cláudio Santoro, Damiano e Maria Amélia Cozzella, Moacyr e Maria Amália Del Picchia, Nise Obino, Régis e Rogério Duprat e Suzy Botelho.

<sup>26</sup> Segundo Régis Duprat e Maria Alice Volpe (2009 p. 592), “entre 1962 e 1963, Rogério Duprat e Damiano Cozzella, [...], inspirados no envolvimento com a máquina e no processamento analítico e criativo, absorvem-se em programações com o computador na cadeira de Cálculo Matemático da Universidade de São Paulo, no sentido de proceder à análise musical estatística da música tradicional e à criação de música nova.” (Nota da autora)



uma amizade duradoura. De lá, quase fui para São Paulo. Se tivesse ido, teria, provavelmente, participado do trabalho da Tropicália junto com Cozzella e Rogério. Retornei para Salvador, ao que me lembro, em novembro, e fiquei vagando atrás de emprego. No início de 1967 fui contratado como Auxiliar de Ensino [...] da escola. (Oliveira, 2010)

Na Bahia, como em todo o país, o movimento estudantil cresceu em resposta não só à repressão, mas também em virtude da política educacional do governo, que já revelava a tendência para a privatização da educação. Entre 1966 e 1968, os universitários se uniam aos secundaristas em manifestações nas ruas de Salvador, protestando contra a repressão às entidades estudantis, a Lei Orgânica do Ensino (um projeto do governo da Bahia para regulamentar, no âmbito do Estado, a nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional), e clamando por solução para o problema dos “excedentes” (estudantes aprovados no vestibular, mas privados de vagas). Tendo como principal alvo o governo estadual, o movimento estudantil, iniciado em 1967, teve maiores repercussões para a UFBA apenas no ano seguinte, quando a instituição já se encontrava na gestão do professor Roberto Santos.<sup>27</sup>

No que diz respeito ao apoio à difusão cultural, no final do reitorado de Miguel Calmon foi criado o Departamento Cultural da UFBA, que atuou de 1967 até 1971. Roberto Santos foi o primeiro coordenador, quando recriou a Comissão de Publicações, extinta em 1962, de onde saiu a ideia de uma revista de divulgação da produção cultural da Universidade: *Universitas – revista de cultura da Universidade da Federal da Bahia*. Já marcado por maior atuação efetiva do movimento estudantil contra o Estado, a publicação da revista<sup>28</sup> só teve início em 1968, já no reitorado de Roberto Santos.

No início de sua gestão, Roberto Santos apoiou a criação do “Grupo Experimental de Cinema”, cuja atividade inicial foi um curso livre de cinema ministrado por Guido Araújo e Walter da Silveira. Depois, o Grupo passou a desenvolver atividades semanais de cineclube no auditório da Reitoria:

<sup>27</sup> Assim como seu pai Edgard Santos, Roberto Santos (15 de setembro 1926 – ) é médico, tendo se especializado em clínica médica nos Estados Unidos: “Hospital Bellevue” da Universidade de Cornell, Nova York (julho de 1950 – março de 1951), Hospital da Universidade de Michigan em Ann Arbor (abril de 1951 – agosto de 1952) e “Massachusetts General Hospital” da Universidade de Harvard em Boston (setembro de 1952 – abril de 1953). No início da década de 1960, realizou estágios de pesquisas no Departamento de medicina Experimental da Universidade em Cambridge (setembro de 1954 – março de 1955) e no “Massachusetts General Hospital”. Na UFBA, foi professor catedrático de Clínica Médica, desde dezembro de 1956. No período de março de 1975 a março de 1979, Roberto Santos foi Governador da Bahia. Seu mandato foi conferido pela Assembleia Legislativa, como vinha ocorrendo na Bahia desde 1967.

<sup>28</sup> “Universitas” foi publicada até o ano de 1991. Dentre os autores colaboradores, destacam-se Thales de Azevedo, Machado Neto, Carlos Ott, Valentin Calderón, Florestan Fernandes, Milton Santos, Luís Henrique Dias Tavares, José Calasans, ao lado dos músicos Régis Duprat (“Recitativo e Ária para soprano, violinos e baixo”, n. 8/9, p. 291-299, 1971) e Ernst Widmer (“O Ensino da Música nos Conservatórios”, n. 8/9, p. 175-185, 1971).



A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural ... – Nogueira, I.

O ICBA nos emprestava os projetores e nós providenciávamos o filme. Eu e o Walter fazíamos pequenos folhetos informativos, distribuíamos e exibíamos o filme. Em dezembro de 1968, veio o fatídico AI-5. Mesmo antes, numa das últimas exibições que realizamos, já havíamos tido problemas. Durante a exibição de *Os Companheiros*, com a Reitoria superlotada, ocorreu uma manifestação lá dentro. Tive que me esconder porque disseram que a polícia estava a minha procura. Como era final de ano, período de férias, suspendemos as atividades. No ano seguinte, quando nos preparamos para reiniciá-las, sentíamos que havia uma grande resistência. Realizamos apenas duas ou três sessões. Um dia, aproveitando que o Roberto Santos estava no exterior, eles proibiram as exibições, com uma alegação meio cretina: diziam que havia desaparecido um aparelho de telefone da portaria e que deveria ter sido alguém da sessão de cinema. Na verdade, a partir do AI-5, qualquer evento que concentrasse pessoas, sobretudo jovens e, particularmente, estudantes, era visto como subversivo. (Araújo, 2010)

A atividade de cineclube do Grupo Experimental de Cinema foi precursora das Jornadas Baianas de Cinema, iniciadas em janeiro de 1972.

O movimento estudantil no âmbito da Universidade se acirrou ano de 1968, ocorrendo a greve de ocupação em várias unidades de ensino: Medicina, Enfermagem, Nutrição, Veterinária, Administração, Ciências Econômicas, Filosofia, Arquitetura, Belas Artes, Politécnica, Geociências e Matemática e Física. Os pontos básicos da mobilização eram: ampliação de vagas, com estrutura de funcionamento; elevação do nível de ensino; melhoria das condições materiais; e mais verbas (Brito, 2003, p. 96).

Em agosto, contavam entre os saldos dos conflitos escolas paralisadas, depredações de órgãos públicos e prisões de estudantes. O governador Luis Viana Filho solicitou a colaboração de tropas federais, que agiram preventivamente, impedindo a organização de novas passeatas. Iniciaram-se, então, os comícios-relâmpago. Assim, o movimento estudantil baiano foi se radicalizando durante o ano de 1968, enquanto a repressão aumentava.

O reitorado de Roberto Santos também teve de encarar a Reforma Universitária, um dos principais acontecimentos do período ditatorial. Já decretada desde 1966 pelo presidente Castelo Branco, ela foi aprovada pelo Congresso Nacional em no-

<sup>29</sup> A Lei n. 5.540, de 28 de novembro de 1968, fixou as normas de organização e funcionamento do ensino superior e sua articulação com a escola média. O Art. 12 - § 3º diz: "O departamento será a menor fração da estrutura universitária para todos os efeitos de organização administrativa, didático-científica e de distribuição de pessoal, e compreenderá disciplinas afins". As disposições desta Lei foram revogadas pelo artigo 92 da Lei n. 9.394 de 20 de dezembro de 1996.



vembro 1968. Entre as medidas propostas com o intuito de aumentar a eficiência e a produtividade, destacou-se o sistema departamental.<sup>29</sup> A universidade brasileira abandonava o modelo francês de cátedras profissionalizantes para adotar o sistema flexibilizado estadunidense. Outras facetas da reforma foram o vestibular unificado, a concepção do ciclo básico, o sistema de créditos, a matrícula por disciplina, bem como a carreira do magistério e a pós-graduação.

Para adequar-se à legislação da reforma, a Universidade Federal da Bahia foi reestruturada, conforme reza o Decreto n. 62.241, de 8 de fevereiro de 1968 (posteriormente retificado pelo Decreto n. 62.746, de 21 de maio de 1968), de acordo com o qual, a “Escola de Música e Artes Cênicas” era uma das 15 unidades de ensino profissional e pesquisa aplicada da UFBA.<sup>30</sup> O Regimento e o Estatuto da Universidade reformada foram aprovados em julho de 1969. No contexto do sistema departamental, as três escolas de arte – Seminários de Música, Escola de Dança e Escola de Teatro – foram formalmente abolidas, passando a constituírem departamentos da nova unidade “Escola de Música e Artes Cênicas” (EMAC). Segundo o professor Manuel Veiga (2004), a escola também lucrou com a fusão, uma vez que passou a ter representação no Conselho Universitário (Consuni) e no Conselho de Coordenação (atual Consepe).

É do compositor Fernando Cerqueira a percepção de uma “crise institucional e administrativa” consequente da aglutinação e departamentalização das três escolas de arte, à qual ele se refere da seguinte maneira:

Cada setor [Música, Dança e Teatro] tentava levar à frente suas atividades específicas, com todas as queixas das artes cênicas contra o prestígio maior e favorecimentos que a Reitoria dava à Música. Eles não estavam mentindo de todo e certamente a balança da competição pesava para o nosso lado, pois tínhamos um corpo docente maior e com a garantia do sucesso individual de compositores e intérpretes, alguns com cargos na administração central, enquanto os outros departamentos tinham que se contentar com o sucesso coletivo de seus grupos artísticos, pela própria natureza do trabalho deles. (Cerqueira, 2010)

Refletindo sobre a reforma universitária de 1968 com a visão de quem a administrou no âmbito da UFBA, e com a distância de 36 anos, Roberto Santos depõe:

<sup>30</sup> A UFBA foi pioneira na reestruturação interna em 1968, para sintonizar-se com as mudanças propostas pelo governo para o ensino superior. Note-se que o Decreto que reestrutura a instituição é anterior à Lei n. 5.540 (ver Nota 29).



A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural ... – Nogueira, I.

Ao contrário do que o movimento estudantil difundiu, aqui se cuidava só da reestruturação da Universidade, e numa concepção desenvolvida por educadores brasileiros. O mais importante dessa reforma é que os setores básicos do conhecimento, que tinham pouco relevo na organização original das universidades, passavam a ter uma importância muito maior – algo que eminentes educadores brasileiros defendiam desde a década de 1930 e que só a Universidade de São Paulo experimentara, na Faculdade de Medicina e na Faculdade de Filosofia, e depois a Universidade de Brasília, em 1960. Pois bem, o decreto-lei que generalizou este princípio foi de 1966 e não teve nada que ver com o acordo MEC-Usaid. As coisas se confundem por causa dos complementos à reestruturação feitos para enfrentar o movimento estudantil, e que pegam particularmente na questão da representação estudantil. O diretório acadêmico ficou impossibilitado de funcionar nos moldes que funcionou até 1967 e o diretório central dos estudantes, mais as uniões estaduais, tudo foi cancelado, enfim... Tanto na representação estudantil como no governo da universidade, as coisas foram muito alteradas e a isso é que chamam de reforma universitária. Mas o que nos importa, do ponto de vista do desenvolvimento científico da universidade, é que a reestruturação de que falo implantou o ensino das ciências na generalidade das universidades. O que a reestruturação gerou, portanto, foi a possibilidade da pesquisa científica dentro das universidades. (Santos, 2004)

Devem referir-se à repressão ao movimento estudantil e ao controle administrativo da Universidade, os fatos que o professor Manuel Veiga destaca das suas memórias administrativas, na época em que foi coordenador da fusão das unidades de Música, Dança e Teatro na nova Escola de Música e Artes Cênicas (desde 1968 até junho de 1969), e que compõem a sua imagem de “mares verdadeiramente sombrios” de delações e censura:

Junto com Ernst Widmer e Piero Bastianelli, tentávamos os três planejar, ao fim da tarde, o que poderia ser o dia seguinte. Não raro, vistorias militares eram o prenúncio da entrada de oficiais e praças que saíam a abrir pianos e armários, em busca de material subversivo que nunca tivemos. Perdemos (?) um de nossos alunos; outro, de teatro, foi fichado em minha presença e sob meus protestos, num local da censura. Mais tarde, o SNI teria um posto montado num dos hospitais da Universidade. Se a censura já estava algo abrandada (programas



de música de câmara já não tinham de ser liberados), a supervisão aumentara. Os papéis que por ali passavam chegavam em cópia termofax à mesa de coordenadores ou diretores, com carimbo de sigilo. Não era possível trazer a delação à luz do dia. A cópia termofax protegia o delator porquanto o azul da assinatura no original, nela desaparecia. (Veiga, 2004)

Não podemos esquecer que a instauração da reforma universitária foi contemporânea do AI-5 (13 de dezembro de 1968), o instrumento que deu ao regime militar poderes absolutos, e cuja primeira consequência foi o fechamento do Congresso Nacional por quase um ano. As intimidações ao Governador da Bahia (na época, administrada por Luís Viana Filho) levaram a ações extremas, como, por exemplo, a exoneração do Secretário de Educação e Cultura, Luís Navarro de Brito. No contexto das artes, devemos lembrar a extinção das Bienais de Artes Plásticas, por decreto do governador.<sup>31</sup> No final da década de 1960, o regime militar já havia conseguido desarticular muito do movimento cultural que floresceu na Salvador dos anos 50 e que ainda se desenvolvia a pleno vapor nos primeiros anos da década de 1960.

A repressão aos movimentos culturais conduzia os intelectuais e artistas a migrarem. A partir de 1968, o Grupo de Compositores da Bahia começava a desfalcarse de alguns dos membros fundadores. Tom Zé foi para São Paulo; Rinaldo Rossi e Nikolau Kokron foram atraídos para Brasília, quando a UnB, esvaziada dos seus melhores professores desde a crise de 1965, tentava reestruturar o novo “Instituto de Artes e Arquitetura” (IAA). Em 1970, foi a vez de Fernando Cerqueira, quando, recém-graduado em composição na UFBA, foi contratado como professor do Departamento de Música do IAA/UnB. Cerqueira deixou a Bahia em abril de 1970, permanecendo em Brasília por cinco anos e meio.

O que mais me atraiu [...] foi a efervescência e a modernidade das ideias na UnB, que levavam a um pensamento mais experimental, com pesquisas metodológicas e reflexão antropológica sobre o papel da arte e do artista, considerando a Música de modo integrado na sua percepção estética e na relação epistemológica com as demais expressões artísticas. O ambiente de centro de artes que o IAA proporcionava facilitou essa integração de pessoas e ideias em torno de um pensamento mais próximo da vanguarda, apesar de politicamente

<sup>31</sup> No dia seguinte à inauguração da II Bienal Nacional de Artes Plásticas (em dezembro de 1968, no Convento da Lapa), a exposição foi fechada por um mês. Dez obras consideradas subversivas foram apreendidas antes da sua reabertura. Do fato, resultou a prisão de Juarez Paraíso, secretário geral das duas Bienais, e do Professor Luis Henrique Dias Tavares, Diretor do DESC (Departamento de Ensino Superior e de Cultura, órgão da Secretaria de Educação e Cultura), que havia apoiado oficialmente os eventos. Um decreto do governador suspendeu a realização das bienais.



nacionalista porque não podia deixar de envolver a luta contra a repressão e pela volta da democracia. [...] A modernidade arquitetônica de Brasília certamente favorecia este modo de ver a arte, intelectual e sensorialmente engajada no puro novo. Brasília, no entanto, perdia para a Bahia naquilo que musicalmente termina sendo o essencial: a criatividade espontânea e a vivência musical com uma diversidade que acolhe toda a riqueza cultural e humana que aqui sobrevive e que predetermina o que entendemos como a musicalidade baiana. [...] Voltei para a Bahia quando aquele espírito de equipe multidisciplinar e vanguardista do IAA que se reproduzia no Departamento de Música já havia se deteriorado, por dispersão dos componentes e por divergências com as novas orientações provocadas pelas mudanças no corpo docente, com novos músicos contratados, em geral instrumentistas. Apesar de excelentes profissionais e apoiadores dos projetos dos compositores, executando e estreando obras, não compartilhavam das ideias sociais e políticas do grupo anterior e foram aos poucos reestabelecendo e refortalecendo o modo convencional de pensar a Música e o ensino e a sua relação com a política institucional da Universidade e com todo o resto. (Cerqueira, 2010)

Mesmo desfalcado, o Grupo de Compositores da Bahia dava sequência a suas atividades coletivas com novos membros, tendo iniciado em 1969, no âmbito da nova “Escola de Música e Artes Cênicas”, os Cursos e Festivais de Música Nova, cujas cinco edições (1969-1973) tiveram a Direção de Ernst Widmer.<sup>32</sup> Esses eventos promoviam o debate sobre obras contemporâneas recentemente estreadas nos festivais de Darmstadt e Donaueschingen, por meio de gravações e projeção de filmes, ao tempo em que os concertos apresentavam obras de compositores europeus e norte-americanos consagrados (Antheil, Berio, Cage, Feldman, Ives, Kagel, Riley, Stockhausen etc.) e de membros do Grupo. Deve-se lembrar que o Festival de 1971, projetado em torno de três concertos, foi exclusivamente dedicado à música experimental. Nas edições de 1972 e 1973, espetáculos combinando ação cênica, música, narração de textos e projeção de imagens pareciam tentar imprimir o espírito de intercâmbio e compatibilização que se esperava da fusão administrativa da dança, teatro e música no âmbito da UFBA.

<sup>32</sup> No I e II eventos, Widmer dividiu a direção com o regente Ernst Huber-Contwig.

<sup>33</sup> Lafayette de Azevedo Pondé (12 de março de 1907 – 25 de março de 2008) foi jurista e professor nas faculdades de Direito e de Economia, tendo sido Diretor da Escola de Administração. Exerceu a promotoria nos municípios de Santo Amaro, Maragogipe e Remanso, tornando-se Procurador-Geral de Justiça do Estado da Bahia em 1934. Também foi secretário de Justiça e Segurança Pública entre 1938 e 1942 e conselheiro do Tribunal de Contas do Estado da Bahia. Foi sócio fundador da Academia de Letras Jurídicas da Bahia, sendo seu presidente no período de 1996 a 1998.



Nesse período, a Universidade se encontrava sob a administração do professor Lafayette de Azevedo Pondé (1971–1975).<sup>33</sup> Como relata Piero Bastianelli, a nova Escola de Música e Artes Cênicas “engatinhava à procura de uma identidade”, que, no seu entender, “nunca foi encontrada durante os 20 anos de ‘casamento a 3’” (Bastianelli, 2010). No que diz respeito ao Grupo de Compositores da Bahia, iniciou-se uma política de projeção nacional e internacional, que teve no “Conjunto Música Nova” um dos principais artífices. Dirigido por Piero Bastianelli e Ernst Widmer, o conjunto realizou, em 1973, a turnê de concertos Brasil-Paraguai-Uruguai (24 de outubro–19 de novembro),<sup>34</sup> levando obras de Alda e Jarmy Oliveira, Ernst Widmer, Lindemberg Cardoso e Rufo Herrera. O fato demonstra o apoio de um reitor que, embora não compreendendo o sentido da linguagem musical contemporânea, mas certamente apreciando música, tinha pleno conhecimento do valor que representava o Grupo no âmbito da Universidade.

Em 1974, Rinaldo Rossi voltou para a Bahia, para assessorar o prefeito Jorge Hage. Em agosto de 1975, retornou Fernando Cerqueira, tendo sido contratado como professor de Composição e matérias correlatas (Literatura e Estruturação Musical, Orquestração e Improvisação). Iniciava-se, na UFBA, a gestão do dr. Augusto Mascarenhas (1975–1979) e a Escola de Música e Artes Cênicas saía da administração do professor Manuel Veiga para entrar na gestão do professor Ernst Widmer (1976–1980).

Questionado sobre o que o teria reconduzido à Bahia, Cerqueira revela:

voltar para a Bahia significava recuperar aquele sentido novo musical e de equipe criativa que construímos e perdemos em Brasília e que tornava o Departamento de Música da UnB, de certa forma, semelhante aos Seminários de Música da UFBA, mesmo com toda aquela diversidade [...]. Fui, então, contratado como professor de Composição e matérias correlatas (Orquestração, Improvisação, Literatura e Estruturação Musical), além de atuar na orquestra como clarinetista. (Cerqueira, 2010)

Em seguida, comenta o ambiente e o espírito de trabalho que encontrou na Escola, e que, nitidamente, refletem os efeitos de uma década vivida sob o controle da produção cultural e dos grupos intelectuais:

<sup>34</sup> Iniciando com um concerto em Salvador (24 de outubro de 1973), a turnê incluiu as cidades do Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte, São Paulo, Curitiba, Assunção, Montevidéu e Blumenau.





A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural ... – Nogueira, I.

A Escola de Música estava diferente institucionalmente e em algumas coisas que refletiam no trabalho de composição: a disponibilidade da Orquestra para tocar as nossas músicas já era menor do que antes de 1970, e a solução natural foi o incremento dos grupos de câmara, como o Conjunto Música Nova (1973), que, inclusive, viajou em excursões e tocou na UnB quando eu lá estava. [...]

O ambiente ideológico e político em 1975 era [...] do descompromisso de quase todos os professores e músicos com assuntos que não envolvessem problemas internos da Escola. O fato é que poucos, como eu, participavam dos movimentos de alunos e professores universitários que estavam intimamente relacionados com problemas mais abrangentes da nação.

O Grupo de Compositores sofria já as ausências de Milton e Nicolau que haviam falecido. Encontrei já uma nova turma de jovens compositores, lembro de Agnaldo<sup>[35]</sup> e Rui Brasileiro, alunos naturais dos compositores do Grupo que se tornaram professores, e que continuaram os trabalhos criativos e as produções, junto com os remanescentes do Grupo, Widmer, Lindemberg e Jamary. (Cerqueira, 2010)

## **O GRUPO DE COMPOSITORES DA BAHIA EM DIÁLOGO COM O CONTEXTO SOCIAL, POLÍTICO E CULTURAL**

Apresentamos um sumário do contexto que circunscreveu a Universidade Federal da Bahia, desde o período em que ideologias concretizadas em ações conduziram à fundação do Grupo em 1966 até o ano de 1975, quando há notícia da sua progressiva dissolução. Deve-se considerar que essa exposição selecionou os fatos implicados, de alguma forma, no movimento do Grupo. Foi nosso propósito construir um texto “multivocal”, em que várias vozes – de membros fundadores, professores com função administrativa no âmbito da Universidade e intelectuais coetâneos do movimento – provenientes de diferentes épocas, desde a fundação dos Seminários Livres de Música (1956) ao momento presente, debatessem em “contraponto”. Obviamente, são visões distintas, de personagens que, embora vivenciando os mesmos fatos, se encontravam em posições diferentes, de onde agiam em acordo ou desacordo com o que lhes era imposto, com seus idealismos ou princípios éticos, defendendo conveniências ou ideais.

<sup>35</sup> Em 1975, no I Concurso Nacional de Composição Conjunto Música Nova da UFBA, realizado durante o II Festival de Arte\*Bahia, Agnaldo Ribeiro dos Santos despontava com o 1º Prêmio e o Prêmio do Público para *Korpus-et-Antikorpus*, op. 17. (Nota da autora)



Ao contrário dos tópicos anteriores, que focalizam primariamente contexto social, político e cultural brasileiro, inserindo, ocasionalmente, o Grupo, o desenvolvimento desta seção faz o percurso inverso: isto é, parte das ações do Grupo em direção ao contexto. Aqui, o texto assume o caráter “univocal” da autora, sendo desenvolvido a partir de dois artigos seus: “Grupo de Compositores da Bahia: implicações culturais e educacionais” (Nogueira, 1999) e “O Grupo de Compositores da Bahia e seu Manifesto de 1966: comentário crítico” (Nogueira, 2007).

Em 1966, sete meses depois de informalmente instituído (logo após o concerto da Semana Santa), o Grupo de Compositores da Bahia escreveu sua “Declaração de Princípios” (Anexo 1), para ser inserida no programa de um concerto. Um documento de época, esse texto revela a postura rebelde da juventude brasileira dos anos 60 diante da repressão às formas de expressão artísticas. É um depoimento implícito sobre o patrulhamento dos espetáculos e, principalmente, sobre o temor ao poder de significação, comunicação e mobilização social das artes. Em forma de documento institucional (uma resolução), a Declaração de Princípios consta de dois breves capítulos: o primeiro contém um “Artigo único”, que, fora da Escola de Música da Universidade Federal Bahia, é o que geralmente se conhece como “o manifesto de 66”. Esta epígrafe do documento chama a atenção pelo teor paradoxal: “Estamos contra todo e qualquer princípio declarado”. Com esta frase, qualquer expectativa criada pelo título do documento – “Declaração de princípios” – está frustrada. E o “Artigo único” pode ser entendido dessa forma: “É isto o que não vamos querer/fazer/ter: princípios.” Mas, princípios de que ordem? “Estamos contra” que tipo de princípios, *a priori*? Estéticos? Ideológicos? Políticos? A proibição da divulgação do documento na ocasião para a qual ele foi redigido (o concerto de 30 de novembro de 1966) deixa claro, que foi percebida a terceira hipótese: os princípios políticos vigentes.

O Capítulo II consta de seis curtas “deliberações” de uma “Assembleia ordinária” fictícia<sup>36</sup> sobre os tipos de manifestação permitidos ao público e a responsabilidade do que ocorresse (“princípios éticos”). Há palavras omitidas, como se tivessem sido “censuradas”, no que o documento é caricato (e crítico) do que era rotineiro na época: a censura. Humor e ironia são a tônica de um discurso essencialmente lúdico, que conclui com uma paródia sobre a frase que serve como artigo conclusivo aos documentos legislativos: “*não* se revogue *indisposições* em contrário” (nosso grifo). Em lugar do que se espera normalmente de notas para um programa de concerto (dados sobre os compositores e as respectivas obras), o Grupo se apresenta com um discurso tipicamente “anárquico” e “galhofeiro”. Seria o texto uma reação van-

<sup>36</sup> O que se depreende do texto de Jamary de Oliveira (2006).



guardista ao convencional? Uma provocação? Um ato de rebeldia? Teriam os compositores diretamente responsáveis pelo documento – Jamary Oliveira e Milton Gomes – o desejo único de ironizar (assim censurando) a censura imposta aos espetáculos da época?

Na época, a “Declaração de princípios” foi certamente percebida como *insinuação* de um manifesto político, pois foi boicotada – apreendida e destruída – pela direção do Instituto Cultural Brasil-Alemanha em Salvador, instituição que abrigava o concerto do Grupo, antes que o público e os censores do governo militar dela pudessem tomar conhecimento.

Vinte anos mais tarde, Widmer se referiu ao Artigo Único da Declaração de Princípios, considerando-o antes sob um aspecto estético-ideológico do que sócio-político:

Embora aparentemente sem rumo, esta premissa ainda hoje é válida [...]. Além disso, permitiu deixar de lado rixas naturais entre facções [...]. Ela representa um esforço consciente de uma postura não dogmática valorizando a diversidade idiossincrática, e de evitar tolhimento oriundo de técnicas e estilos já sistematizados. Nesse sentido, o movimento do Grupo é antiescolar, descondicionador e paradoxal. (Widmer, 1985, p. 69)

O que se percebe aqui, portanto, é a interpretação do documento sob um ponto de vista subjacente à sua aparência de manifesto crítico da realidade política. Essa interpretação revela aquilo que, ainda pertinente em 1985, corresponde a princípios ideológicos estimuladores de uma estética musical pluralista e inovadora, enquanto livre de princípios engessados em sistemas, doutrinas ou tendências estilísticas (“escolas”).

Hoje, observando comparativamente o movimento “Grupo de Compositores da Bahia” e o que se pode considerar como um movimento paralelo no campo da música popular brasileira, a “Tropicália”, pode-se notar a convergência do “manifesto de 1966” para o texto da canção “É proibido proibir” (1968) de Caetano Veloso, que, nitidamente, insinua-se também como manifesto político (Anexo 2).<sup>37</sup> Não esquecendo que Tom Zé foi um dos membros fundadores do Grupo de Compositores da Bahia, e que Smeták (integrado ao movimento do Grupo desde 1967) foi uma das fontes de inspiração de Caetano Veloso e Gilberto Gil, não podemos deixar de notar que, assim como as bases estéticas do Grupo foram definidas pela interação

<sup>37</sup> A canção de Caetano, certamente, faz referência ao movimento estudantil francês de maio de 1968, quando os estudantes da Universidade de Nanterre e da Sorbonne, munidos de slogans como: “*é proibido proibir*”, “*gozar sem freios*” e “*nem Deus, nem mestres*”, iniciaram uma revolução que se propagou por outros países, criticando os padrões políticos, sociais e culturais da época e pregando um *modus vivendi* baseado no liberalismo e contestando todo tipo de autoridade.



de tradição e inovação, a Tropicália também se pautou na mistura de manifestações tradicionais da cultura brasileira a inovações estéticas radicais.

A exemplo do que apontou Widmer em sua interpretação do Artigo Único da “Declaração de Princípios” de 1966 (a abolição de facções, o descondicionamento e a valorização da diversidade idiossincrática e paradoxal), um ano após lançarem o seu “manifesto” (em novembro de 1966), o Grupo realizou a “I Apresentação de Jovens Compositores da Bahia”, iniciando um circuito de difusão anual de sua produção. No evento, a união de dois concursos, um de música “erudita” e outro de música “popular”, teve como consequência imediata um público único, o qual, vale salientar, desde então participou como um dos jurados.

A proposta de inclusão do público em eventos do Grupo ganhou terreno em 1972, com um projeto denominado ENTRONcamentos SONoros. Concebido “com o objetivo de evidenciar a ligação inerente entre o tronco da arte musical e as ramificações do mundo sonoro do público, ou vice-versa, visando ao seu reatamento” (Widmer, 1972, p. 17), esse projeto consistia numa série de apresentações didáticas experimentais com obras dos compositores do Grupo. Concebidas para orientação e coparticipação dos ouvintes, essas apresentações eram roteirizadas, narradas e entremeadas com exemplificações de recursos audiovisuais: sons ambientais pré-gravados e executados pela plateia, acompanhados de imagens projetadas. Assim, as características estéticas eram devidamente “destrinchadas” antes da execução integral da obra em foco (uma por apresentação), que poderia ser ambientada com dança ou projeção de fotografias e animação.<sup>38</sup> Pretendia-se cativar o público para a música contemporânea, aguçar a percepção e informar acerca dos pressupostos estéticos da nova linguagem musical. Buscava-se oferecer condições que favorecessem a percepção, a assimilação e a inteligência, no sentido de vencer o estranhamento do público em relação à música contemporânea. Com patrocínio do Instituto Goethe em Salvador, o apoio da Seção Regional da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e a colaboração da Escola de Música e Artes Cênicas, o projeto ENTRONcamentos SONoros se articulou em cinco eventos, entre 28 de abril e 28 de julho de 1972. As obras apresentadas foram: *Iterações* (1970) de Jarmy Oliveira, *Extreme* (1970) de Lindemberg Cardoso e *Antístrofe* (1970) de Rufo Herrera.<sup>39</sup>

Instigando a participação, a contribuição, a resposta da sociedade, o Grupo de Compositores da Bahia tentava transformar um público tradicionalmente passivo em seu “companheiro de ideias”, num possível interlocutor. A interação do público, alimento ideológico dos compositores do Grupo, nutriu de experiências artísticas

<sup>38</sup> A coreógrafa Lia Robatto, o fotógrafo e arquiteto Sylvio Robatto, o artista plástico Chico Liberato e o ator e diretor teatral Arildo Deda participaram do projeto, no que diz respeito aos aspectos de ambientação e ilustração visual.

<sup>39</sup> A peça de Ernst Widmer *ENTRONcamentos SONoros* op. 75, composta em 1972 para teatro instrumental (5 trombones, fita magnética, piano e cordas), embora intitulada segundo o projeto e concebida no espírito do mesmo, foi estreada durante a VI Apresentação de Compositores da Bahia (novembro de 1972).



uma população heterogênea em classes sociais, tradições culturais e níveis educacionais, cumprindo uma das mais nobres funções da arte: provocar, inquietar e despertar a consciência do valor do bem cultural.

Não se pautando no conceito de “escola”, que implica numa dinâmica de “transmissão”, em doutrinação e princípios estabelecidos a serem seguidos, a ideologia do movimento foi definida de acordo com a noção de “grupo” – de proximidade, reunião, conjunto de pessoas com objetivos e interesses comuns. Nisso, o movimento se revelou, claramente, como resposta ao contexto sócio, político e cultural da época, quando a ditadura militar instaurava, na ampla sociedade brasileira, um modelo de vida centralizado no “Eu”. Aos poucos, esse novo *modus vivendi* sufocava aquele desenvolvido de forma mais observável entre 1956 e 1961 – os “anos dourados” do governo JK, que corresponderam ao período “áureo” do reitorado Edgard Santos na UFBA. Foi quando se “preparou e fertilizou o solo” onde germinou, em 1966, o Grupo de Compositores da Bahia. Naquela época, o modelo de sociedade acadêmica, baseado no conceito “Nós”, refletia-se na naturalidade com que se compartilhava solidariamente o conhecimento, entendendo-se que a eficiência do indivíduo reside na competência em cooperar com o meio social.

Finalmente, queremos retomar a afirmação introdutória deste ensaio, quando dissemos que um estudo consequente do movimento “Grupo de Compositores da Bahia” deveria, inicialmente, “procurar conhecer o contexto sócio, político, econômico e cultural que o circunscreveu”. Não é supérfluo recordar que, quando o movimento nasceu e enquanto ele se expressou artisticamente e atuou politicamente (na forma em que lhe era possível e peculiar), fê-lo numa época de crise e transição, tanto do ponto de vista artístico quanto político. No Brasil da ditadura militar, o Grupo de Compositores da Bahia, assim como tantos outros movimentos artísticos, entendeu o convite que a história lhes fazia, para que, através da sua arte e de



projetos inclusivos, contribuíssem para soerguer uma sociedade náufraga das suas utopias.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Araújo, Guido. *A história da Jornada de Cinema da Bahia*. Entrevista com Guido Araújo. In: Olho da História — Revista de História Contemporânea, n. 1. Disponível em <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/o1guido.html>>. Acesso em 19-mai., 2010.

Bastianelli, Piero. *A Universidade e a Música: uma memória 1954 – 2003*. 2 vols. Salvador: Editora Contexto, 2003.

Bastianelli, Piero. Depoimento escrito concedido à autora em 6-jun., 2010.

Bomeny, Helena. *A Universidade de Brasília*. Acervo FGV/CPDOC. Disponível em <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Educacao/UNB>>. Acesso em 12-mai., 2010.

Brito, Antonio Mauricio Freitas. *Capítulos de uma História do Movimento Estudantil na UFBA (1964-1969)*. Dissertação (Mestrado em História). 121 f. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2003.

Cerqueira, Fernando. Depoimento escrito concedido à autora em 15-mai., 2010.

Duprat, Régis. Depoimento escrito concedido à autora em 20-mai., 2010.

Duprat, Régis. e Volpe, Maria Alice. “Vanguardas e posturas de esquerda na música brasileira (1920-1970)”. In: Illiano, Roberto e Sala, Massimiliano. *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*. Speculum Musicae, v. XIV. Turnhout, Bélgica: Brepols, 2009, p. 573-611.

Morhy, Lauro. “UnB e Brasília: 40 anos de parceria”. *Jornal de Brasília*, 20-dez., 2001. Disponível em <<http://www.unb.br/administracao/reitoria/artigos/20011221.php>>. Acesso em 12-mai., 2010.

Nogueira, Ilza. “Grupo de Compositores da Bahia: implicações culturais e educacionais”. *Brasiliiana* Revista da Academia Brasileira de Música, n. 1, ano 1, p. 28-35, jan. Rio de Janeiro, 1999.

Nogueira, Ilza. “O Grupo de Compositores da Bahia e seu Manifesto de 1966: comentário crítico”. In: Série *Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA*, v. 3, p. 14-21, 2007. Disponível em: <<http://www.mhccufba.ufba.br>>.

Oliveira, Jamary. “O Grupo de Compositores da Bahia e a sua Declaração de Princípios”. In: Série *Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA*, v. 3, p. 2-3, 2006. Disponível em: <<http://www.mhccufba.ufba.br/publicacoesProjetos.php?serie=2>>.

Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 351-380, Jul./Dez. 2011



Oliveira, Jamary. Depoimento escrito concedido à autora em 18-mai., 2010.

Risério, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995, 159 p.

Santos, Roberto. “Roberto Santos – observações de um espectador engajado”. Entrevista concedida a Mariluce Moura. In: *Revista Pesquisa Fapesp*, n. 105, publicação eletrônica em 15-nov., 2004. Disponível em <<http://www.universia.com.br/materia/materia.jsp?id=5659>>. Acesso em 16-mai., 2010.

Teixeira, Anísio. *Educação no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1969, 385 p.

Widmer, Ernst. “Ensaio a uma didática da música contemporânea”. Original datilografado, 1972.

Widmer, Ernst. “*Skizze eines Selbstporträts unter Verschiedenen Gesichtspunkten*”. Original datilografado. Chardonne, 1980. 7 p.

Widmer, Ernst. “Travos e Favos”. *ArT – Revista da Escola de Música da UFBA*, n. 13, p. 63-71, abr. Salvador: Gráfica Universitária, 1985.

Widmer, Ernst. “A Formação dos Compositores Contemporâneos... e seu Papel na Educação Musical”. Original datilografado, 1988. 5 p.

ILZA NOGUEIRA (PhD, *State University of New York at Buffalo*) é compositora e musicóloga. Entre 1978 e 2006, exerceu a docência de disciplinas teóricas e composição no Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, tendo sido, também, editora-chefe e fundadora do periódico *Claves* do Programa de Pós-graduação em Música da UFPB. Como pesquisadora bolsista do CNPq, desenvolve produção teórico-analítica centrada na música contemporânea brasileira, com ênfase no Grupo de Compositores da Bahia. Desde o ano 2000, coordena o projeto de pesquisa “Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA” (MHCC/UFBA), em cujo *site* (<<http://www.mhccufba.ufba.br>>) publica edições críticas de partituras com ensaios analíticos, edições de textos teóricos com ensaios críticos e catálogos de obras dos compositores pesquisados. Desde 2003 integra a Academia Brasileira de Música, ocupando a Cadeira 27. É autora do livro *Ernst Widmer: perfil estilístico* (Salvador: UFBA, 1997) e dos Catálogos de Obras de Ernst Widmer (ABM, 2007e MHCC/UFBA, 2009), Lindembergue Cardoso (MHCC/UFBA, 2009) e Fernando Cerqueira (MHCC/UFBA, 2011).



## ANEXO 1

### I

#### **DECLARAÇÃO** de princípios dos Compositores da Bahia

Artigo Único – principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado.

### II

O Grupo de Compositores da Bahia, reunido em assembléia “ordinária” delibera que:

1. Qualquer aplauso ou manifestação... (censurado) é considerado subversão;
2. São manifestações permitidas:
  - a) vaias
  - b) assobios
  - c) tomates
  - d) ovos podres

nota: esta deliberação foi tomada, em virtude de serem as manifestações mais naturais, entre os “subdesenvolvidos”;

3. Com referência aos intérpretes, faz-se necessário salientar que são inocentes. Convém poupá-los para os próximos concertos;
4. Aconselha-se aguardar o final, onde haverá uma pequena demonstração de civilização – explosão de instintos... (censurado);
5. O que ocorrer de normal não será responsabilidade nossa;
6. Não se revogue indisposições em contrário.

Salvador-Bahia, 30-11-66





## ANEXO 2

“É Proibido Proibir” (Caetano Veloso)

**É proibido proibir**

A mãe da virgem diz que não  
E o anúncio da televisão  
E estava escrito no portão  
E o maestro ergueu o dedo  
E além da porta há o porteiro, sim...

E eu digo não  
E eu digo não ao não  
Eu digo é proibido proibir  
É proibido proibir, é proibido proibir...

Me dê um beijo meu amor  
Eles estão nos esperando  
Os automóveis ardem em chamas  
Derrubar as prateleiras,  
As estantes, as estátuas,  
As vidraças, louças, livros, sim...

E eu digo sim,  
E eu digo não ao não  
E eu digo é proibido proibir  
É proibido proibir, é proibido proibir...



# Sistema-T e pós-modernidade\*

*Ricardo Tacuchian\*\**

## **Resumo**

O criador do sistema-T expõe as relações entre a sua ferramenta composicional e o pós-modernismo. Analisa os diferentes conceitos de pós-modernismo e revela em que medida os estudos culturais recentes têm influenciado a sua trajetória criativa. E, por último, o autor comenta aspectos teóricos do sistema-T.

## **Palavras-chave**

Século XX – música no Brasil – pós-moderno – teoria musical.

## **Abstract**

The T-system creator discloses the relationships between his compositional tool and the post modernism. He analyses different concepts of post modernism and reveals how current Cultural Studies have influenced his creative path. At last, the author comments on some theoretical aspects of the T-system.

## **Keywords**

20<sup>th</sup> Century – music in Brazil – postmodern – music theory.

O Sistema-T surgiu num momento histórico determinado, quando tomavam proeminência os debates sobre a pós-modernidade. Não poderia surgir nos anos 1960 ou 1970, décadas em que estavam acirradas, no Brasil e no mundo, as posições radicais dos vanguardistas e dos tradicionalistas: uma espécie de Guerra Fria entre duas correntes estéticas. A tecnologia digital, criando uma era de informação automática contribuiu para as mudanças da sociedade contemporânea e suas formas de vida, expressão e poder. Esta sociedade vem sendo chamada por uns de pós-industrial e, por outros, de capitalismo tardio. O pós-moderno é, antes de tudo, caracterizado por uma atitude de síntese, de superação de polaridades, de abolição de compromissos estéticos rígidos e de transformações de antigas estéticas em novas técnicas ou ferramentas de ação. Enfim, uma busca do novo, mas agora, sem rejeitar a tradição.

---

\*Palestra proferida no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa, Portugal, em 22 de novembro de 2010.

\*\* Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: rtacuchian@terra.com.br.



Dois livros, publicados com a diferença de um ano, sobre as relações entre política e cultura e entre sociedade e arte foram o ponto de partida para uma série de reflexões sobre a arte no final do século XX. Em 1975 o alemão Ernst Mandel (Frankfurt, 1923 – Bruxelas, 1995) publicou *O capitalismo tardio*. Em 1976, o americano Daniel Bell (Nova York, 1919 – Cambridge, Mass., 2011) publicou *Contradições culturais do capitalismo*. Mandel, sob uma ótica marxista, considera o período pós-guerra como a última etapa do capitalismo denomina de tardio. De outro lado, Bell aponta esse período como o fim das grandes ideologias; o que chamou de sociedade pós-industrial. Dentro desse contexto sociológico e cultural novas abordagens sobre a música de concerto se desenvolveram no final do século e quando se intensificou o debate sobre o conceito de pós-modernidade.

Na década de 1970, a Guerra Fria chegou a seu ponto culminante. Enquanto isso, o Brasil atravessava um momento histórico caracterizado por uma violenta ditadura militar. Artistas e intelectuais assumiram posições iconoclastas, contestadoras e de ruptura com a ordem estabelecida pela tradição. A vanguarda musical brasileira da década de 1970 assumia, em sua produção artística, uma metáfora de luta *contra o status quo* militar, político e social. A música de concerto rompia com qualquer liame com o passado e colocava o “signo novo” num altar sagrado. O objetivo era a novidade acima de tudo. Com o tempo, a escuta dessa nova música foi se deteriorando e o público paulatinamente desapareceu das salas de concerto de música contemporânea. Em sentido contrário, desenvolvia-se uma retórica justificadora da nova música, um metadiscurso que passava a ter mais importância que a obra em si. O produto musical, minguido de sua importância estética (o próprio conceito de estética foi posto em xeque), se reduzia a meros produtos descartáveis, para uma única audição, as chamadas “peças de festival”. O compositor escrevia para seus colegas e para a crítica temerosa de ser considerada reacionária ou incapaz de entender as novas linguagens. O simples noticiário jornalístico ocupou o espaço da grande crítica, agora restrita à Academia. Alguns criadores se destacavam com contribuições efetivas, mas proliferavam os compositores epígonos. O artista brasileiro, para ser chancelado, deveria visitar os centros vanguardistas da Europa e voltar à terra como mentor de uma nova maneira de escrever música.

A vanguarda musical ou, melhor, as vanguardas das décadas de 1960 e 1970, no Brasil, representavam a radicalização dos princípios do modernismo. Vamos lembrar que a música de século XX apresentara, até os anos 1960, quatro principais características. A primeira foi a ruptura com a tradição. A ruptura nunca foi novidade na história das artes, desde a Idade Média. A diferença, no século XX, foi o radicalismo dessa ruptura. Era como se tudo começasse da *tabula rasa*. A segunda característica foi a velocidade com que as múltiplas correntes do modernismo se sucediam numa duração efêmera, às vezes coexistindo umas com as outras. O mesmo compositor



atravessava diferentes fases estéticas, no decorrer de sua vida, como ocorreu com Schoenberg e Stravinsky. A terceira característica foi o protagonismo do *signo novo* sobre qualquer outro critério de valor. Assim, a obra de arte possuía uma forte dose de informação, o que lhe garantiria um lugar na galeria das “obras válidas”. Por fim, a música do século XX se caracterizou por ultrapassar o limite da dimensão sonora, lançando mão da luz, da imagem, do movimento e do teatro, além da dimensão conceitual. Todas essas características do modernismo se acentuaram nas décadas de 1960 e 1970, definindo as chamadas vanguardas musicais. No Brasil, poucos compositores desta época sobreviveram até o terceiro milênio.

Nesse contexto cultural, político e social surgiram os estudos sociológicos que procuravam refletir uma nova realidade e que, em grande parte, foram norteados pelos dois autores citados no início deste texto, Mandel e Bell. O muro de Berlim foi derrubado em 1989 e, simbolicamente, representou o fim da guerra fria. A ditadura militar, no Brasil, soçobrara quatro anos antes. O livro *O capitalismo tardio*, de Mandel é uma apresentação de sua tese de doutorado na Universidade Livre de Berlim, em 1972. Para ele, as duas primeiras etapas do capitalismo seriam decorrências de revoluções energéticas, a primeira dos motores a vapor (a partir de 1848) e a segunda com a invenção dos motores elétricos e de combustão interna (no final do século XIX). O autor chamou essas etapas, respectivamente, de capitalismo de mercado (concorrencial no âmbito doméstico) e capitalismo de estado monopolista (imperialista e colonialista). A segunda metade do século XX corresponderia a uma terceira idade das máquinas, agora movidas a energia nuclear ou organizadas eletronicamente. A essa etapa Mandel chamou capitalismo tardio ou multinacional. A expressão mais em uso, atualmente, é “globalização”.

O grande seguidor de Mandel, nessa interpretação marxista do final do século, foi Fredric Jameson (Cleveland, Ohio, 1934 – ), que analisa a cultura sob o rótulo de pós-modernismo. Para Jameson a lógica cultural do capitalismo tardio é o pós-modernismo. Pela visão desse marxista norte-americano, a arte pós-moderna se reduz a uma mercadoria. Portanto, ela se submete às leis do mercado neoliberal, de *marketing*, de consumo de massas, com uma função de entretenimento de uma sociedade homogeneizada, com fortes apelos midiáticos. Enfim, um abandono da razão humanista. A arte *pop* seria a representante dessa cultura pós-moderna.

No entanto, esse não foi o entendimento de outros pensadores que não consideraram o final do século XX como a fase tardia do capitalismo, mas o palco de uma nova sociedade que Daniel Bell chamou de pós-industrial. A essa nova forma de pensar, agir e criar do homem contemporâneo, na sociedade pós-industrial, o filósofo Jean-François Lyotard (Versalhes, 1924 – Paris, 1998) chamou de pós-moderno, enquanto o semiólogo italiano Omar Calabrese (Florença, 1949 – ) denominou neobarroco. As abordagens de Lyotard e Calabrese são caudatárias das ideias de



Daniel Bell, que reconhece a nova sociedade como caracterizada pelo consumismo como bem maior, pela sedução dos meios de comunicação de massa e pela presença marcante da informática. O contraponto artístico dessa nova *sociedade pós-industrial* seria o pós-modernismo.

A partir da fundamentação teórica resumida aqui, surgiu uma infinidade de conceitos sobre a pós-modernidade. Os conceitos são ambíguos, às vezes divergentes, mas há um consenso geral de que vivemos novos tempos e de que a arte que representa esses novos tempos não pode mais ser como o foram os paroxismos da vanguarda. Um dos maiores críticos da pós-modernidade foi o marxista inglês Terry Eagleton (Salford, 1943 – ) que, em seu livro *A ideologia estética*, de 1990, faz uma abordagem social da arte, criticando autores como Foucault e Lyotard que definem a arte como uma forma de linguagem. Em outro livro mais recente, *Depois da teoria, um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*, de 2003, Eagleton chega a proclamar o fim do pós-modernismo, na década de 1990.

Nos anos 1980 eu já presentia o esvaziamento das vanguardas. A música que rompia radicalmente com a tradição não era mais ouvida pelo público e não atendia mais minhas necessidades expressivas. Diante dessas constatações, alguns compositores assumiram posições conservadoras, resgatando velhas estéticas. Este “novo neoclassicismo” adquiria nuances variadas de linguagem, com clichês neotonais e neorromânticos, neobarrocos, neonacionalistas ou mesmo formas mais ecléticas da tradição musical ocidental. Esses amontoados de “neos” traduziam uma música velha, nostálgica, *prêt-à-porter* e com muitos *clichés*. Arranjadores e compositores populares, sem formação para tanto, arvoraram-se em escrever arremedos de “música sinfônica”, sem nenhuma consistência estética, mas como produtos dirigidos a uma plateia musicalmente despreparada: mero entretenimento com vestimenta a rigor. Mesmo alguns compositores de sólida formação musical abraçaram essa tendência e até conseguiram produzir obras válidas. Entretanto, essa segunda via também não atendia aos meus anseios criativos. Diante desse dilema, passei a ter contato com a literatura sobre os novos Estudos Culturais e sobre o emaranhado conceitual do pós-modernismo. Como vimos, o conceito variava muito entre os autores e, embora fosse aplicado a todas as artes, praticamente não era aplicado no universo da música de concerto. Alguns autores chegaram a afirmar que o pós-modernismo na música era representado apenas pela música *pop*. Assim, assumi a tarefa de estender o conceito de pós-modernidade à música de concerto. Conceitualmente, considerei inadequado rotular os “novos neoclássicos” de pós-modernos, como certas correntes apressadas os denominavam. Enquanto se voltavam para um neotonalismo da tradição musical, os pós-modernos procuravam uma linguagem nova, ainda que partisse da tradição. O pós-modernismo na música de concerto seria uma terceira via. Meu objetivo era dar sustentabilidade teórica à nova abordagem



estética que passaria a usar na criação de minha obra. Saí da vanguarda e do experimentalismo puro e simples, mas não retornei ao passado. Assumi uma posição pós-moderna.

Para mim, a arte metonímica do pós-moderno exprime o predomínio da razão crítica da sociedade pós-industrial. Representa a consciência que o criador tem da dimensão da tecnologia a serviço de sua expressão e da interpenetração entre ciência e arte. Assim, desaparece o abismo que antes existia entre ciência de um lado e a arte de outro. O pós-moderno faz a análise social fundamentada na razão crítica. O artista pós-moderno não acredita mais na força política de sua obra como um instrumento “sacralizado”, isolado da sociedade. A música, enquanto linguagem pode ser revolucionária, mas ela, em si, não faz mais revoluções nem é subversiva. O artista – enquanto ser social – atua sim dentro de uma sociedade, fundamentado numa postura epistemológica.

A partir de 1970, a alucinada perseguição do novo, inaugurada timidamente com o romantismo do final do século XVIII, e que chegaria a um paroxismo nas vanguardas do século XX, se confrontaria com uma nova proposta musical: a música pós-moderna. Gianni Vattimo (Turim, 1936 – ), em 1985, publica *O fim da modernidade*, a partir das ideias de Nietzsche (Röcken, 1844 – Weimar, 1900) de “o eterno retorno” e de Martin Heidegger (Messkirch, 1889 – Freiburg im Breisgau, 1976) sobre “a ultrapassagem da metafísica”. Assim, o “novo” como único critério de valor da modernidade não atendia mais à demanda do mundo pós-industrial ou às características da arte pós-moderna.

O pós-moderno enterra as velhas polaridades: novo ou velho; nacional ou universal; socialista ou capitalista; isto ou aquilo. O maniqueísmo estético é substituído por um *continuum*, uma simultaneidade ou superposição de signos de natureza diferente, independentemente de serem novos ou velhos. O compositor reassume seu compromisso com a comunicação da obra de arte, isto é, a obra apenas faz parte de um ciclo artístico mais amplo que começa com o produtor (o artista), passa pelo produto (a obra) e chega ao consumidor (o público). Corresponde à nova alegoria metonímica da literatura pós-moderna. Por exemplo, o jazz ou o choro poderão ser absorvidos pela música de concerto, sem perder seu referencial sógnico, embora estejam num novo contexto. Se, ao contrário, o jazz ou o choro forem o contexto, com interferências vanguardistas, então não se tratará de música pós-moderna, mas música “neo alguma coisa”, com “decorações” vanguardistas. Em outras palavras, na música pós-moderna o signo (velho) aparece numa forma ou num contexto novo. O minimalismo e a repetição (*ostinato*), as novas texturas e a volta da melodia e do fragmento melódico, novas formas de estruturação musical, as citações e as *collages*, a nova simplicidade, a ópera eletrônica e a *computer music* são algumas das expressões da música pós-moderna. Sendo mais um comportamento que uma nova esté-



tica, o pós-moderno não é uniforme em torno de determinados princípios ou técnicas. É, antes, uma liberdade do uso de novas e velhas técnicas, num contexto original, a serviço da invenção e da comunicação, da expressão e do lúdico. As radicalizações estéticas dão lugar ao relativismo.

Em 1992, a partir de uma observação empírica do recente repertório musical internacional e brasileiro e da reflexão sobre as variadas sugestões pós-modernas na literatura, cinema, arquitetura e filosofia, propus alguns parâmetros que desenhariam, ainda que de modo incompleto, o perfil do pós-moderno na música de concerto. A primeira característica foi a superação de qualquer tipo de polaridade maniqueísta, como tonal-atonal, nacional-universal, tradição-renovação, temperado-microtonal, ocidental-oriental, simples-complexo, som-ruído, acústico-eletrônico, novo-velho. As polaridades passam a ser abstrações. Em lugar de polaridades, um *continuum*. O contexto musical deve ser novo, mas esse contexto admite a inserção de signos velhos. Cai a hegemonia do signo novo como único critério de valor da obra de arte, como defendia o pensador e professor Hans-Joachim Koellreutter (Freiburg, 1915 – São Paulo, 1992). A procura do novo pelo novo passa a ser uma futilidade. A polaridade nacional-universal (defendida por Mário de Andrade (São Paulo, 1893 – id., 1945), tão cara aos neonacionalistas, não tem nenhuma utilidade para os pós-modernos. Os esteticismos, isto é, as regras e princípios estéticos que prescrevem e engessam a criatividade, são abandonados. Vale lembrar que o pós-modernismo não é uma estética, mas um comportamento estético; portanto, não tem prescrições ou proibições absolutas, como ocorria no modernismo ou nas estéticas “neo”, de resgate nostálgico do passado. As estéticas composicionais do século XX se transformam em meras técnicas composicionais. É o que vai ocorrer com o Sistema-T: uma ferramenta de composição e não uma escola estética. O comportamento estético implica em ausência de compromisso, enquanto a estética implica em compromisso. A superposição é outra característica da música pós-moderna. Trata-se de uma espécie de “contraponto de estilos ou de técnicas”. Marca o retorno da preocupação com a comunicação, sem desprezar a inventiva ou a inovação (semiologicamente falando, a informação). O público consumidor dessa música passa a ser levado em consideração, mas sem concessões populares. Em outras palavras, simplicidade sem populismo e comunicabilidade sem clichê.

A música pós-moderna é essencialmente cosmopolita e urbana. Os neonacionalistas ou neonacionais como alguns preferem, se preocupam com um som nacional para se impor a uma sociedade globalizada. Esse exotismo porém não é a função da música de concerto e sim da música popular ou comercial que obedece aos cânones da cultura de massa. Não estamos tratando, aqui, de produção em série, como na música comercial de mero entretenimento, mas da peça única. No pós-modernismo, a expressão rural ou marginal das cidades pode contribuir para a construção de



uma obra de arte culta, mas nunca como contexto e sim como inserção. Ao contrário, entre os neonacionais e na música comercial, as expressões étnicas passam a ser contextuais, isto é, protagonistas. Com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, os grandes centros urbanos de todo o mundo ficaram impressionantemente semelhantes, mesmo não perdendo algumas características próprias. Para dar um exemplo consumista, tão caro à sociedade pós-industrial, um *shopping center* ou um supermercado tem o mesmo formato e as mesmas marcas comerciais no Rio, Nova York, Lisboa ou Hong Kong.

Antes dessas reflexões teóricas eu já vinha tentando, de um modo empírico, nos anos 1980, escrever uma música nova, mas que, ao contrário da vanguarda que negava a tradição, partisse da tradição. Ao mesmo tempo, procurei um caminho que me afastasse das tendências restauradoras da tradição, ou seja, as “estéticas do neo”. Ultrapassei todas as polaridades que norteavam a produção musical. Pesquisei novas formas de estruturação da música, resgatei o uso da melodia com uma nova forma. Toda música deveria ter um interesse humano, rechaçando qualquer abstração formal desligada dos anseios do homem e da sociedade. A escuta passava a ser relevante porque a poética é tão importante quanto o estético. A urbe passou a ser o novo referencial para esta música. Por exemplo, em 1988, no prólogo de meu noneto *Rio/L.A.* constava a seguinte nota de concerto que é uma espécie de declaração pós-modernista:

*Rio/L.A.* apreende a atmosfera energética de duas megalópoles: Rio de Janeiro e Los Angeles. São duas cidades diferentes sob alguns aspectos, mas semelhantes em outros no que se refere a seus sentimentos, seu clima, seus problemas urbanos e seu comportamento ao mesmo tempo étnico e cosmopolita. Acima de tudo, são cidades onde “minorias” são “maiorias”. Em *Rio/L.A.* procurei representar alguns aspectos destes dois *melting pots*. O resultado, penso, foi uma síntese (mas com muitas variantes). [...] A peça foi concebida em seções, cada uma desenvolvendo um ou mais motivos. Quase todos estes motivos têm um forte impulso rítmico. Elementos de Jazz, samba e *pop music*, numa forma transfigurada, são interligados a partir de técnicas composicionais contemporâneas. O corninglês, fora do palco, executa uma longínqua melodia modinheira. Tanto instrumentos populares brasileiros como a cuíca e o agogô e um instrumento pouco usual em música de concerto como o baixo elétrico criam óbvias sugestões.

Esta nota de concerto chama atenção para alguns parâmetros ou comportamentos empregados: uso do signo velho em contextos novos; resgate da melodia e





de novos agregados sonoros; superação de várias polaridades a favor de um *continuum* entre os extremos (o *continuum* é sugerido até pelo nome das duas cidades: Rio de Janeiro e Los Angeles), a *collage*, o interesse humano, o caráter urbano da música e a preocupação com a escuta. Às dimensões do inalienável interesse humano da obra de arte, do progresso social, da liberdade de expressão, da pluralidade cultural, da expressão urbana e cosmopolita, passei também a cultivar em minha música uma preocupação ecológica, entre outras razões, porque sem um planeta sadio simplesmente não existirá mais música, seja pós-moderna ou não. Essa preocupação ecológica já se fazia sentir mesmo na minha “moderada” fase vanguardista, como o trio para violino, violoncelo e piano, *Estruturas verdes* (1976), consolidada em minha fase pós-moderna com a peça sinfônica *Biguás* (2009).

No início do século XX, Schoenberg, para fugir de um cromatismo ainda tonal, transitou, empiricamente, por um atonalismo livre, até encontrar uma ferramenta, o serialismo dodecafônico, que lhe permitisse escrever, com mais fluência, obras de grande porte. Da mesma forma, meu comportamento pós-moderno fora, primeiramente, empírico. Era necessário encontrar uma ferramenta que me possibilitasse transitar com mais fluência no universo pós-moderno. O recurso que encontrei foi o Sistema-T. Essa ferramenta que é um mero controle das alturas não foi o fruto exclusivo da especulação, mas uma conquista paulatina de seus diversos aspectos teóricos e das diferentes mídias usadas. A cada ampliação teórica de minha proposta eu compunha novas peças para avaliar o seu resultado, ao serem estreadas, o que, convenhamos, é um típico comportamento pós-moderno: a razão crítica a partir da *praxis*. Antes, a preocupação dos vanguardistas era apenas com a renovação da linguagem, com desprezo pelo produto final. Escrevi peças para solo, para pequenos conjuntos, para vozes e para orquestra sinfônica usando a nova metodologia de trabalho. A cada nova obra, após sua audição, observando a reação do público e anotando os comentários dos intérpretes, fui construindo um sistema teórico que se consolidou em meu *ballet Hayastan*, de 1990 e, principalmente, na peça *Giga Byte* de 1994, para 14 sopros e piano *obbligato*. O próprio nome da peça, um cruzamento entre uma dança barroca, a giga, e a unidade de informação, para a informática de nossos dias, é uma sugestão pós-moderna. Pode-se dizer: trata-se de uma giga cibernética ou, o que vem a ser o mesmo, uma giga pós-moderna.

O Sistema-T é um recurso teórico perfeitamente integrado no contexto dos novos estudos sobre a cultura do final do século. Ele cuida das alturas e supera as polaridades dualistas e maniqueístas do século XX, apesar de retomar algumas propostas que foram utilizadas naquele período. É uma atitude de síntese e de fragmentação. Síntese porque concilia, organicamente, os opostos; fragmentação porque não se submete a uma teoria totalizante que exclua outros caminhos além de sua própria “verdade”. Assim como faz o pós-modernismo, o Sistema-T transforma as estéticas



do século XX em meras ferramentas de trabalho, dentro de uma mesma obra. Para melhor esclarecer esse conceito, tomemos como exemplo a 4ª seção do *ballet Hayastan*, “Oração”, onde aparece um signo medieval, o cântico para o Domingo da Ressurreição da Igreja Ortodoxa Apostólica Armênia. Esse canto é constituído pelas alturas Fá, Sol#, Lá, Sib e Dó#. Este subconjunto de duas escalas-T (como veremos adiante) possui um forte apelo de orientalismo devido à presença de duas segundas aumentadas. O cântico, na Idade Média, era monódico, mas nesse ballet foi harmonizado de acordo com a escala-T, adquirindo um ambíguo sabor, ao mesmo tempo antigo e contemporâneo. É um caso típico de um signo velho num contexto novo referido anteriormente neste texto. Independentemente do controle das alturas exercido pelas escalas-T, esse trecho (“Oração”) nos mostra algumas características pós-modernas: em primeiro lugar, a superação das polaridades tradição-renovação, antigo-novo, oriente-ocidente, nacional-universal, forma-expressão; em segundo lugar, a superposição de diferentes materiais musicais (a monodia medieval do canto da Igreja Armênia com a harmonia dissonante da escala-T, o uso da *collage* e de uma estruturação quase minimalista, além do forte apelo da cor orquestral, isto é, a dimensão do timbre). Enfim, uma grande síntese dos recursos disponíveis sem um compromisso explícito por uma determinada estética. Em *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, obra apontada por muitos como a que introduziu temas pós-modernos em literatura, temos um romance policial que se passa num mosteiro da Idade Média. É curioso verificar que existe um paralelismo dessa trama literária com o uso de uma *collage* medieval, também religiosa, sobre uma harmonia dissonante moderna, como ocorre em *Hayastan*. Eco dá a seu romance uma estrutura sólida e cheia de significados simbólicos, interpenetrando filosofia e teologia com uma ação policial investigativa. Tanto na obra literária como na sinfônica não existe mais uma hierarquia entre forma e expressão. O Sistema-T, ao superar a antinomia forma-expressão, considera ambas as dimensões como imanentes à obra de arte e uma dependente da outra. O Sistema-T se apresenta, então, como um conceito bem estruturado, mas que permite levantar muitas reminiscências, dentro de um contexto absolutamente atual: sem hermetismo, mas orgânico.

O Sistema-T é uma técnica de controle de alturas, no processo de estruturação musical. O conjunto de nove alturas proposto pelo sistema permite três tipos diferentes de abordagem: escalar, serial e celular. Foi criado em fins dos anos 1980, mas só adquiriu um *corpus* teórico mais consistente a partir de 1995, quando defendi minha tese de Professor Titular na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Unirio. Um dos paradigmas dessa proposta é a síntese, isto é, o Sistema-T sintetiza num conceito orgânico, diferentes formas de controle das alturas, propostas e usadas por compositores e teóricos como Debussy, Stravinsky, Hindemith, Schoenberg, Webern, Bartók, Strauss, Britten, Messiaen, Scriabin, Perle, Babbitt e Forte. Trata-se



de uma proposta com uma postura contrária a várias vanguardas do século XX, mas que, paradoxalmente, nasceu em seu próprio seio. Assim, outro paradigma do Sistema-T é a superação das polaridades onde aqueles compositores citados se encas-telaram. No início do século, Schoenberg propõe a superação das dissonâncias. No fim desse mesmo século, o Sistema-T propõe a superação das polaridades.



Exemplo 1. Escala-T padrão de dó.

## Profiles

para violão /for guitar

Ricardo Tacuchian (1988)

DECISEVELY/ DECIDIDO  $\text{ca } 66$

*pont* *nat* *pont* *nat* *pont*

Guitar *f*

Exemplo 2. Primeiros três compassos de *Profiles*, sobre a escala-T de dó. Observar o sol bequadro do terceiro compasso que não faz parte da escala (desvio da norma para atender a uma questão idiomática do instrumento – 3ª corda solta).

Em 1988 escrevi uma suíte para guitarra (violão) em cinco movimentos, *Profiles*; no primeiro movimento uso empiricamente uma escala de nove sons, com a 3ª e a 6ª maiores e menores e sem a dominante dos modos da prática corrente (Exemplos 1 e 2). Nessa escala, qualquer altura poderia ser eleita como “centro tonal”, a partir da rotação da escala. Esta estratégia foi uma modesta tentativa de superar as polaridades maior-menor, tonal-modal e, mesmo, tonal-atonal. No ano seguinte escrevi *Rio/L.A.*, em que avancei em minhas pesquisas. Foi com essa obra que escolhi o nome Sistema-T, porque tinha como um dos elementos estruturantes da peça um acorde (dó – si – réb – fá – solb) que tinha o formato visual da letra T, por coincidência a inicial de meu nome (Exemplo 3).



Exemplo 3. Acorde motivico do noneto *Rio/L.A.*, de Ricardo Tacuchian.



Depois veio o ballet *Hayastan* (1990) e uma série de outras obras para todas as mídias acústicas em uso. A cada obra eu procedia a uma avaliação, após a apresentação pública, ouvindo os intérpretes, o público e a crítica. Algumas dessas obras foram gravadas e puderam passar por um crivo mais aprofundado. A reflexão teórica foi tão importante quanto a crítica da audição. A escala nonatônica me dava doze transposições diferentes e cada uma delas nove rotações a partir de um centro tonal, o que perfazia um total de 108 possibilidades escalares, com grande diversidade de afetos. A primeira escala-T (em qualquer que fosse a altura) eu chamei de escala-T padrão. A criação de estruturas acordais era absolutamente livre, podendo ser de meras superposições consonantes de terças a agregados tradicionalmente dissonantes de quatro, cinco ou mais sons.

A escala-T tem a característica de conter embutidas nela várias outras escalas usadas por diferentes compositores (Exemplo 4). Por exemplo, dentro da escala-T padrão de dó, existe, em forma latente (*inbuilt scales*), as escalas de mi maior, réb (dó#) menor, a escala pentatônica padrão (a partir do quarto grau), as escalas modais (por exemplo, a dórica a partir do sexto grau), a escala híbrida lídio-mixolídia ou “natural” de Bartók, a partir do nono grau, a escala da seção áurea, no primeiro grau e a assim chamada “escala cigana” no 8º grau da escala-T, além de inúmeras outras escalas artificiais. Nenhum dos sete modos de transposição limitada de Messiaen (incluindo a escala de tons inteiros e a escala nonatônica) é encontrado no Sistema-T.

Aproveitando essa propriedade das escalas embutidas na escala-T, harmonizei o cântico da Igreja Ortodoxa Apostólica Armênia (Exemplo 5), a partir de duas escalas-T que continham os fragmentos daquela melodia medieval. O resultado foi de uma rica ambiguidade e síntese estética (Exemplo 6). Na seção “Oração” do bailado *Hayastan*, o cântico medieval é harmonizado com notas das escalas-T de Fá e de Lá. O trecho foi orquestrado para trombones (com surdina *cup*), violoncelos, contrabaixos e percussão (guiro e raganela) e cordas agudas em *tremolo*. As cordas têm indicação *sul tasto e punta d’arco*.

O outro tratamento das alturas no sistema-T é o serial. As nove classes de altura podem ser organizadas como se fossem uma série nonatônica. Com ela se constrói uma matriz nonatônica de onde se extraem as séries diretas, inversas, retrógradas e inversas das retrógradas (Exemplo 7).

Como vemos, trata-se de um empréstimo da teoria serial dodecafônica de Schoenberg. Como o grau de reiteração das classes de altura da série nonatônica é maior que na série dodecafônica, o caráter da série nonatônica soa como um meio termo entre o tonal e o atonal, isto é, transita dentro de um *continuum* tonal-atonal.

Por fim, um subconjunto do conjunto nonatônico pode ser escolhido para estruturar determinado trecho da obra. Essa célula é tratada sob a ótica da Teoria dos



Exemplo 4 displays seven musical staves, each representing a different scale or mode derived from the T-system. The scales are:

- Esca-la T padrão em Dó**: A scale with notes G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, labeled with Roman numerals I through IX.
- Esca-la do modo amior**: A scale with notes G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B, C, labeled with Roman numeral IV.
- Esca-la do modo menor**: A scale with notes G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, labeled with Roman numeral II.
- Escalas modais (dórico)**: A scale with notes G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, labeled with Roman numeral VI.
- Esca-la híbrida lídio-mixolídia ou natural (da série harmônica)**: A scale with notes G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B, C, labeled with Roman numeral IX.
- Esca-la da seção áurea**: A scale with notes G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, labeled with Roman numeral X.
- Esca-la assim chamada "cigana"**: A scale with notes G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B, C, labeled with Roman numeral VIII.

Exemplo 4. Escalas embutidas ou latentes na Escala-T.

Exemplo 5. Cântico medieval para o Domingo da Ressurreição da Igreja Ortodoxa Apostólica Armênia.

Conjuntos de Allen Forte e, neste caso, o que passa a valer não são as classes de altura propriamente ditas, mas as relações intervalares entre cada altura e todas as demais. Mais um empréstimo que tomamos de uma teoria do século XX (Exemplo 8).

Qual a vantagem dessa síntese de diferentes propostas já desenvolvidas anteriormente? É a passagem natural de um tratamento para outro, sem perder a organicidade da obra como um todo. O compositor escolhe, a cada momento, o tipo de



LARGO  $\text{♩}$  ca 44

1 2 3 4 5 6

*p* *espressivo* *(solo de viola)* *mp* *p*

7 8 9 10 11 12

*pp* (até o comp. 18) (até o comp. 18)

13 14 (até o comp. 18) 15 16 (até o comp. 18) 17 18

Exemplo 6. Trecho da seção “Oração” do bailado *Hayastan*, de Ricardo Tacuchian.

abordagem que fará do sistema-T, de acordo com as necessidades expressivas de cada trecho da obra, preservando sua unidade.

Esse edifício teórico pode ser subvertido a qualquer momento. A expressão sempre terá prioridade sobre a norma. O resultado é uma sonoridade nova que não perde seus elos com a tradição: um grau de informação que não compromete a comunicação. O fundamento dessa postura é baseado no fato de que não há comunicação



	I <sub>1</sub>	I <sub>2</sub>	I <sub>3</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>8</sub>	
	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	
D <sub>1</sub> →	E <sup>b</sup>	G	F <sup>#</sup>	C <sup>#</sup>	G <sup>#</sup>	F	B	D	← R <sub>1</sub>
D <sub>2</sub> →	B	E <sup>b</sup>	D	A	E	D <sup>b</sup>	G	B <sup>b</sup>	← R <sub>2</sub>
D <sub>3</sub> →	C	E	E <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	F	D	A <sup>b</sup>	B	← R <sub>3</sub>
D <sub>5</sub> →	B <sup>b</sup>	D	D <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	E <sup>b</sup>	C	F <sup>#</sup>	A	← R <sub>5</sub>
D <sub>6</sub> →	D <sup>b</sup>	F	E	B	F <sup>#</sup>	E <sup>b</sup>	A	C	← R <sub>6</sub>
D <sub>7</sub> →	G	B	B <sup>b</sup>	F	C	A	E <sup>b</sup>	F <sup>#</sup>	← R <sub>7</sub>
D <sub>8</sub> →	E	G <sup>#</sup>	G	D	A	F <sup>#</sup>	C	E <sup>b</sup>	← R <sub>8</sub>
D <sub>9</sub> →	G <sup>#</sup>	C	B	F <sup>#</sup>	C <sup>#</sup>	B <sup>b</sup>	E	G	← R <sub>9</sub>
	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	
	RI <sub>1</sub>	RI <sub>2</sub>	RI <sub>3</sub>	RI <sub>4</sub>	RI <sub>5</sub>	RI <sub>6</sub>	RI <sub>7</sub>	RI <sub>8</sub>	

Exemplo 7. Matriz nonatônica usada em *Giga Byte*, de Ricardo Tacuchian.

Escala T de Dó Conjunto [0,1,6,7,8]

Escala T de Ré Conjunto [0,1,6,7,8]

*ALCAPARRA (para clarineta solo)*  
**Allegro vivace**  
*mf* *ff*

Exemplo 8. Três compassos de *Pimenta do Reino*, estruturados sobre conjunto [0,1,6,7,8], derivado de duas diferentes escalas-T.



quando são rompidos todos os elos com a tradição. O sistema-T é uma proposta nova que instrumentaliza o compositor na organização e controle das alturas, tanto horizontal como verticalmente; retoma diferentes conceitos já apresentados anteriormente e os integra num novo formato que multiplica as possibilidades do criador, sem fazê-lo refém de nenhuma técnica isolada em particular. Além de oferecer diferentes possibilidades de estruturação musical, atendendo a diferentes momentos da construção de uma obra, permitindo extrema variedade dentro de um todo coerente, o sistema-T é uma proposta aberta, com amplas possibilidades de expansão. Em 2003, a convite do professor, maestro e compositor Christopher Bochmann, ministrei *master-class* para seus alunos de Composição na Escola Superior de Música de Lisboa, sobre o Sistema-T. Uma semana depois, o dr. Bochmann deixou, na portaria de meu hotel, uma peça para piano escrita dentro do sistema-T, intitulada *Letter to Ricardo Tacuchian*. Fiquei duplamente feliz: primeiro porque um músico do prestígio de Bochmann estava dando um importante aval a minha proposta. Em segundo lugar porque a peça preservava o estilo de cada compositor, o dele bem diferente do meu. Assim, ficou claro para mim que o sistema-T não inibe a personalidade criativa do artista, sendo uma ferramenta de trabalho que preserva o estilo do compositor que adote essa metodologia. Constatei que minha proposta era um sistema aberto. Quando voltei ao Brasil respondi à carta musical de Bochmann e escrevi uma peça para piano, também sobre o sistema-T, à qual dei o nome de *Reply to Christopher Bochmann*.

Pelo caráter de superação das tradicionais polaridades da música e por outras razões aqui expostas, posso concluir que o sistema-T atende a muitos postulados da assim chamada música pós-moderna, embora outras opções sejam possíveis. Para mim, além de mais um recurso composicional, a música composta com o apoio do sistema-T não precisa de um metadiscurso para ser legitimada. Minhas obras foram legitimadas pela crítica, pelo público e por uma rigorosa autocrítica, independentemente do arsenal teórico, cultural e sociológico que possa contextualizá-las.





## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- Bell, Daniel. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Nova York: Basic Books, 1976.
- Boudewijn, Buckinx. *O Pequeno Pomo, ou a história da música do pós-modernismo*. São Paulo: Giordano; Cotia (SP): Ateliê Editorial, 1998.
- Calabrese, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- Connor, Steven. *Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*. 2ª ed. São Paulo: Loyola, 1993.
- Eagleton, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- Eagleton, Terry. *Depois da teoria. Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- Harvey, David. *Condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 3ª ed. São Paulo: Loyola, 1993.
- Jameson, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- Karl, Frederick R. *O Moderno e o Modernismo, a soberania do artista 1885-1925*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- Lyotard, Jean-François. *A condição pós-moderna*. (1979). 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- Lyotard, Jean-François. *Moralidades pós-modernas*. Campinas: Papyrus, 1996.
- Mandel, Ernst. *O capitalismo tardio*. (1972; 1975). Introd. de Paulo Singer. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- Merquior, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- Ramaut-Chevassus, Béatrice. *Musique et postmodernité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- Rouanet, Sérgio Paulo e Maffesoli, Michel. *Moderno e pós-moderno*. Rio de Janeiro: UERJ, Departamento Cultural, SR3, 1994.
- Salles, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses. O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- Santoro, Savio Rossi. *Ricardo Tacuchian's T-system and its use in Xilogravura for viola e piano*. DMA Dissertation. Boston, MA: College of Fine Arts, Boston University, 2006.



Santoró, Savio Rossi. *An up-to-date view of Ricardo Tacuchian's (b. 1939) T-System*. São Paulo: XVII Congresso da ANPPOM, 2007. Disponível em [http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/musicologia/musicol\\_SSantoró.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_SSantoró.pdf).

Tacuchian, Ricardo. "Teoria/prática da música dentro da universidade". In: Sekeff, Maria de Lourdes & Zamprónha, Edson (org.). *Arte e Cultura IV, estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2006.

Tacuchian, Ricardo. "O pós-moderno e a música". *Em Pauta*, n. 5, p. 24-31, jun. Curso de Pós-graduação em Música da UFRGS, 1992.

Tacuchian, Ricardo. "Novo Controle de Alturas através da Escala-T". *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, n. 6 e 7, p. 119-24. São Paulo: Atravez, 1994.

Tacuchian, Ricardo. "Música pós-moderna no final do século". *Pesquisa e Música*, n. 2, p. 25-40, 1995.

Tacuchian, Ricardo. *Sistema-T: Novo Método de Controle das Alturas*. Tese apresentada como requisito do Concurso Público para Professor Titular, defendida na Unirio, em 6 de outubro de 1995.

Tacuchian, Ricardo. "Fundamentos Teóricos do Sistema-T". *Debates: Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música*, n. 1, p. 45-68, 1997.

Tacuchian, Ricardo. *Hayastan, Ballet for Orchestra*. Tese de Doutorado defendida na University of Southern California (USA), 17-jul., 1990.

Vasquez, Yolanda. *Ricardo Tacuchian and his T-System*. Master Thesis. Florida, MI: Florida International University.

Vattimo, Gianni. *O fim da modernidade, niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RICARDO TACUCHIAN é um dos compositores brasileiros da atualidade mais programados em seu país e no exterior. Doutor em Composição pela *University of Southern California*. Foi professor titular da UFRJ e Unirio; professor visitante da *State University of New York at Albany* e da Universidade Nova de Lisboa; e professor conferencista da Universidade de Salamanca. É detentor de vários prêmios e homenagens dentre os quais o da *Tribune Internationale des Compositeurs du Conseil Internationale de la Musique*, Unesco, 1977. Membro eleito da Academia Brasileira de Música.





MEMÓRIA

# Oswaldo Lacerda, uma vida (1927-2011)

*Eudóxia de Barros*

Conheci Oswaldo Lacerda em 1960, fui-lhe apresentada por Camargo Guarnieri. No ano seguinte, tornei-me sua aluna nas matérias teóricas da Música, chegando até Composição, com umas Variações (inacabadas) sobre o tema “Mulher Rendeira”. Aí, fui para os Estados Unidos, aliás, com uma “fellowship” conseguida por Oswaldo, que interferiu junto a seu mestre Vittorio Giannini.

O mundo deu muitas voltas e acabei me casando com Oswaldo em 1982, no dia 3 de setembro. Eu tinha quase 45 anos e ele, 55. Tivemos um casamento feliz, com enorme cumplicidade, eu sempre torcendo pelo seu êxito em tudo e ele também por mim. A partir de 1994, com um câncer (que, entretanto, nunca mais veio a dar problemas), seu estado de saúde foi se debilitando e vários episódios foram se sucedendo, não pelo câncer que foi debelado, mas talvez pela debilidade que possivelmente provoca no organismo. Sofreu muito com uma depressão no ano de 2000, levando-o a sofrer vários tombos, ocasionados pelos fortes medicamentos. Passou por várias cirurgias, sendo a última para a colocação de uma prótese no fêmur, devido a uma artrose, em outubro de 2008. A partir daí, não teve mais sossego, com problemas cardiovasculares que foram surgindo também. Finalmente, uma pneumonia aos 84 anos conseguiu vencê-lo, levando-o à morte em 18 de julho de 2011.

Quem foi Oswaldo Lacerda? Sou suspeita, mas me sinto confortável para falar, em razão do nosso convívio diário durante quase 30 anos. O “meu” Oswaldo foi um homem bom, justo, amável, honesto, de caráter firme, um senso de humor invejável, que, aliás, se reflete muito em várias de suas obras, um grande contador de piadas, um corinthiano ferrenho... Tinha uma enorme cultura geral, pois atravessou a vida lendo, grande Músico, grande Mestre e sobretudo maravilhoso Compositor. Deixa órfãos os seus vários alunos, de acordo com o que vários deles comentaram, por ocasião de seu falecimento. Foi um grande pedagogo: sabia ensinar, tinha o dom da

399



objetividade para explicar a matéria; se não conseguia que o aluno entendesse, desdobrava-se em achar outras palavras e era impossível não aprender com ele.

Na composição, era admirável observá-lo quando compunha, por exemplo, uma canção: lia, relia, relia e em voz alta a poesia escolhida para ser musicada (Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade foram seus poetas preferidos), até sentir o ritmo e a música nessa poesia, conforme dizia. Daí talvez a estreita relação que sempre houve entre o sentido da poesia e o sentido da música. A música sempre tinha tudo a ver com o sentido e o espírito da poesia. Admirável! Ouçam suas canções “O menino doente”, “Cantiga de ninar escrava”, por exemplo.

Vejam o que Carlos Drummond de Andrade certa vez lhe escreveu, enviando pelo Correio:

Rio de Janeiro, 4 de novembro, 1986

Caro maestro Oswaldo Lacerda:

Tive uma enorme satisfação ao receber sua boa carta e todo o precioso material que a acompanhou: as oito partituras e o cassete com as gravações de obras suas.

Para um poeta acusado às vezes de “pouco musical”, é altamente confortador ver que um artista de sua qualidade pôde inspirar-se em seus versos para a criação de peças do mais fino lavor.

Sou-lhe grato por isso, caro Oswaldo Lacerda, e sinto-me orgulhoso por essa tão honrosa parceria.

Num abraço afetuoso, toda a admiração do  
Carlos Drummond de Andrade.

Foi sempre fiel a sua posição de compositor brasileiro, mantendo a linha nacionalista até o fim, embora sempre buscando novas harmonias e situações originais. Mesmo quando houve aquele movimento da música de vanguarda, Oswaldo se manteve na dele, sempre antevendo que aquele movimento não daria frutos e acabaria logo. Enquanto isso, foi estudando, escrevendo, se burilando, progredindo, enquanto outros compositores permaneceram muito tempo naquela maneira de compor, sendo depois difícil recuperar o tempo perdido.

Aqui vai meu preito de amor, de gratidão, de enorme respeito e admiração por sua pessoa e por sua Arte. Aliás, a admiração mútua foi viga-mestra de nosso casamento, que fez com que ele durasse quase 29 anos com a mesma emoção dos primeiros tempos.

Sofro ainda com a grande perda, mas aceito a vontade de Deus; afinal estamos na vida para sermos felizes e Oswaldo não conseguia mais sê-lo; sofria barbaridades naquele hospital, não só pelo sofrimento inerente à sua doença, mas também pelos



maus tratos daquela enfermagem sem humanidade, que apenas cumpria o serviço de dar os medicamentos na hora certa... Quanta coisa errada tive de ver e reclamar, aguentando até mesmo terem chamado um segurança para me tirar dali, quando explodi certa vez ao ver uma negligência de altas proporções. Teria muito que contar sobre esses maus tratos. E ele não era indigente...

Tenho, portanto, de ser coerente com o que tantas vezes dizia naquele hospital: “prefiro vê-lo morto que vê-lo sofrer dessa maneira”. A dor da compaixão era maior, sem dúvida, do que a dor atual que sinto, embora a falta que ele me faz seja enorme, mas a vida continua. Leio e releio muito esta oração, que vem de acordo com que Oswaldo pensava sobre a morte ou a passagem para a outra vida, sempre melhor do que esta, como ele dizia; e até parece que foi ele mesmo quem escreveu:

A todos que me amam...  
 A morte não é nada  
 Apenas passei para o outro lado do caminho.  
 Eu sou eu. Vocês são vocês.  
 O que fomos um para o outro ainda o somos,  
 Dá-me o nome que sempre me deste.  
 Fala-me como sempre me falaste,  
 Vocês continuam vivendo no mundo das criaturas.  
 Eu vivendo no mundo do Criador.  
 Não utilizem um tom triste ou solene.  
 Continuem a rir daquilo que nos fazia rir juntos.  
 Rezem, sorriam, pensem em mim, rezem por mim.  
 Que o meu nome se pronuncie em casa  
 como sempre se pronunciou.  
 Sem ênfase de nenhum tipo,  
 sem nenhum traço de sombra ou tristeza  
 A vida continua significando o que significou:  
 continua sendo o que era.  
 O cordão de união não se quebrou.  
 Porque eu estaria fora de teus pensamentos,  
 apenas porque estou fora de tua vida?  
 Não estou longe,  
 somente estou do outro lado do caminho.  
 Já verá, tudo ficará bem.  
 Vocês que aí ficaram, sigam em frente  
 A vida continua linda e bela como sempre foi.  
 Seca tuas lágrimas e, se me amas,



Oswaldo Lacerda, uma vida (1927-2011) – Barros, E.

Não chores mais.  
(Oração de Santo Agostinho)

Seja feliz, Oswaldo e, quem sabe, até breve. Estarei sempre tocando suas músicas, promovendo a divulgação de suas obras para que todos o admirem como eu.

EUDÓXIA DE BARROS é pianista de extenso e premiado currículo, agraciada com quase uma centena de dedicatórias dos mais destacados compositores eruditos brasileiros. Destaca-se no cenário musical brasileiro, sobretudo, por se dedicar a levar a música a todos os rincões do país, tal como legítima bandeirante paulista. Suas interpretações vigorosas e cuidadosamente trabalhadas vão de Chiquinha Gonzaga a Oswaldo Lacerda; de Bach a Beethoven e a Chopin, muitas delas registradas em CDs e DVD. Membro eleito da Academia Brasileira de Música.



# Homenagem a Almeida Prado (1943-2010): o compositor por ele mesmo

Régis Duprat\*

Homenagear José Antônio Resende de Almeida Prado (1943) é tarefa inocente, mas digna. Especialmente se deixarmos falar o próprio compositor através dos comentaristas de sua obra monumental, das inúmeras entrevistas que concedeu no decorrer dos anos e dos incontáveis estudos acadêmicos que sua obra suscitou. É o que nos propomos neste espaço limitado.

Desde os sete anos estuda piano com a irmã, e depois com Lourdes Jopper, professora do instrumento em Santos, litoral de São Paulo, onde nasceu; com ela, pratica Czerny, Diabelli, Bach etc.; e logo com Dinorá de Carvalho (1895-1980) tornou-se “um pianista de recitais”. Camargo Guarnieri (1907-1993) o ouviu e dele gostou; com ele e com Osvaldo Lacerda iniciou-se aos 14 anos, como diz, “do zero”: harmonia, contraponto e composição; “o estudo do folclore em variações, fugas e invenções” para absorver o “inconsciente nacionalista” segundo a estética de Mário de Andrade. Aos 19 anos já se assenhoreara das variações, das fugas, invenções e ponteios; foi quando conheceu Gilberto Mendes (1922), também de Santos, que lhe desvelou “um outro lado”: as obras de Schoenberg, Webern, Messiaen, Boulez, Stockhausen, Pousseur. Intensificando seu contato com Gilberto Mendes, fez as primeiras experiências politonais e dodecafônicas. São de 1964 suas *Variações para piano e orquestra*, que executou em concerto com a Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo dirigida por Guarnieri; com que mereceu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

Sempre inspirado por suas conversas com Gilberto Mendes, intensificadas até 1969, dissecou a série dodecafônica e as técnicas para contrariá-la.... Foi quando ganhou o 1º prêmio do Festival da Guanabara, com a cantata *Pequenos funerais cantantes*, para coro e orquestra (1969), com texto de Hilda Hilst; isso lhe permitiu estudar em Paris, com Nadia Boulanger (1887-1979) e Olivier Messiaen (1908-1992).

---

\*Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: dupratre@gmail.com.





Foi o musicólogo Luis Heitor (1905-1992) quem o aproximou de Messiaen. Nádía, ao saber que Almeida Prado estudaria com Messiaen no Conservatório lhe disse numa citação bíblica: “Não se pode servir a dois senhores”. Ele respondeu: “pode sim, se ambos são gênios”. De 1969 a 1973 reviu harmonia e contraponto com Nadia Boulanger e esmiuçou com Messiaen as análises de obras deste, de Stockhausen, Ligeti, Xenakis e de outros.

De volta ao Brasil, em 1974, dirigiu e reorganizou durante um ano a estrutura e o ensino no Conservatório Musical de Cubatão e foi convidado a lecionar na Unicamp. Datam de então suas experiências “transtonais”, misturando elementos tonais e seriais que utilizou nas suas primeiras *Cartas Celestes* (1974) que Vasco Mariz (p. 394) aponta como ponto de partida para o transtonalismo na obra de Almeida Prado. Segundo o próprio compositor, essas experiências tiveram o mérito de esgotar o “material atonal”, levando-o à introdução de elementos e formas tonais, o que foi bem recebido pela crítica e pelo público. Rotulado de compositor “transtonal”, Almeida Prado fez das *Cartas celestes* objeto do seu doutorado na Unicamp. Ele retomará essa série, a de número 7, com renovada postura, em 1998; então, para dois pianos e Banda Sinfônica (Mariz, 2000, p. 404).

Almeida Prado afirma que em 1982 já abandonava o transtonal por um estilo pós-moderno que “revisitava texturas e mecanismos de colagem do repertório do passado”. Essa nova fase culmina na *Missa de São Nicolau*, de 1986, que o compositor tem como sua obra predileta, “a mais profunda e mais eloquente” (Mariz, 2000, p. 403). Resulta de uma revisão conceitual das tendências então dominantes, “como a Nova Consonância, o Minimalismo e a histeria da variação contínua, de Boulez e Stockhausen que se usa apenas quando é preciso”. Disso resultou uma total liberdade e desapego, como diz: aos 61 anos ele podia, parafraseando Messiaen, “faire de folie”.

O estilo, para Almeida Prado, é uma constância de repetições da maneira do compositor. Essa maneira própria tem que ser encontrada, mas cada compositor não pode copiar a si mesmo. Por isso, diz ele, parou na 14ª Carta Celeste, quando programara 18... Quanto à música popular da herança de Chiquinha Gonzaga, Nazareth e Noel, “pode figurar entre o grande repertório erudito nas grandes salas de concerto. Entretanto, tecnicamente a música popular é sempre muito simples: canções estróficas ou em forma ternária. A própria Bossa Nova não inovou muito com relação ao que já fazia Gershwin”.

Para que compor? Compor, nos diz Almeida Prado, era, em 1952, uma “necessidade visceral”. Assim, não podia questionar sem alimentar crises sobre a razão de compor. Hoje, após ter composto mais de 400 obras pode dar-se ao luxo de ter crises; e isso é bom; mas agora se contenta com que seus alunos componham, enquanto vai divulgando o que fez em vez de compor mais. E ensinar a compor é apenas dar subsídios técnicos para quem já possui disposição para criar. Quando Almeida



Prado começou, era o tempo de Villa e Guarnieri e não havia possibilidade de nada de novo além de Gilberto Mendes. A geração de Almeida Prado já podia ser mais eclética com a síntese do nacionalismo com o serialismo e outras tendências. Já a geração atual, é totalmente livre de amarras estéticas (Bitondi, 2004).

Almeida Prado considera sua estética como a da cor e da forma; que pensa timbres, cores, ataques, ressonâncias. Para ele a forma está subordinada a esses fatores. Poesilúdio, por exemplo, lembra que o compositor precisa de uma técnica abismal para captar e reproduzir o desafinado dos cantos religiosos ou das procissões; o que é altamente vanguardístico. Da mesma forma o anasalado da tradição folclórica, a desafinação melismática das vozes não impostadas. É preciso “sujar” a escrita musical para se obter os efeitos. Tudo isso é timbre; e *Poesilúdios* é uma diversão permanente de timbres. Sem essas explorações extramusicais a música seria uma coisa morta (Moreira, 2002).

A formulação do princípio das quatro fases estéticas de desenvolvimento da sua trajetória composicional, e por este musicólogo corroborada, constitui-se do seguinte: a 1ª fase foi nacionalista e vigeu até 1963; suas “Variações para piano e orquestra”, de 1964 podem considerar-se expressão maior desse período. A 2ª fase se inicia no diálogo com o compositor Gilberto Mendes, animador dos Festivais de Santos, do Grupo Música Nova. Nosso autor a denomina como fase pós-tonal e teria perdurado até 1973, início da experiência francesa. Dessa fase são várias obras premiadas: os *Funerais cantantes*, para solistas, coro e orquestra (1969), a *Sinfonia nº 1* (1970). A obra para piano solo *Ilhas* (1973) é corolário de seu trabalho em Paris. Segundo Vasco Mariz (2000, p. 394), *Ilhas* contém “modulações rítmicas por aceleração ou retardamento, como [...] ondas que não querem morrer na praia e voltam com o refluxo”.

Almeida Prado definia a 3ª fase como de síntese. A riqueza e a variedade da produção também definem essa fase, com cerca de 30 trabalhos. Nessa síntese pessoal, diz Gandelman (2006, p. 18), ele “explora o tonalismo livre, a variedade de timbres, a espacialização das alturas [...] intensidades, trêmulos e clusters, texturas densas e mistas [...] ressonâncias” e combina “modalismo, tonalismo e atonalismo” o que faz dele “um compositor pictórico”. De 1973 datam os “Seis momentos – III caderno”, também para piano; *O Livro sonoro*, para quarteto de cordas; o *Magnificat*, para coro a capela (1973); a *Carta de Jerusalém – Visão Musical*, para voz e percussão; *Thérèse ou O amor de Deus*, oratório em três partes (1975); e a *Abertura São Paulo*, 1981.

A 4ª fase Almeida Prado denominava pós-moderna, vigente desde 1983. A riqueza e variedade se avolumam em vez de arrefecer. Mariz (2000, p. 402) destaca, entre 1981 e 1992, 45 peças para piano solo; uma produção abundante e qualificadíssima. A expressão de Mariz, e este o confirma, se aplica ao conjunto das obras da 4ª fase



Homenagem a Almeida Prado (1943-2010): o compositor por ele mesmo – Duprat, R.

de Almeida Prado assim como ao conjunto de toda a sua produção musical. O Brasil e os brasileiros não irão jamais esquecê-lo.

São Paulo, dezembro de 2010.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Assis, Ana Cláudia. “O timbre em *Ilhas* e *Savanas* de Almeida Prado. Uma contribuição às práticas interpretativas”. 177f. Dissertação. (Mestrado em Música). UniRio: Rio de Janeiro, 1997.

Bitondi, Matheus G. “Um mestre da música contemporânea no Brasil”. Entrevista. 2004. Disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2492,1.shl>.

Gandelman, Salomea. *36 compositores brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

Gandelman, Salomea e Cohen, Sara. *Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2006.

Marcondes, Marcos. *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Art Editora, 1998.

Mariz, Vasco. *História da Música Brasileira*. 5ª ed., cap. 21, p. 389-405. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

Moreira, Adriana L. C. “A poética nos 16 *Poesilúdios* de Almeida Prado: análise musical”. 411 f. Dissertação (Mestrado em Música). Unicamp. Campinas, 2002.

Rocha, Júnia Canton. “Decisões técnico-musicais e interpretativas no Segundo Caderno de *Poesilúdios* para piano de Almeida Prado”. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2004.

Sant’Ana, Edson Hansen. “Expressividade intervalar nos *Poesilúdios* de Almeida Prado”. 363 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Brasília: Brasília, 2009.

RÉGIS DUPRAT é musicólogo e violista profissional, estudou Harmonia, Contraponto e Composição com George Olivier Toni e Cláudio Santoro. Formado em História pela Universidade de São Paulo, cursou o Instituto de Musicologia da Sorbonne e o Conservatório de Paris. Doutorou-se em Musicologia, em 1966, pela Universidade de Brasília, onde lecionou. É professor titular da Universidade de São Paulo. Autor de 18 livros, de 18 CDs; autor de edições musicológicas do Brasil colonial e imperial e da música popular brasileira do século XIX. Editor responsável pelo setor de musicologia histórica da *Enciclopédia da Música Brasileira*. É membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, sócio benemérito da Sociedade Brasileira de Musicologia e membro eleito da Academia Brasileira de Música.



## RESENHA

Manoel Aranha Corrêa do Lago. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Reler, 2010. 269 p., ilustr., tab., ex. music., ms. facsim., partt., bibliogr. ISBN 978-85-98650-16-6.

*Régis Duprat\** e *Maria Alice Volpe\*\**

A publicação é, segundo o próprio autor, uma adaptação fiel ao plano e formato originais de tese de doutorado com o mesmo título, defendida em 2005. O autor estudou composição em Paris, entre 1972-1974 onde aprofundou o conhecimento da obra de Darius Milhaud (1892–1974) e seus vínculos com o Círculo Veloso-Guerra, do Rio de Janeiro, a partir de sua chegada em 1917. Impressiona-o o balé sinfônico *L'Homme et son Désir*, com sua politonalidade, polirritmia e estereofonia, tanto quanto sua utilização de ritmos e melodias populares brasileiros. Corrêa do Lago concentra seu interesse nos músicos Godofredo Leão Veloso, Oswald Guerra e Nininha Veloso Guerra cujo círculo congrega e dinamiza o *establishment* musical carioca das duas primeiras décadas do século XX a que se integra Milhaud quando de sua estada no Brasil. A essas vinculações não estão ausentes a “Sociedade Glauco Velasquez” nem os compositores Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Heitor Villa-Lobos, assim como os grandes artistas da época que se apresentaram no Brasil, como Arthur Rubinstein, Enrico Caruso ou os *Ballets Russes*.

Uma tela intrincada de vinculações heurísticas é exposta pelo autor na introdução aos seis capítulos, assim como a identificação e localização de acervos anteriormente ignorados ou esquecidos, tanto no Brasil como no exterior, França e Estados Unidos, inclusive por parte de familiares descendentes dos membros do Círculo Veloso-Guerra; tanto no Brasil como posteriormente à transferência do grupo em 1920, para Paris. Tais contatos pessoais suscitaram a disponibilização de farta quantidade (mais de centena) de ilustrações de alta qualidade técnica, tanto de fotografias,

---

\*Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: dupratre@gmail.com.

\*\* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Endereço eletrônico: volpe@musica.ufrj.br.



quanto de partituras e bicos-de-pena, além, é claro, da fundamental recuperação de significativa documentação musical e biográfica que permitiu o resgate do teor modernista das atividades do Círculo.

A edição da Reler, do Rio de Janeiro, é impecável. São 269 páginas apresentadas com sensível e irreprochável bom gosto de concepção, com texto e rodapés à margem dinamizando a leitura, partituras e ilustrações em tom sépia que as distinguem e ensejando uma revivescência da época.

Os seis capítulos em que se constitui o texto destacam equilibradamente a integração do Círculo Veloso-Guerra criado em torno do exímio professor de piano do Rio de Janeiro da época, que foi Godofredo Leão Veloso (1859–1926), nascido e formado engenheiro na Bahia, estudou música em Paris, onde foi aluno de piano de Antoine François Marmontel (1816–1898). A partir de 1907 estabeleceu a Escola Livre de Música, na avenida Rio Branco. Foi professor do Instituto Nacional de Música e aí diretor por curto período, em 1915. Foi o mestre de piano de sua filha, Maria Virgínia, a Nininha Veloso Guerra (1895–1921), e de seu genro Oswald Guerra (1892–1980). Sua Escola de Música teve no Rio de Janeiro a mesma projeção e importância da correspondente atuação de Luigi Chiffarelli (1856–1923), em São Paulo;<sup>1</sup> ambos dedicados à formação pianística de seus discípulos e discípulas assim como ao cultivo e difusão da cultura musical e da composição contemporânea. Entre os discípulos de Leão Veloso contam-se Elza Cameu, Aloysio de Alencar Pinto e Arnaldo Rebelo. A partir de 1907, Leão Veloso apresenta em seus concertos repertório pouco convencional de autores como Debussy, Fauré, Ravel, Satie, Koechlin, Decaux e Milhaud, dentre os franceses, e Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Frederico Nascimento e Cernicchiaro, dentre os brasileiros. Manoel Corrêa do Lago destaca nessa relação um espaço para a circulação de ideias musicais novas e a oportunidade da apresentação de docentes do Instituto Nacional de Música com primeiras audições de obras tanto europeias como nacionais.

Nininha Guerra se destaca nesse quadro como um talento extraordinário, além das qualidades de intérprete, na leitura à primeira vista de peças modernas e complexas, na elaboração de reduções e obras instrumentais e orquestrais para piano e parapiano a quatro mãos. Em 1920, a insistentes convites de Darius Milhaud, os Veloso Guerra transferem-se para Paris. Poucos meses depois, Nininha, após curtíssimo período de concertos e apresentações, falece e, alguns anos mais tarde a filha (1926), Leão Veloso. Oswald Guerra se projeta como compositor e vem a falecer em 1980.

A historiografia do modernismo musical brasileiro estava a exigir um balanço dos movimentos que a precederam. Os estudos de Corrêa do Lago sobre o Círculo



Veloso-Guerra têm o mérito de atender aos estudiosos e ao público leitor em edição nobre e rica de informações e reflexões, num panorama ao mesmo tempo amplo e aprofundado, cuja pesquisa resulta de paciente trabalho de levantamento de fontes diversificadas e abrangentes, rigorosas e acadêmicas, mas de leitura fluente e acessível; rica na bibliografia consultada e rigorosa na escolha e na abordagem.

É evidente a contribuição que o texto dá em sugestões para um aprofundamento das pesquisas das antinomias à luz das modernas contribuições, dentre elas a de Antokoletz, sobre o uso, desde a época em questão, das escalas octatônicas, dos diversos modalismos, das teorias e práticas de Bartók e Stravinsky, dentre outros, para o enriquecimento do debate sobre o politonalismo e as contribuições do Grupo dos Seis, em especial de Darius Milhaud, e seus vínculos com as características que este último identificou, na música popular urbana brasileira, no período de sua longa estada no Brasil, em especial nos compositores Nazareth e Tupinambá. Tais pesquisas, em continuidade, enriqueceriam igualmente os tópicos que permaneceram relativamente obscuros sobre as razões da postura eventual de Villa-Lobos com relação ao Círculo Veloso-Guerra, antes, durante e depois de sua estada em Paris, com relação às propostas de Milhaud na época, ao nos defrontarmos com a rede de relações de influência e empatia pelas práticas musicais de Debussy, Ravel e o impressionismo, Stravinsky, Koechlin, Schoenberg e Edgard Varèse. Disso tudo podemos avaliar quão enriquecedor e sugestivo é o texto de Corrêa do Lago; além da revelação *tout court* de um movimento e um grupo expressivo que surgiu no Rio de Janeiro no período que antecipa e coincide com o movimento modernista brasileiro e que tem raízes no início do século.

Bruno Kiefer em *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*<sup>2</sup> se empenha a um levantamento documental sobre as obras modernas executadas no Rio de Janeiro e São Paulo antes de 1922, especialmente as turnês da companhia de Diaghilev, os *Ballets Russes*, no Rio de Janeiro e o possível conhecimento de Villa-Lobos sobre determinadas obras de Stravinsky e outras do modernismo europeu. O estudo de Manoel Corrêa do Lago leva adiante essa questão e oferece detalhamento documental significativo. Corrobora as pesquisas de Kiefer de que não procedem “as afirmações de Lisa Peppercorn,<sup>3</sup> frequentemente repetidas na literatura, de que as principais obras modernas do repertório dos *Ballets Russes* (*Pássaro de Fogo*, *Petrushka*, *Sagração da Primavera* de Stravinsky; *Daphnis et Chloé* de Ravel) teriam sido apresentadas por ocasião das suas duas excursões (1913 e 1917) no Rio” (p. 22).

<sup>2</sup> A documentação compulsada por Kiefer (1981) consiste, sobretudo, de jornais e programas de concerto do período.

<sup>3</sup> Embora Peppercorn (1972-1991) tenha realizado longa e detalhada pesquisa sobre a documentação do compositor brasileiro, inclusive no Museu Villa-Lobos, seu trabalho contém algumas inconsistências quanto às conclusões alcançadas; ver resenha de Béhague (1995).



Outro aspecto importante discutido por Corrêa do Lago é o contato de Villa-Lobos com Rubinstein, que corrobora novos indícios à hipótese anteriormente aventada por Gerard Béhague, em *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*, de que o pianista polonês poderia ter chamado a atenção de Villa-Lobos para a música de Stravinsky, durante a sua estada no Rio de Janeiro em 1918 (Béhague, 1994, p. 10).

José Miguel Wisnik em *O Coro dos contrários, a música em torno da Semana de 22* dedica ponderável e consistente argumentação num balanço negativo do sistema politonal de Milhaud (Wisnik, 1977, p. 39-50). Corrêa do Lago cita literalmente (p. 240) o parágrafo conclusivo de Wisnik e em seguida sustenta que na resenha “Brésil”, de Milhaud, publicada na *Revue Musicale* de Paris, em novembro de 1920, a “precedência de Milhaud consistia em destacar os compositores de tangos, maxixes, sambas e cateretês”, notadamente Nazareth e Marcelo Tupinambá. E reitera que o artigo “conferia um respaldo intelectual prestigioso a uma tendência [...] desde o convite pioneiro feito por [...] Nepomuceno a Catulo da Paixão Cearense para apresentar-se no [...] Instituto Nacional de Música em 1908 e de Gallet a Nazareth em 1922”, no mesmo Instituto. E acrescenta que o modernismo valorizou a música popular brasileira urbana defendida por Milhaud, distinguindo-se do nacionalismo centro-europeu de Bartók e Kodály. O modernismo via a música popular urbana como parte de um universo muito mais amplo, enquanto Milhaud no seu artigo tendia a equacionar “folclore brasileiro” como a música urbana dos “compositores de tangos, maxixes, sambas e cateretês”.

O trabalho de Manoel Aranha Corrêa do Lago foi fundamento na coleta de farta documentação até então desconhecida, entre cartas, fotografias, autógrafos, dedicatórias, partituras anotadas, programas de concertos e críticas, além do precioso catálogo de obras (manuscrito) de Oswaldo Guerra. O livro oferece uma perspectiva histórica original sobre o período ao discutir profundamente – e subsidiado por bibliografia pouco explorada nos estudos brasileiros – o modernismo musical na *belle époque*, o modernismo musical no Círculo Veloso-Guerra e o modernismo musical brasileiro pós-1922. Enfim, é uma fonte inesgotável para reflexões e pesquisas que certamente enriquecerão a visão de passado, presente e futuro de nossa música erudita e popular, e das nossas pesquisas musicológicas. Corrêa do Lago é um apaixonado estudioso do tema que aborda e membro da Academia Brasileira de Música, onde ocupa a cadeira nº 15.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Antokoletz, Elliott. *Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1992.

Béhague, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Austin: University of Texas at Austin: Institute of Latin American Studies, 1994.

Béhague, Gerard. "Recent studies of Brazilian music: review-essay". *Latin American Music Review*, v. 16, n. 1 (Spring - Summer, 1995), p. 105-112.

Junqueira, Maria Francisca Paes. "A escola de música de Luigi Chifarelli". Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade Mackenzie. São Paulo, 1982.

Kiefer, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

Marcondes, Marcos (ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. 2ª ed. São Paulo: Art Editora, 1998.

Peppercorn, Lisa. *Villa-Lobos, the Music. An Analysis of His Style* (trad. da Parte 2 de *Heitor Villa-Lobos, Leben und Werk des brasilianischen Komponisten*. Zurique: Atlantis, 1972). Londres: Kahn & Averill; White Plans N.Y.: Pro/ Am Music Resources, 1991.

Wisnik, José Miguel. *O Coro dos contrários, a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

RÉGIS DUPRAT é musicólogo e violista profissional, estudou Harmonia, Contraponto e Composição com George Olivier Toni e Cláudio Santoro. Formado em História pela Universidade de São Paulo, cursou o Instituto de Musicologia da Sorbonne e o Conservatório de Paris. Doutorou-se em Musicologia, em 1966, pela Universidade de Brasília, onde lecionou. É professor titular da Universidade de São Paulo, autor de 18 livros e de 18 CDs; autor de edições musicológicas do Brasil colonial e imperial e da música popular brasileira do século XIX. Editor responsável pelo setor de musicologia histórica da *Enciclopédia da Música Brasileira*. É membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, sócio benemérito da Sociedade Brasileira de Musicologia e membro eleito da Academia Brasileira de Música.

MARIA ALICE VOLPE é professora da UFRJ, desde 2002, onde ocupa a Cadeira de Musicologia. Doutora (Ph.D.) em Musicologia e Etnomusicologia pela University of Texas, Austin, EUA (2001). Mestre em Música pela Unesp (1994). Desde 1994 tem colaborado em publicações nacionais e internacionais, entre as quais Edusp, UMI-Research Press, Turnhout, Ashgate, *Latin American Music Review*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* e *Brasiliana*. Tem sido convidada como conferencista para eventos nacionais e internacionais: Fundação Casa de Rui Barbosa; Universidade de São Paulo; Universidade Nova de Lisboa; Universidade de Coimbra; e King's College, de Londres. Prêmios: Steegman Foundation Grant for South-American Scholar pela International Musicological Society (2007); e Music & Letters Trust – Oxford University Press (2008). Desde 2010 é editora da *Revista Brasileira de Música*.







# Aula Inaugural na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro por ocasião dos 80 anos do compositor

Edino Krieger\*

É com grande alegria que recebemos o maestro Edino Krieger, para ministrar a nossa aula inaugural do ano de 2008, que nesse ano vai ser homenageado por todo o Brasil, por conta de seus 80 anos, e que aceitou generosamente nosso convite. Para aqueles das gerações mais novas, quero lembrar que o maestro Edino Krieger é *Doutor Honoris Causa* pela UFRJ, título que recebeu em 2002. Então, com grande prazer, recebo o maestro Edino Krieger para nos falar sobre sua vida e sobre sua obra.  
por André Cardoso, diretor da Escola de Música da UFRJ.

Bom dia. Obrigado a vocês porque com esse calor do Rio de Janeiro a gente só sai de casa assim em casos de extrema necessidade. No caso a extrema necessidade é minha, porque o maestro André Cardoso fez essa gentileza de me convidar para essa aula inaugural, mas vocês não tinham obrigação de estar aqui. Então quero agradecer a presença de todos e me associar ao sofrimento de vocês. O maestro já disse que em abril esse espaço vai estar com ar condicionado. De qualquer maneira o que vou fazer não é uma aula, mesmo porque o pouco que sei não é suficiente nem pra mim. Então não sei se teria condições de ensinar.

Falarei um pouquinho sobre minhas origens, inclusive musicais, porque acredito que haja assim um pequeno componente de ancestralidade. O meu filho diz que não, que esse negócio de DNA musical não existe, mas eu não sei. O meu pai, que era músico também, apostava que nossa família descende daqueles três primeiros nomes Krieger que aparecem em todas as enciclopédias. São três compositores alemães do século XVII. O primeiro deles, Adam Krieger, parece que teve uma certa importância, sobretudo como compositor de *lieder*. Não a *lieder* digamos de

---

\* Aula inaugural realizada na Sala da Congregação, a 11 de março de 2008.

\*\* Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: edinokrieger@predialnet.com.br.



Schubert, de canto e piano, mas a *lieder* polifônica. Eram canções a quatro, a seis ou a oito vozes. O Adam Krieger foi um grande cultor da *lieder* polifônica renascentista alemã. Havia outros dois: um deles era Johann Philipp Krieger, foi um compositor muito prolífero, escreveu duas mil cantatas e quase vinte óperas. Enfim, todo um repertório que está absolutamente legado ao ostracismo, não se ouve nem falar do nome das pessoas, quanto mais das músicas. É sempre um perigo para o compositor, esse pensar assim – Será que vão se lembrar de mim daqui a um século?

Há alguns eleitos que a história privilegia e mantém, por exemplo os compositores de ópera. Às vezes me perguntam assim: “Você não tem vontade de escrever uma ópera?” Digo que nenhuma. E explico, porque ópera é uma produção caríssima, dá um trabalho enorme de compor e, depois, vai fazer parte de um catálogo de mais de 50 mil óperas que existem no mundo, compostas desde a *Camerata Fiorentina* até hoje. Dessas 50 mil, não chegam a 50 as óperas efetivamente encenadas. Então acho que não vale a pena escrever uma ópera. Para encenar uma vez e depois passar a essa gaveta surda e muda da história.

Havia outro compositor, ainda entre meus prováveis antepassados, que era irmão do Johann Philipp Krieger, chamava-se também Johann Krieger. Outro compositor bastante prolífero na época, consta que muito admirado por Bach e por Handel, seus grandes contemporâneos. Hoje é apenas um nome na enciclopédia. De qualquer maneira, não sei se a gente tem alguma origem nesses ancestrais. Meu pai, sem nenhuma pesquisa de caráter científico-histórico, dizia que éramos descendentes desses Krieger.

Minha entrada na música se deu por onde talvez vocês não supusessem: foi nos ensaios de música de carnaval do *jazz band* formado pela família. Eram dez músicos, todos da família, do lado italiano e do alemão. A banda foi organizada por meu pai em 1929, portanto eu tinha um ano. As minhas primeiras lembranças musicais são as marchinhas de Lamartine Babo, do início da década de 1930. A banda ensaiava na alfaiataria do meu avô. Era um salão cheio de máquinas e de mesas. Eles afastavam tudo, a banda se colocava no meio e reunia toda a moçada da cidade para escolher as fantasias e seus blocos. Essa é uma das primeiras lembranças, além das serestas de meu pai – que também tocava violino e clarinete –, geralmente feitas altas horas da madrugada no portão da casa quando chegava das suas noitadas boêmias pela cidade.

Um detalhe interessante é que essa atividade musical da família, ligada inicialmente à música popular, música de carnaval, tornou Brusque, a minha cidade, *sui generis* do ponto de vista da formação da cultura musical em todo o Vale do Itajaí. Porque Blumenau, a vizinha que fica a 42 quilômetros da minha, é uma cidade de formação musical e cultural tipicamente alemã. O carnaval em Blumenau é a Oktoberfest, até hoje. Eles não curtem o carnaval, não tocam música de carnaval, não se



fantasiam. E na minha cidade, ao contrário. Meu pai, com essa organização musical familiar, passou a cultivar um repertório brasileiro, eram as músicas de carnaval e as serestas. Lembro que ele importava as edições da Vitale, daqui do Rio de Janeiro e de São Paulo, para poder tocar com a família. Graças a isso, desde essa época, tenho certa familiaridade com a música popular, com a cultura musical popular brasileira.

Paralelamente, aos 7 anos, comecei a estudar violino. Aí sim, meu pai fazia questão que estudasse violino clássico, violino sério. Não queria que eu fosse um compositor popular como ele. Dizia: “Não, isso aí é bom para a gente se divertir, brincar, fazer carnaval, fazer serenata. Mas a música mesmo tem que ser a música clássica”. A música de Bach, Beethoven, Brahms. Então comecei a estudar violino. Estudei evidentemente as sonatas de Corelli, as *Partitas* de Bach, Mozart, o repertório romântico e clássico. Comecei aos 7 anos e dos 10 aos 14 comecei a fazer concertos pela cidade, tocando esse tipo de repertório. Em 1944 fiz um concerto em Florianópolis. Era um concerto beneficente e estava presente o então interventor, que era o governador do Estado, Nereu Ramos. Depois do concerto ele me procurou, deu os parabéns e perguntou se eu não queria estudar no Rio de Janeiro. Evidentemente disse que sim. Aí ele me deu uma bolsa de estudos. Fui estudar no Conservatório Brasileiro de Música, e não aqui na Escola de Música, porque a pianista que me acompanhou nesse concerto, era excelente, de Itajaí, estudava no Conservatório Brasileiro de Música, onde era aluna do Lorenzo Fernandez. Quando recebi a bolsa, ela imediatamente disse assim: “Então você vai para o Conservatório, que é onde eu estudo”. Vim para o Conservatório estudar violino.

No Conservatório encontrei o professor Koellreutter, que havia conhecido lá na minha cidade. Frequentemente organizavam concertos lá e eu assistia e era apresentado aos concertistas como o menino prodígio da cidade. Foi assim que conheci, por exemplo, Heitor Alimonda, Koellreutter e vários outros. Vi que o professor Koellreutter tinha um curso livre de composição. Me apresentei e disse: “Olha, eu gostaria de fazer um teste para o seu curso de composição”. Aí ele me perguntou assim: “Você já compôs alguma coisa?” Fiquei com medo de dizer que nunca havia feito nada. Ele ia dizer para eu acabar de fazer a teoria, mas respondi: “Não, eu já fiz alguma coisinha”. Então falou para procurá-lo no dia seguinte. Passei a noite, evidentemente, com papel, lápis, borracha, fazendo alguma coisa para apresentar. No dia seguinte fui lá, ele olhou para mim e disse: “É isso que você fez até agora? Olha, isso não é nada, então vamos começar do começo”. E aí realmente comecei do começo.

O Koellreutter era um professor que estimulava muito os alunos. Realmente tinha essa capacidade, era um didata, era vocacional, gostava de ensinar e estimulava os alunos. As pessoas pensam hoje no Koellreutter como o introdutor do dodecafonismo no Brasil. Na verdade ele era um professor muito rigoroso, adepto de uma metodologia diferente, digamos assim, da metodologia adotada oficialmente nas escolas,



aqui na Escola de Música e no Conservatório. Começava a ensinar a construção de uma linha melódica e tendo como modelo o canto gregoriano. Dizia que o ensino da música, o ensino da composição, devia seguir a cronologia da própria evolução da música ocidental. E começou com o gregoriano, depois passou para o *organum*, depois para a polifonia primitiva, falso bordão, essa coisa toda. Achava que o compositor tinha que começar a se informar de todos os processos composicionais a partir dessa época. E então ensinava o contraponto logo depois disso e paralelamente ensinava harmonia elementar. Estimulava os alunos a exercitar livremente esses conhecimentos que iam adquirindo em exercícios de composição livre. Então lembro, quando estava aprendendo a fazer linhas, *cantus firmus*, gregoriano, para os exercícios de contraponto, Koellreutter já informava de certos princípios válidos para todo tipo de composição melódica. Por exemplo, fazia com que a gente criasse uma série de dez a doze semibreves, em qualquer um dos modos eclesiásticos, orientando que depois de um salto deveria haver um movimento contrário em grau conjunto. Chamava isso de estrutura melódica, quer dizer, do equilíbrio da estrutura melódica. Não devia haver um salto maior do que uma quarta ou uma quinta. Enfim, uma série de conhecimentos teóricos básicos que a gente ia recebendo. E paralelamente: “Agora você vai utilizar esses conhecimentos, compreende? Vai escrever uma missa para uma voz a capela”. Então ele me deu todos os textos da missa e fiz como exercício uma missa a capella para uma voz. Foi assim e sucessivamente. No momento que estava aprendendo, por exemplo, contraponto a duas vozes, ele estimulava exercícios de composição livre para dois instrumentos, ou duas vozes. Aí geralmente a gente fazia para dois instrumentos. Quase sempre era para duas flautas, ou uma flauta e algum outro instrumento, para utilizar as pessoas do grupo que tocavam esses instrumentos. Lembro que estudei a forma do cânone e escrevi várias sonatinas canônicas. Uma para piano, uma para duas flautas etc. Para exercitar os conhecimentos da forma do cânone.

Ele sempre estimulava muito. Num determinado momento, disse: “Olha, você fez um grande progresso”. Mas as peças que eu fazia modulavam de tal maneira, passavam de um tom para outro, que começou a se tornar um caos do ponto de vista da estrutura tonal. Aí o professor me chamou atenção para o processo evolutivo da linguagem musical. O que tinha acontecido com Wagner, com *Tristão e Isolda*, que tinha sofrido mais ou menos esse problema. Aquele início do *Tristão* você nunca sabe onde está a tônica. Começa e depois fica circulando, modulando, e só depois de alguns minutos talvez, é que retorna e acha outra vez a tônica. Foi quando ele disse que, como consequência disso há uma escola de composição na Alemanha, criada por Schoenberg, que se propõe a eliminar de vez a questão da tonalidade. Respondi que estava interessado em conhecer isso. Perguntei como era, aí comecei a trabalhar com ele um pouco a questão da técnica serial, da técnica dodecafônica,



que outros alunos já tinham começado também a experimentar, o Santoro e o Guerra-Peixe. Sobretudo o Guerra-Peixe era muito ortodoxo na utilização da série; sempre foi ortodoxo em tudo; criava séries pan-intervalares, fazia experimentos fantásticos com a série. E comecei então a fazer alguns trabalhos seriais. A partir de 1945, eu tinha um pouco mais de um ano de estudo; fiz um trio de sopros dodecafônico. Koellreutter achou uma beleza e eu também. Atualmente acho um exercício escolar, uma peça que não tem grandes qualidades, mas ele ficou muito entusiasmado e me propôs ingressar oficialmente no *Grupo Música Viva*, formado pelos melhores alunos. Eram o Santoro, o Guerra-Peixe, a Eunice Catunda, o Heitor Alimonda. E fui então eleito o caçula do grupo Música Viva.

Na verdade, durante alguns anos, fiz algumas obras com certo interesse musical utilizando essa técnica. Para mim a técnica sempre foi um meio, não um fim. Há muitos compositores dodecafônicos que levam a sério, absolutamente, e que a transformam quase que num dogma. Sempre fui antidogmático, quer dizer, nunca aceitei dogma nenhum. Na verdade o Koellreutter também não nos estimulava assim, dizia para rejeitar o discurso de um professor que não permita a discussão, porque o professor não é o dono da verdade. É preciso aprender por si próprio a escolher o caminho, a decidir o que quer fazer. O Koellreutter sempre estimulou muito os alunos a compor, qualquer que fosse a destinação do trabalho. Lembro que participávamos. E ele mesmo dizia de um concurso, por exemplo, para o Hino à Normalista do Rio de Janeiro; que cada um faria, como tarefa ou trabalho escolar, um Hino à Normalista. E todos nós fizemos. Arranjamos a letra, porque tinha no edital, e todos nós fizemos o hino e mandamos para o concurso. Perdemos, evidentemente. O Hino à Normalista tinha que ser muito mais bem comportado que aquela nossa proposta, claro. Fiz um Hino à Normalista que modulava pelo meio e depois era um transtorno para voltar ao tom inicial, tinha que fazer uma cadência. Lembro que, outro dia, vendo um trabalho de composição onde estava escrito no pé da página: “Concurso: Suíte: ponteio, samba, toada e choro”. Era uma suíte em quatro movimentos. Aconteceu quando o professor soube que haveria um concurso para uma suíte brasileira, colocou todos os alunos para compor suítes. Evidentemente que nenhum de nós recebeu prêmio nenhum pelas suítes, porque certamente, nesse campo, os alunos do Camargo Guarnieri sabiam muito mais que a gente.

Em 1952 fiz a última peça serial, foi uma espécie de desafio. Discutíamos muito no grupo, internamente, sobre a técnica serial, se seria ou não compatível com a música brasileira, com a temática brasileira. Alguns achavam que não, que a técnica serial havia vindo de uma cultura europeia e que implicava necessariamente na adoção de certos padrões de estilo, de linguagem, que não eram compatíveis com a música brasileira. Eu e o Guerra-Peixe tínhamos opiniões contrárias. Eu achava que técnica é técnica, quer dizer, não existe razão para ter uma forma tradicional, do



barroco, como a fuga, se não é possível fazer uma música brasileira com a forma de fuga. Forma não tem nada a ver com o conteúdo. Tanto assim que Villa-Lobos fez várias fugas. Admitir a técnica não implica necessariamente em abdicar totalmente, digamos assim, das suas origens culturais. Nessa época fiz uma peça pra flauta e cordas, serial, que chamei originalmente “Sururu dos doze sons”. Depois achei que era um nome muito irreverente e rebatizei para *Choro pra flauta e cordas*. Evidentemente, a série que imaginei era uma série que se prestava a essa conciliação com uma forma e uma expressão tão tipicamente brasileira como é o choro.

Depois disso passei uma temporada, uns 10 anos aproximadamente, fazendo outro tipo de experiência, porque senti, em certo momento, que tinha andado rápido demais. Depois de um ano de estudos teóricos, de harmonia, contraponto e composição, comecei logo a me interessar pelo serialismo, que era uma novidade. Senti que faltava um pouco de experiência com as formas tradicionais, com a linguagem tradicional. Daí, a partir de 1953, passei a escrever música que a gente poderia chamar de neoclássica, com uma linguagem tonal, modal e com elementos da música brasileira. Aquela história de você ter ouvido muito na infância, enfim. Acho que acaba se tornando uma consciência quase inconsciente; acaba vindo à tona esse elemento no trabalho. Passei a fazer sonatas, aproveitando inclusive os ensinamentos que recebia nas aulas de análise. Porque analisávamos as sonatas de Beethoven, as obras de Bach, as obras medievais e também as de autores contemporâneos, Stravinsky etc. Fiz duas sonatas, um quarteto de cordas, um prelúdio e fuga.

Em 1965 fui convidado a participar de um festival em Washington e devia escrever uma peça para a Orquestra de Câmara de Washington. Escrevi as *Variações elementares*, voltei a usar a técnica serial, mas já com outra ótica. Já sem abdicar de elementos da música brasileira. Aquele tipo de conciliação que tinha tentado no *Choro para flauta e cordas* parece que teve continuidade com as *Variações elementares*. Há uma variação que é um choro pontilhista e outra que é Bossa Nova. Acho que foi a primeira peça não popular a utilizar aquele balanço novo, o ritmo da Bossa Nova, mas tudo isso serial. Era também, evidentemente, uma série que se prestava a esse tipo de estrutura, também utilizada de uma maneira bastante livre. As peças seguintes foram também assim, utilizando a técnica serial de uma maneira livre, como no *Ludus symphonicus*, uma peça para orquestra que fiz no ano seguinte, estreada pela Orquestra de Filadélfia no Festival de Música de Caracas. Mas minha preocupação sempre ao fazer música serial, a partir de um certo momento, foi em primeiro lugar fazer música. Se fosse serial ou não, se fosse tonal ou não, seria secundário, acho que é secundário. O essencial é que exista uma ideia musical e que haja suficiente convicção para transmiti-la, não importa por que meios.

Assim, fiz ainda algumas obras seriais, como a *Tocata para piano e orquestra* e algumas outras coisas. Depois, a partir de certo ponto, realmente abandonei a preocupação



de conciliar sistemas ou técnicas e parti para um “voo livre”; acho que é minha tendência mais atual.

A partir do *Canticum naturale* – por exemplo, uma peça que fiz em 1972 baseado em canto de pássaros, ruídos ambientais da Amazônia – é que compus com elementos colhidos dos sons da natureza e os traduzi para os sons de uma orquestra sinfônica. Tem o canto de pássaros, muito afinados, apesar de os pássaros não saberem se são afinados ou não, de não saberem nem que estão fazendo música, nós é que sabemos. Para nós são cantos muito bonitos, para eles, evidentemente, têm outra função. São os ruídos da floresta. Ouvi uma gravação que tinha ruídos de grilos, sapos e outros bichos; achei que eram uma fonte sonora muito rica. Tentei então transportá-la, traduzir em linguagem sinfônica. Gostei dessa ideia e a partir daí nunca mais me preocupei com o tipo de linguagem.

Se bem que ultimamente tenho adotado nos trabalhos um procedimento que o Tacuchian chama de pós-moderno. Na verdade o compositor de hoje tem a sua disposição um repertório de técnicas e de linguagens extremamente diversificado. Coisa que não acontecia, por exemplo, na época de Bach. O repertório sonoro deles era aquele, naquelas formas, e praticamente todos os compositores da época utilizavam os mesmos recursos com as suas diferenças, evidentemente, de estilo, de talento. Era mais ou menos um repertório limitado, até que evidentemente veio a escola de Mannheim e o mudou para o clássico. Demorou outra vez mais de 50 anos, quase um século, até aparecer Beethoven. O progresso da música começou a se acelerar a partir do século XIX. As mudanças começaram a ser mais rápidas em função, talvez, da própria importância do individualismo, que veio com a Revolução Francesa, enfim, com a revolução burguesa. Os valores individuais passaram a ser muito importantes. O importante era o compositor revelar seu estilo, uma obra não podia ser, enfim, igual a outra. Stravinsky dizia que Vivaldi escreveu quinhentas vezes o mesmo concerto, não tinha essa preocupação de ser obrigado a fazer de cada obra uma obra diferente. E naquela época se faziam obras em série. O *Opus VI* do Vivaldi são doze concertos. Eram pacotes. A partir do romantismo não, é uma obra só. A outra precisa ser diferente. A evolução foi muito rápida de Beethoven a Wagner.

O compositor de hoje tem acesso a uma gama de informações muito maior, tanto que é difícil se manter fiel, digamos, ao seu próprio estilo da primeira à última obra. O próprio Stravinsky começou como um egresso da escola russa de Rimsky-Korsakov. De repente enveredou por outros caminhos e produziu uma *Sagração da Primavera*, voltou a fazer uma música neobarroca e namorou com a música serial no fim da vida. Acho, particularmente, que é uma característica já firme desde o século XX e que vale também para a criação de hoje. Hoje se vê, por exemplo, um compositor como Penderecki, um ícone da música de vanguarda, com aqueles *clusters* da *Trenodia às vítimas de Hiroxima*, que agora simplesmente escreve sinfonias mahlerianas.





Outro dia estava ouvindo um concerto dedicado ao Almeida Prado, que começou como aluno do Camargo Guarnieri, depois foi para a França e estudou com Nadia Boulanger, que foi uma professora de linha neoclássica, foi professora de Aaron Copland, de Santoro, de vários compositores importantes. De repente ouvi uma sonata para violino que é brahmsiana. Hoje raramente se encontra um compositor que faz música para justificar uma posição estética, isso não existe mais. Existiu entre os nacionalistas, que faziam música como um postulado, como uma tomada de posição; muito importante num tempo específico, criador de coisas maravilhosas. Entretanto, hoje o caminho está aberto, está livre. Tenho usado muita coisa da temática nordestina. No *Concerto para dois violões e cordas*, gravado pelos Assad, utilizo, inclusive, elementos das cantorias nordestinas, dos violeiros, porque reconheço nelas uma fonte sonora ainda válida, desde que não seja um pastiche. Evidentemente que é um perigo, mas junto a *clusters*, por exemplo, que não têm tonalidade certa, e dentro de uma grande liberdade de linguagem.

Agora podemos ouvir algumas das peças que os nossos estudantes daqui prepararam. Na verdade tenho um catálogo pequeno se comparado àquela produção amazônica de Villa Lobos, e mesmo com os grandes mestres da música brasileira, como Camargo, Mignone ou com o próprio Santoro. Minha produção realmente é pequena, em função de que, para sobreviver, como não se pode viver de música ou de composição nesse país, precisei trabalhar às vezes em três lugares ao mesmo tempo. Trabalhava na rádio, no jornal e mais não sei onde. Sobrou pouco tempo para o trabalho de composição, que requer um pouco de tempo e um pouco de concentração.

Não serve para justificar o que Renzo Massarani costumava dizer, que eu era preguiçoso, que devia produzir mais. Eu respondia ao maestro que precisava trabalhar; que trabalhava na Rádio Jornal do Brasil, na Rádio Ministério, e que no jornal, escrevia. Ele me recomendava abandonar tudo, dizia que eu precisava arranjar um trabalho que me garantisse a subsistência; o resto do tempo eu precisava dedicar a música. O maestro Massarani já tinha conseguido isso, era representante do Walt Disney no Brasil; brinquei que aceitaria esse emprego se ele quisesse me passar... A Monina Távora – que os violonistas sabem quem é, grande professora de violão, dos irmãos Abreu e de outros mais – em uma ocasião chegou para mim e disse que tinha ouvido minha música, achava que devia só fazer música, não devia fazer outra coisa, só fazer música. No que respondi: “dona Monina, se eu fizer só música eu morro de fome”. Ela teimou e disse assim: “Pois morra de fome, mas faça só música”.

O contrário disse um professor de violino, com quem estudei em Nova York quando tive uma bolsa de estudos, para estudar primeiro com Aaron Copland num curso de seis semanas em Penwood. Depois recebi uma bolsa para a Julliard, de Nova Iorque, onde fiquei um ano inteiro. Consegui também uma bolsa para estudar com o



assistente do grande professor de violino dos Estados Unidos, Ivan Galamian, mestre de uma escola fantástica de violinistas. Os grandes, os maiores violinistas americanos e europeus foram seus alunos. Estudei durante um ano com o assistente, William Nowinky, primeiro violino da Orquestra Filarmônica de Nova York, numa escolinha de música lá no sul da ilha, na Henry Street Settlement School of Music. Em contrapartida tinha que tocar violino na Mozart Orchestra de Nova York. Praticamente o que sei de violino, de técnica, aprendi com ele, porque era realmente fantástico. Lá entendi o que era a escola do Ivan Galamian. Na primeira aula ele pedia que a afinação do violino; peguei o violino e comecei a afinar, mas ele me mandou parar e disse: “Não! Você tem que se convencer do seguinte: afinação de violino é música. Você tem que afinar o violino fazendo música. O seu som tem que ser o som musical mais puro que você puder produzir, e para isso você tem que colocar o arco no lugar certo. É aqui no meio. Você nunca mais afine o violino sem se dar conta que você está fazendo música. A afinação de violino é música, são notas musicais que você está fazendo.” Depois de alguns meses ele me deu um conselho: eu tinha nascido para tocar violino. Agradei, mas ele reclamou, não queria agradecimento, queria que eu abandonasse “essa besteira de composição” e que me dedicasse exclusivamente ao violino. Respondi que tinha ido lá para estudar composição. Novamente ele disse que era besteira, que era uma impressão pontual, que eu poderia ser um grande violinista. Se lembro bem de suas palavras: “Olha, quando você terminar o seu curso aqui, arranjo uma bolsa para você estudar na Alemanha com Max Rostal. Então o seguinte, quando você terminar a sua bolsa aqui, você vai voltar para o Brasil, mas você mantém contato comigo porque vou arranjar uma bolsa para você ir para a Alemanha estudar com Max Rostal, e abandona essa coisa de composição que isso não vale de nada.”

São opiniões divergentes, não? A Monina Távora queria que eu morresse de fome, mas não fizesse outra coisa senão compor. A conclusão a que chego, para mim, 80 anos foi pouco para aprender tudo o que ainda tenho para aprender. Então espero que daqui a mais 80 eu possa voltar aqui e dizer a vocês: “Agora realmente já consegui saber um pouco mais de música e talvez até dê uma aula para vocês”.

– Muito obrigado.

Ainda temos uma participação especial de uns heróis aí que vão tocar algumas peças minhas. Uma delas que é o *Improviso para flauta*, de 1944, uma das primeiras peças minhas, depois de eu fazer uma sonata para violino solo, à maneira de Corelli. Era o que eu conhecia; tocava as sonatas de Corelli e, então, fui fazer uma sonata para violino e saiu Corelli. Depois de fazer algumas peças, sonatinas canônicas, com o estilo clássico, meio barroco, de repente surgiu com esse *Improviso para flauta*. O



Koellreutter me criticou, chamou minha atenção para como eu estava saltando pela história; tinha saído do barroco, passei rapidamente por uma linguagem meio clássica, meio romântica, e já estava no impressionismo, em Debussy. Enfim, essa peça para flauta é praticamente meu *Opus 1*.

Depois teremos a *Sonatina para piano*, que o Cristiano Rizzoto vai tocar, e um quinteto de sopros, que é uma peça que eu acho que é mais representativa, digamos assim, do tipo de liberdade que falei anteriormente. É uma linguagem mais ou menos livre, é um tonalismo livre, não é bem tonal e também não é atonal. Não sei o que é como linguagem. Uso procedimentos comuns na música contemporânea como a repetição de desenhos melódicos e rítmicos; a repetição *ad libitum* e uma rítmica brasileira. Chamei a essa peça de *Embalos*; tem três movimentos, o primeiro deles chama-se “Balanço e Breque”. A palavra breque foi incorporada ao dicionário musical brasileiro. O breque do samba, é um anglicismo e vem do inglês *break*, que significa freio, é o freio do automóvel; de *break*, em inglês, passou para breque. Começa um balanço e, de repente, dá uma parada, dá um breque. Um solista faz o breque, que seria o breque do cantor do samba. O segundo chamase “Ser ou não seresta”, e o terceiro chama-se “Choro canônico”. Esse choro tem uma particularidade: a mesma figura melódica é escrita no mesmo lugar na pauta para os vários instrumentos. Só que alguns são instrumentos transpositores. O mi no clarinete soa ré. Então passa a ser um cânone, a segunda ou a quarta etc., mas por conta da transposição. A trompa transpõe, então soa uma quinta abaixo, mas a nota na pauta é a mesma. Isso foi uma experiência minha.

Outra experiência também foi na época em que me preocupava ainda com o serialismo, fiz uma experiência de uma série vertical, porque as séries dodecafônicas, da Escola Vienense, são melódicas. É uma nota depois da outra, formando os doze sons. Resolvi fazer uma experiência usando esses doze sons, mas simultaneamente. O que resulta simultaneamente? Você tem um *cluster*, não? Se colocar todos os doze sons cromáticos e tocar ao mesmo tempo consegue-se um *cluster*, de segundas menores. Aí pensei em fazer a experiência, planejei usar esses mesmos doze sons modificando a estrutura intervalar; primeiro em segundas menores, depois os mesmos doze sons, mas em segundas maiores. O resultado acústico é totalmente diferente. São os mesmos doze sons, mas é interessante porque aí entram os sons de combinação e uma série de coisas, os componentes harmônicos. Depois faço esses mesmos doze sons, mas superpostos em terças menores; em seguida em terças maiores, quartas, quintas, sextas e assim, a cada vez que esses doze sons são ouvidos, têm um resultado acústico inteiramente diferente. Se quiserem adotar, façam. Não cobro direitos autorais, mas é uma experiência interessante.

422 Nas últimas peças que tenho feito uso muito os *clusters*, mas por superposição de acordes perfeitos. Se usamos um acorde dó, mi, sol, lá bemol, dó, mi bemol ou



mi natural, sol sustenido e si são três acordes perfeitos; então há um resultado acústico interessante. Sente-se a predominância de um centro tonal, mas muito diluído por essas notas estranhas. São, novamente, experiências, ainda espero ter um pouco de tempo para fazer alguma, mas de qualquer maneira nos próximos 80 anos acho que ainda vou ter muito mais coisas para mostrar. Ouçamos.

#### Nota da aula inaugural

Foram executadas as seguintes obras *Improviso para flauta* (1944) com Eduardo Monteiro; *Sonatina para piano*, com Cristiano Rizzotto e *Embalos* para quinteto de sopros com o Quinteto Experimental de Sopros da UFRJ, formado por Milher Moraes (flauta), Juliana Bravin (oboé), Diogo Lozza (clarineta), Carlos Bertão (fagote) e Alessandro Jeremias (trompa). Ao final, o diretor da Escola de Música, André Cardoso, entregou uma placa ao maestro Edino Krieger, onde se lê: “Ao maestro Edino Krieger a homenagem da Escola de Música da UFRJ por ocasião do seu octogésimo aniversário. Rio de Janeiro, onze de março de dois mil e oito”.

#### Nota da revisão

A preparação editorial desta Aula Inaugural precisou garantir à palavra impressa alguma parte leveza, das ênfases, das pausas, das frases, das respostas e do gestual em torno do que foi a aula original. Trata-se de um reconhecido, homenageado e importante compositor de músicas que é também um grande contador de histórias. De fato, na aula inaugural do mestre e maestro Edino Krieger há esses elementos de encanto, música e gesto, que pretendi recuperar na transposição do texto falado para o escrito, na transcrição da aula, sem deixá-lo estranho à leitura, sem retirar dele a beleza da fala. Mônica Machado, em 19 de dezembro de 2011.





# Um método brasileiro de contrabaixo, do século XIX (1838): Lino José Nunes

André Cardoso\*

## Resumo

Este trabalho apresenta os sete estudos que fazem parte do “Curso de Lições para o Contrabaixo” do *Methodo Prático ou Estudos Completos para o Contrabaixo* de autoria do compositor e contrabaixista Lino José Nunes, músico que viveu no Rio de Janeiro até 1847. A obra foi localizada no acervo de manuscritos musicais da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ a partir do primeiro inventário realizado. Embora incompleto e escrito para o contrabaixo de três cordas, a obra datada de 1838 é provavelmente o primeiro método brasileiro dedicado ao instrumento.

## Palavras chave

Lino José Nunes – contrabaixo – instrumento de cordas – música brasileira – século XIX.

## Abstract

This paper presents the seven studies from the “Curso de Lições para o Contrabaixo” do *Methodo Prático ou Estudos Completos para o Contrabaixo* [Course Lessons for Double Bass from the Practical Method or Complete Studies for Double Bass], authored by the composer and bassist Lino José Nunes, a musician who lived in Rio de Janeiro until 1847. The work was located in the collection of musical manuscripts from the Library of Alberto Nepomuceno at UFRJ School of Music during the first inventory conducted in that collection. Although incomplete and written for the three bass strings, the work dated of 1838 is probably the first Brazilian method dedicated to that musical instrument.

## Keywords

Lino José Nunes – double bass – string instrument – Brazilian music – 19<sup>th</sup> century.

A Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ é um dos mais importantes repositórios de manuscritos musicais do Brasil. O acervo começou a ser formado por ocasião da criação do Conservatório de Música, em 1848, data em que é registrada a primeira doação. Ao longo de mais de século e meio de existência recebeu doações de compositores e seus herdeiros e anexou coleções de diferentes origens e procedências, com especial destaque para os músicos cuja atuação profissional ao longo dos séculos XIX e XX esteve diretamente ligada não só ao

---

\*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: andrecardoso@musica.ufrj.br.



Um método brasileiro de contrabaixo, do século XIX (1838): Lino José Nunes – Cardoso, A.

Conservatório, mas também ao Instituto Nacional de Música, depois Escola Nacional de Música e, finalmente, Escola de Música da UFRJ, nas diferentes denominações da instituição ao longo do tempo.

Apesar da importância do acervo acumulado, o setor de manuscritos jamais havia passado por um inventário que permitisse uma visão global de seu conteúdo, da quantidade de obras e compositores representados. Mais especificamente, o inventário permitiria também a identificação e separação de obras que porventura estivessem fora do lugar, misturadas, desaparecidas ou mesmo cuja existência fosse completamente ignorada.

Foi com objetivo de superar tais dificuldades que as bibliotecárias Dolores Brandão, chefe da BAN, e Maria Luiza Nery de Carvalho, responsável pelo setor de manuscritos, propuseram em 2010 a realização de um inventário. Foram contratados quatro estagiários que, comandados por Maria Luiza, trabalharam durante quase dois anos no levantamento do acervo específico. Como era nossa expectativa, ao longo do processo começaram surgir, além de dúvidas, obras que estavam escondidas no meio de tantos papéis. É o caso da que está sendo apresentada aqui no Arquivo de Música Brasileira e em cujo frontispício se lê:

Methodo Pratico  
ou Estudos Completos para o Contrabaxo  
Pelo Sr. Lino Jozé Nunes  
Proffessor de Múzica e do mesmo instrumento  
Para uzo do  
D<sup>or</sup> Jozé Mauricio Nunes Garcia  
1838

Propriedade do Dr. Garcia  
Pertence a J[oaqui]m d'Almeida

Trata-se provavelmente de um dos primeiros métodos para instrumento de cordas escritos no Brasil e que apresenta um conjunto de pequenas lições que podem ser colocadas na categoria dos estudos para instrumento solo. Mais relevante se torna a obra em função das personagens envolvidas em sua criação como autor e dedicatário.

O autor da obra, Lino José Nunes, músico que viveu no Rio de Janeiro, entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX, e estudou com o padre José Maurício Nunes Garcia no curso gratuito que o mesmo mantinha em sua residência. Como seu discípulo, ingressou no coro da Capela Real. Em 1821, oferecia-se em

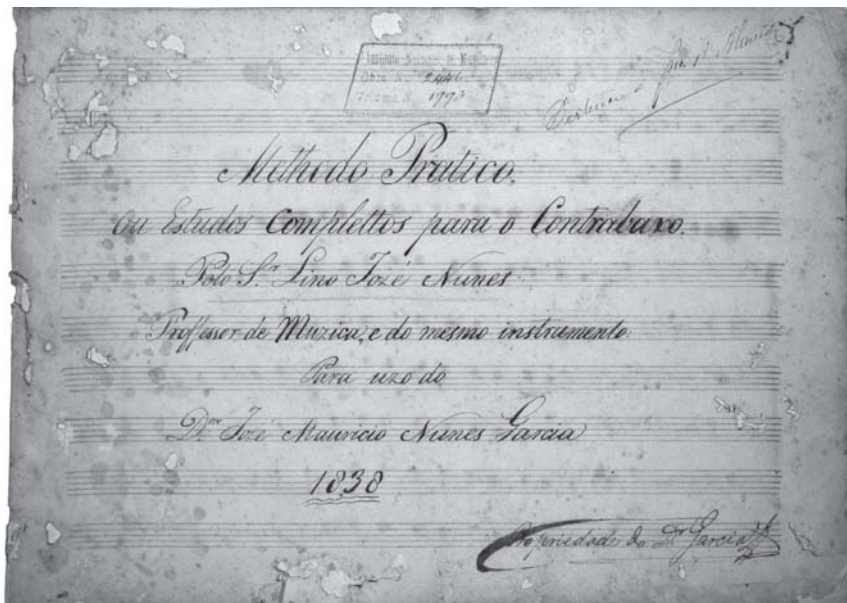


Figura 1. Frontispício do manuscrito musical – Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola de Música da UFRJ.

anúncio na imprensa carioca para “ensinar a todas as pessoas de ambos os sexos, que quiserem aprender a cantar toda a qualidade de música, e demais cançonetas italianas e modinhas portuguesas, tudo com acompanhamento de viola”. Ayres de Andrade informa que em 1824 foi nomeado contra baixista da Capela Imperial com salário de 200 mil réis por ano. Um documento datado de 15 de novembro de 1842, de Monsenhor Fidalgo, inspetor da Capela Imperial, informa que “Lino José Nunes serve desde 1825”, o que pode representar uma diferença de tempo entre o ato de nomeação e a efetiva entrada em exercício.<sup>1</sup>

Em documento não datado, mas escrito em setembro de 1825, Lino José Nunes solicitou aumento de seus vencimentos para que fossem equiparados aos de outros músicos da Capela Imperial, incluindo uma gratificação de 12 mil réis mensais. Na petição afirma ter “desempenhado as suas obrigações, e dado evidentes provas da sua conducta e do quanto hé periti[ssi]mo naquelle instrumento”. Para justificar o pedido diz também que o contra baixo é instrumento “de grande despesas não só de incorduações como de qualquer concerto quando seja necessário”. Por fim diz que com o aumento poderá “minorar os males em q. se vê submergido”, ele e “sua desgraçada família”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Arquivo Nacional – Casa Real e Imperial – Capela Imperial – Cx. 13 Pac. 2 Doc. 511.

<sup>2</sup> Biblioteca Nacional – Setor de Manuscritos – Lino José Nunes – C 427,20 (2).





Um método brasileiro de contrabaixo, do século XIX (1838): Lino José Nunes – Cardoso, A.

O Monsenhor Fidalgo informa ao ministério, em 26 de setembro de 1825, dizendo que “com justiça o sup[licant]e pede este ordenado”. Sobre a gratificação não soube informar porque os demais músicos a recebiam. O pedido foi deferido em parte e Lino José Nunes passou a receber 260 mil réis por ano, mas não fez jus à gratificação. No mesmo documento ficamos sabendo que a voz de Lino José Nunes era no registro de baixo.<sup>3</sup> No ano seguinte solicitou novo aumento para que seu salário fosse equiparado aos músicos da Real Câmara, que recebiam 413 mil e seiscentos réis por ano. A decisão, em 16 de outubro de 1826, foi clara: “o sup[licant]e não tem razão no que alega”.<sup>4</sup> O mesmo pedido foi repetido em 1827 e a informação prestada por Monsenhor Fidalgo foi inconclusiva, dizendo que o Imperador “mandará o que for do seo Imperial agrado”. O indeferimento, em 8 de novembro, foi justificado mandando dizer que “por ora não tem lugar”.<sup>5</sup> O músico permaneceu no posto de contrabaixista quando os demais músicos foram demitidos em 1831, fazendo parte do grupo de “instrumentistas de baixo” que acompanhava o coro nas cerimônias litúrgicas (Andrade, v. II, p. 209).

Em um relato datado de 17 de abril de 1833, Monsenhor Fidalgo dava conta da situação precária dos conjuntos musicais da instituição e opinava sobre Lino José Nunes, dizendo que ele e seus colegas “cumprem as suas obrigações”, mas que era necessário “um rabeção grande, porque um só que tem é pouco”.<sup>6</sup>

Alguns anos mais tarde a situação precária se agravava e uma petição encaminhada pelo mestre de capela Simão Portugal, em 7 de agosto de 1840, mostra que o salário dos músicos, entre eles Lino José Nunes, era o mesmo desde 1817, quando foram aumentados por ocasião da Aclamação de D. João VI.<sup>7</sup> A informação, prestada por Monsenhor Fidalgo e encaminhada ao Ministro dos Negócios da Justiça, Honório Hermeto Carneiro Leão, revela que havia apenas vinte músicos “entrando dois fagotes e hum Rebecão”. Por fim o inspetor solicita “com a maior necessidade e urgência” a contratação de novos músicos sendo “dois sopranos, hum baixo, hum contralto, hum tenor, e hum Rebecão Grande”.<sup>8</sup>

Lino José Nunes atuou também na orquestra do Teatro São Pedro de Alcântara (Andrade, v. II, p. 209) e foi membro da Irmandade de Santa Cecília. Como representante da irmandade e em companhia do músico Geraldo Inácio foi responsável pela encomenda da última obra composta por José Maurício, a *Missa de Santa Cecília*, escrita em 1826 para a festa da padroeira dos músicos (Mattos, 1970, p. 178).

<sup>3</sup> Biblioteca Nacional – Setor de Manuscritos – Lino José Nunes – C 427,20 (1).

<sup>4</sup> Biblioteca Nacional – Setor de Manuscritos – Lino José Nunes – C 427,20 (3).

<sup>5</sup> Biblioteca Nacional – Setor de Manuscritos – Lino José Nunes – C 427,20 (4).

<sup>6</sup> Arquivo Nacional – Casa Real e Imperial – Capela Imperial – Cx. 12 Pac. 3 Doc. 4 – Informação sobre o estado da Capela Imperial.

<sup>7</sup> Arquivo Nacional – Coleção Eclesiástica – Cx. 935 Pac. 106 doc. 65 (1) – Pedido de aumento.

<sup>8</sup> Arquivo Nacional – Coleção Eclesiástica – Cx. 935 Pac. 106 doc. 65 (2).



Há registro de sua participação em espetáculo realizado no Teatro Tyvoli, construído por iniciativa dos alunos do Conservatório Dramático Brasileiro, que funcionava na Rua do Passeio n. 34. No espetáculo de estreia, intitulado “Arthur” ou “Depois de dezesseis annos”, um vaudeville em dois atos, as peças musicais foram “ensaiadas pelo professor de música dos meninos, o Sr. Lino José Nunes”. O referido teatro ficava localizado no Campo de Santana e foi inaugurado em 9 de maio de 1847, ou seja, o trabalho deve ter sido um dos últimos realizados por Lino José Nunes (cf. Veiga).

Além do Conservatório Dramático Brasileiro Lino José Nunes atuou profissionalmente em outra instituição de ensino. No catálogo da exposição comemorativa ao segundo centenário de nascimento de José Maurício, é dito que Lino José Nunes “foi também professor do Conservatório de Dansa e Música do Rio de Janeiro, em meados do século passado” (Centenário, 1967, p. 37).<sup>9</sup> Outra referência é apresentada por Baptista Siqueira que informa que o conservatório “funcionava na Praça da Aclamação n. 9”, também no atual Campo de Santana (Praça da República). O mesmo autor revela ainda, sem citar a fonte, um anúncio feito provavelmente na imprensa, onde consta que “Lino José Nunes leciona harmonia como a do célebre mestre o insigne Professor brasileiro padre mestre José Maurício Nunes Garcia” (Siqueira, 1972, p. 19).

Lino José Nunes permaneceu na orquestra da Capela Imperial até sua morte, ocorrida em 1847. Segundo Cleofe Person de Mattos, o músico foi sepultado no Convento de Santo Antônio (Mattos, 1997, p. 220). Em outubro do mesmo ano o músico Francisco José Martins, que se apresentava como “ex clarim mor do Primeiro Regimento de Cavalaria Ligeira”, encaminha uma petição onde solicita “o logar de contra baixo na Orchestra da Capella Imperial que se acha vago por ter fallecido Lino José Nunes que o preenchia”.<sup>10</sup>

Como compositor deixou produção diminuta, onde constam apenas algumas modinhas. O musicólogo Manuel Veiga cita as seguintes: “Cupido tirando dos hombros”, “De huma simples amizade” e “Se os meus suspiros podessem”, a última publicada por Pierre Laforge ainda no século XIX (Centenário, 1967, p. 37). Posteriormente foram publicadas em Lisboa em 1984 por Gerhard Doderer no volume 44 (*Modinhas Luso-Brasileiras*) da coleção *Portugaliae Musica* da Fundação Calouste Gulbenkian.

Além de modinhas Cleofe Person de Mattos cita Lino José Nunes como autor “de um trabalho teórico” (Mattos, 1997, p. 220). A musicóloga, profunda conhecedora do acervo da BAN, provavelmente se deparou com a obra aqui abordada em algum momento de sua extensa pesquisa sobre a vida e a obra do Padre José Maurício.

<sup>9</sup> Na mesma página do referido catálogo há a informação equivocada de que Lino José Nunes faleceu em 1857.

<sup>10</sup> Arquivo Nacional – Coleção Eclesiástica – Cx. 923 Pac. 47 doc. 74.



Um método brasileiro de contrabaixo, do século XIX (1838): Lino José Nunes – Cardoso, A.

O dedicatário do método de contrabaixo é o Doutor José Maurício Nunes Garcia Jr. (1808-1884), ou seja, terceiro filho do compositor Padre José Maurício Nunes Garcia com Severiana Rosa de Castro. O dr. Nunes Garcia foi figura destacada na sociedade carioca de seu tempo. Sabemos que recebeu boa educação e que além dos estudos regulares de aritmética, gramática latina, lógica e retórica, recebeu lições de pintura de Jean Baptiste Debret e de música de seu pai. O próprio Dr. Nunes Garcia informa que estudou música através da “artinha” escrita por José Maurício (Muricy, 1983, p. 16). Sabemos também que foi para a educação musical de seus filhos que José Maurício escreveu em 1821 o seu *Compendio de Música e Método de Piano-forte*, obra que pode ter servido de modelo para Lino José Nunes na composição de seu método de contrabaixo.

O dr. Nunes Garcia atuou como organista em várias igrejas no Rio de Janeiro, como deixa claro nos *Apontamentos Biográficos*, escritos pelo próprio como membro correspondente do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil e reproduzido com notas de Curt Lange nos *Estudos Mauricianos* (Muricy, 1983, p. 15-22): “no propozito de ajudar a meu Pai, já então m<sup>to</sup> pobre e valetudinário, era eu organista das Irmandades da Lampadoza e Sacram<sup>to</sup> e da Ordem 3<sup>a</sup> de S. Fran<sup>co</sup> de Paula” (Muricy, 1983, p. 18).<sup>11</sup> Deixou também um pequeno volume de composições intitulado *Mauricinas*, com peças para piano e canto, e uma Missa (Mattos, 1970, p. 16).

Curiosamente Cleofe Person de Mattos não cita o método de contrabaixo dedicado ao Dr. Nunes Garcia nos momentos em que a ele se refere tanto no *Catálogo Temático* quanto na biografia do padre José Maurício. Não há referências sobre o assunto também nos *Apontamentos Biográficos*. Tal situação nos faz levantar algumas hipóteses.

Apesar do método escrito por Lino José Nunes estar dedicado ao dr. Nunes Garcia e dele ser a primeira propriedade do manuscrito, conforme atesta a informação constante no frontispício, é provável que o dedicatário jamais tenha iniciado seus estudos de contrabaixo, pois o método está incompleto. Não sabemos a razão de Lino José Nunes ter interrompido a elaboração do método. Escrito em 1838, o autor ainda viveria e se manteria ativo na profissão de contrabaixista e professor de música até o fim de sua vida, em 1847. Haveria tempo, portanto, para concluí-lo.

Podemos supor que uma desistência do dr. Nunes Garcia em estudar o contrabaixo possa ter sido o motivo para a interrupção do trabalho. Em 1838, o filho de José Maurício já estava com a idade de trinta anos, era um médico atuante, formado pela Academia Médico-cirúrgica do Rio de Janeiro, e professor da Faculdade de Medicina desde julho de 1833, primeiro como substituto de Ciências Cirúrgicas e poste-

<sup>11</sup> O texto foi originalmente publicado por Curt Lange na *Revista de Estudios Musicales*, n. 1-3, da Universidade Nacional de Cuyo, Mendoza (AR), em abril de 1950.



riormente como titular de Anatomia Descritiva (Muricy, 1983, p. 20). Em seus apontamentos biográficos, o dr. Nunes Garcia menciona seus estudos de pintura com Debret<sup>12</sup> e os de música com seu pai. Suas atividades como organista e professor de música, aliás, foram as principais fontes de renda antes de ingressar como professor na Faculdade de Medicina: “A expensas d’alguns discípulos de muzica e piano, me mantive até 1832” (Muricy, 1983, p. 20). Por que não menciona, então, os estudos de contrabaixo? Provavelmente por não terem ocorrido.

O método escrito por Lino José Nunes é interrompido subitamente no primeiro tempo do oitavo compasso da sétima lição. Pela clareza da caligrafia e organização do conteúdo nas páginas é muito provável que o autor estivesse fazendo uma cópia final do método, que pode ter sido elaborado em uma versão preliminar a partir de uma encomenda do dr. Nunes Garcia.

Sobre Joaquim d’Almeida, o provável segundo proprietário do manuscrito, não temos muitas informações e as que existem não são suficientes para determinarmos se um dos indivíduos sobre os quais temos informações é o mesmo que figura no manuscrito. Ayres de Andrade se refere a dois sujeitos. O primeiro chama-se Joaquim Almeida e foi trompista nomeado para a Real Câmara em 1815, passando a receber seu salário pela folha da Capela Imperial a partir de 1822 (Andrade, 1967, v. II, p. 132). Não temos informações sobre o trompista que cheguem até o ano de 1838, data do manuscrito. Pouco provável seria também que um instrumentista de sopro se interessasse em ser proprietário de um método de instrumento de cordas.

O segundo músico, e mais provável segundo proprietário do manuscrito, chama-se Joaquim José Agostinho de Almeida. O musicólogo Alberto José Vieira Pacheco situa seu nascimento entre os anos de 1787 e 1788 (Pacheco, 2009, p. 146). Joaquim José era português e chegou ao Rio de Janeiro em 1811, sendo nomeado para a Capela Real em 1º de fevereiro.<sup>13</sup> Atravessou o Atlântico algumas vezes. Em 1822, pediu sua primeira licença para ir a Portugal. No *Diário do Governo*, publicação oficial do governo português, aparece uma referência ao músico, sem maiores esclarecimentos. No nº 222, de 20 de setembro de 1822, sexta-feira, na seção *Artigos D’Officio*, referente ao expediente “da semana finda em 7 de setembro” do Ministério dos Negócios de Justiça, há uma determinação “ao Provedor do Collégio dos Catecúmenos, para que informe sobre o conteúdo no requerimento de Joaquim José Agostinho de Almeida, cantor da Real Capella do Rio de Janeiro”. Não há nenhuma informação sobre o conteúdo do requerimento, mas deve ser relativo ao pedido de licença (Diário). Em Lisboa passou a atuar como músico da Real Câmara entre 1827

<sup>12</sup> Os estudos de pintura com Debret tiveram como consequência a elaboração do famoso quadro que retrata José Maurício Nunes Garcia, o primeiro a mostrar um compositor brasileiro, e que se encontra hoje no gabinete da direção da Escola de Música da UFRJ.

<sup>13</sup> Arquivo Nacional – Casa Real e Imperial – Capela Imperial – Cx. 12 Pac. 2 Doc. 29.



Um método brasileiro de contrabaixo, do século XIX (1838): Lino José Nunes – Cardoso, A.

e 1829 (Scherpereel, 1985, p. 18). De volta ao Brasil, em 1830, reingressou na Capela Imperial como cantor e integrou o quadro de músicos da orquestra do Teatro São Pedro de Alcântara, onde também exerceu as funções de arquivista (Andrade, 1967, v. II, p. 133). No mesmo documento de 1833, em que Monsenhor Fidalgo se refere a Lino José Nunes há uma informação de que José Joaquim Agostinho “obteve licença pelo Governo p<sup>a</sup> hir a Portugal tratar da sua saude por tempo de hum anno”.<sup>14</sup> Seu retorno ao Rio de Janeiro se deu em agosto de 1839 a partir de São Paulo, cidade onde pode ter atuado profissionalmente (Pacheco, 2009, p. 147).

As informações sobre Joaquim José Agostinho de Almeida estão nos documentos do fundo Casa Real e Imperial guardados no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.<sup>15</sup> Em outro fundo, a Coleção Eclesiástica, encontramos um novo pedido de nomeação de José Joaquim Agostinho de Almeida para o cargo de violista da Capela Imperial em 1840.<sup>16</sup> Era muito comum os músicos atuantes na Capela Imperial exercerem as funções de cantor e instrumentista em períodos distintos, como o próprio Lino José Nunes, que começou como cantor e posteriormente foi nomeado contrabaixista.

Não temos informação sobre quando o manuscrito do método de Lino José Nunes trocou de proprietário, ou seja, do dr. Nunes Garcia para Joaquim d’Almeida. Pode ter sido pouco tempo depois de escrito ou bem posteriormente, lembrando que o dr. Nunes Garcia veio a falecer mais de 40 anos após a elaboração do método. Sendo Joaquim d’Almeida um nome relativamente comum, não podemos comprovar que o cantor e violista Joaquim José Agostinho de Almeida fosse a mesma pessoa a quem pertencia o material. Apesar de ser instrumentista de cordas seria mais plausível que o método despertasse o interesse não de um violista, mas de um contrabaixista.

O manuscrito do *Méthodo Prático ou Estudos Completos para o Contrabaxo* de Lino José Nunes está registrado na BAN como Ms N–XII–1. A antiga classificação do Instituto Nacional de Música, carimbada na folha de rosto, era Obra 2246, Volume 1993. A obra foi registrada em 1893 e o livro de tomo da biblioteca informa que a origem do manuscrito foi o Conservatório de Música. Quando e como a obra foi incorporada ao acervo do Conservatório não sabemos dizer.

O método, destinado ao contrabaixo de três cordas com afinação em quartas (Lá-Ré-Sol), está dividido em duas partes. Não há nenhum texto introdutório ou parte teórica e explicativa sobre postura no instrumento, empunhadura do arco ou posicionamento das mãos. O método é composto por exercícios práticos, como expresso no título.

<sup>14</sup> Arquivo Nacional – Casa Real e Imperial – Capela Imperial – Cx. 12 Pac. 3 Doc. 4 – Informação sobre o estado da Capela Imperial.

<sup>15</sup> Além dos já citados há ainda: Arquivo Nacional – Casa Real e Imperial – Capela Imperial – Cx. 13 Pac. 1 Doc. 34.

<sup>16</sup> Arquivo Nacional – Coleção Eclesiástica Cx. 930 Pac. 84 Doc. 94.



Na primeira parte o autor apresenta as “Escala para o contrabaixo de três cordas, afinado em quartas” e orienta o aluno a realizar os exercícios utilizando diferentes claves, desde a de fá na terceira linha até sol, passando pelas de dó em diferentes linhas. Em seguida aborda as “Regras para a formação dos tons”, consistindo em uma fórmula cadencial apresentada em todas as tonalidades, começando no dó e prosseguindo cromaticamente. A primeira parte conclui com cinco “Exercícios para se tocar em todos os tons, tempos e andamentos”.

A segunda parte é musicalmente mais interessante, pois o autor apresenta o “Curso de Lições para o Contrabaixo”, ou seja, pequenas peças em forma de estudos com o objetivo de desenvolvimento técnico. Nos estudos podemos perceber a preocupação do autor em abordar os problemas técnicos aliados a conteúdos musicais como golpes de arco, articulações em legato e stacato, passagens cromáticas, ornamentos, dedilhados, modulações e mudanças de andamento, explorando uma grande amplitude da tessitura do instrumento.

Na presente edição optamos por editorar apenas o “Curso de Lições” como uma contribuição para a ampliação do repertório brasileiro para o instrumento. Por seu caráter essencialmente didático, os estudos de Lino José Nunes poderão servir como alternativa aos professores do instrumento para a inclusão de obras de autor brasileiro nos programas de estudo de seus alunos.

Optamos por publicar a partitura com poucas intervenções editoriais, respeitando as indicações originais do compositor não só para notas e ritmos, mas também para arcadas e dedilhados. Tal opção teve por objetivo possibilitar a futuros pesquisadores ou professores do instrumento uma visão histórica e crítica do ensino do contrabaixo no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX. A ortografia foi atualizada, os andamentos escritos por extenso e a numeração dos compassos acrescentada. Ao mesmo tempo, a editoração da partitura sem sugestões de arcadas e dedilhados permite àqueles que queiram executar as peças fazerem suas próprias escolhas.



Um método brasileiro de contrabaixo, do século XIX (1838): Lino José Nunes – Cardoso, A.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andrade, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo (1808-1865) – uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, 2 v.

Cardoso, André. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro 1808-1889*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

*2º Centenário do nascimento de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) – Exposição comemorativa*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1967.

*Diários do Governo*, n. 222, 20-set., 1822. Lisboa: Imprensa Nacional. Disponível em: <http://books.google.com.br>. Acesso em 14-abr., 2011.

Doderer, Gerhard. *Modinhas Luso-brasileiras*. Coleção *Portugaliae Musica*, v. 44. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

Mattos, Cleofe Person de. *Catálogo Temático José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970.

Mattos, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia – biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

Muricy, José Cândido de Andrade (org.). *Estudos Mauricianos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

Pacheco, Alberto José Vieira. *Castrati e outros virtuosos – a prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

Scherpereel, Joseph. *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

Siqueira, João Baptista. *Do Conservatório à Escola de Música, ensaio histórico*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1972.

Veiga, Manuel. “Notas para um sarau de modinhas”. Disponível em <http://www.manka.com.br/artigos/veiga/notas.htm>. Acesso em 31 jul., 2009.

ANDRÉ CARDOSO é violista e regente graduado pela Escola de Música da UFRJ, é mestre e doutor em Musicologia, pela Unirio. Estudou regência com os maestros Roberto Duarte e David Machado. Durante três anos recebeu bolsa da Fundação Vitae para curso de aperfeiçoamento na Argentina com o maestro Guillermo Scarabino, na Universidade de Cuyo (Mendoza) e no Teatro Colón, de Buenos Aires. Em 1994 foi o vencedor do Concurso Nacional de Regência da Orquestra Sinfônica Nacional e passou a atuar à frente de orquestras como a Sinfônica Brasileira, a Orquestra Sinfônica da Paraíba, a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, a Orquestra Petrobrás Sinfônica, a Orquestra do Teatro Nacional de Brasília e a Filarmônica do Espírito Santo. Durante sete anos foi maestro assistente da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Entre as diversas produções que dirigiu destacam-se os ballets



Um método brasileiro de contrabaixo, do século XIX (1838): Lino José Nunes – Cardoso, A.

*Coppélia*, *Gisele*, *Le Sylphide*, *La fille mal gardée* e *Lago dos Cisnes*, além de inúmeros concertos sinfônicos. Como pesquisador dedica-se à música brasileira dos séculos XVIII e XIX, publicou uma série de artigos em importantes periódicos nacionais. Seu livro *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro* foi vencedor no II Concurso Nacional José Maria Neves de Monografias e foi publicado pela Academia Brasileira de Música, em 2005. Em 2008 lançou *A música na Corte de D. João VI* pela editora Martins Fontes, considerado um dos destaques editoriais do ano pelo jornal *O Estado de S. Paulo*. Atua também como produtor fonográfico, recebeu o Prêmio Sharp e o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) pela gravação da ópera *Colombo*, de Carlos Gomes. Atualmente é diretor da Escola de Música da UFRJ, onde ainda é professor de Regência e Prática de Orquestra, além de diretor artístico e regente da Orquestra Sinfônica da UFRJ. Ocupa a cadeira nº 26 da Academia Brasileira de Música (ABM).







# Curso de Lições para o Contrabaixo

## do Método Prático ou Estudos Completos para o Contrabaixo

1838

Lino José Nunes  
(?-1847)

### 1a. Lição

*Allegro*

6

12

17

22

27

31

*f*



## 2a. Lição

*Allegretto*

*p*

7 *p* *f* *p*

13

19

24

29

35 *f* 3 3 3 3 *f*

40 *f* 3 3 3 3 3 3 3 3

44 3 3 3 3 3 3 3 3

47



### 3a. Lição

*Andantino*

*f p*

6

*f p*

11

15

19

22

25

28



### 4a. Lição

**Moderato**

*p* *f* *p* *p*

7

12

**Allegro**

17

20

23 **1º tempo**

27 *ritardando* *tr* **Allegro**  
*fp* *ff*

31



### 5a. Lição

#### Allegretto Moderato

6

*p*

10

14

*p*

17

*p* *f*

20

*p*

23

26

*f*

28

*p*

31

*f*



### 6a. Lição

**Allegro Moderato**

*fp* *p* *cresc.*

6 *f* *p*

8 *f* *dim. o tempo* *p*

11 *f* *mto. espressivo*

15 *p* *tem. p* *fp*

19 *1º tempo* *apertando*

22 *dim.*

### 7a. Lição

**Moderato**

*p* *f* *p* *p*

6 *f* *p*



Publicação do Programa de Pós-graduação em Música  
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

A *REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA*, fundada em 1934, é o primeiro periódico acadêmico-científico sobre música no Brasil e tem como missão fomentar a produção e disseminação do conhecimento científico e artístico no âmbito da música, estimulando o diálogo com áreas afins, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, partituras, comunicações, entrevistas e informes. A *RBM* apresenta pesquisas originais, refletindo o estado atual de conhecimento da área e atende a um perfil diversificado de leitores entre pesquisadores de música, músicos, educadores, historiadores, antropólogos, sociólogos e estudiosos da cultura. Publicação do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a *RBM* é periódico arbitrado e acolhe textos em português, inglês e espanhol. Em versão impressa e eletrônica de acesso gratuito, com periodicidade semestral, de circulação nacional e internacional, a *RBM* está indexada nas bases *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

O Conselho Editorial da *RBM* recebe e avalia continuamente os trabalhos enviados para publicação no sistema de avaliação anônima, com pareceristas externos, de modo que no encerramento de uma edição os trabalhos ainda em fase de avaliação já estejam sendo considerados para o número seguinte. A partir do aviso de recebimento do texto submetido, a editoria da *RBM* se compromete a comunicar ao autor o resultado da avaliação em 90 dias. Os trabalhos devem ser enviados para [revista@musica.ufrj.br](mailto:revista@musica.ufrj.br). Os textos submetidos ao Conselho da *RBM* devem atender às normas abaixo relacionadas e toda a padronização de conteúdo concernente a formatação, citação e referência aqui não incluída deve considerar as regras normativas da ABNT:

1. O texto deve ser inédito e focar questões relacionadas aos domínios supracitados. Eventualmente, a Editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas.

2. O texto pode ser apresentado em português, inglês ou espanhol e deve ser enviado em arquivo eletrônico (com até 5 MB), editorado em Microsoft Word 2003 ou mais recente (ou em documento RTF – Rich Text Format).

3. No topo da página inicial, deverá ser editorado o seguinte cabeçalho:

Submeto o artigo intitulado “...” para apreciação do Conselho Editorial da Revista Brasileira de Música. Em caso de aprovação do mesmo, autorizo a Editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação.

Dados dos autores:

1º autor (nome em publicações): \_\_\_\_\_

Endereço completo: \_\_\_\_\_

Telefone:(\_\_\_\_) \_\_\_\_\_ e-mail: \_\_\_\_\_

2º autor (nome em publicações): \_\_\_\_\_

Endereço completo: \_\_\_\_\_

Telefone:(\_\_\_\_) \_\_\_\_\_ e-mail: \_\_\_\_\_





4. Em sequência ao cabeçalho, o(s) autor(es) deve(m) incluir uma sinopse de sua atuação profissional ou formação acadêmica, com até 100 palavras, na seguinte ordem: afiliação institucional, titulação (da mais alta para a mais baixa), outras informações sobre formação e atividades profissionais que considera relevantes, principais publicações, prêmios e títulos honoríficos.

5. Recomenda-se que o texto a ser publicado tenha entre 3.000 e 8.000 palavras (incluindo resumo, *abstract*, figuras, tabelas, notas e referências bibliográficas), não podendo ultrapassar 25 páginas de extensão, em formato A4, com margens de 2,5 cm e alinhamento justificado.

6. O texto deverá conter um resumo, no idioma em que é apresentado, com até 150 palavras e a indicação de três a seis palavras-chave editorados abaixo da sinopse sobre o autor, seguidos de título em inglês, *abstract* e *keywords* (para trabalhos em português e espanhol) – os trabalhos escritos em inglês devem apresentar resumo e palavras-chave em português, logo após *abstract* e *keywords*).

7. Elementos pré-textuais (cabeçalho, sinopse, resumo, palavras-chave, *abstract* e *keywords*), notas de rodapé e legendas de figuras devem ser editorados em fonte tipográfica Times New Roman, corpo 10, espaçamento entrelinhas simples e alinhamento justificado. O corpo do texto e as referências bibliográficas devem ser editorados com a mesma fonte, corpo 12, espaçamento 1,5 e alinhamento justificado.

8. As citações devem ser indicadas no texto pelo sistema autor-data, de acordo com o recomendado pelas normas da ABNT (NBR-10520), com a ressalva de que o(s) sobrenome(s) do(s) autor(es) citado(s) deve(m) aparecer sempre em caixa baixa.

9. As referências bibliográficas deverão ser apresentadas em ordem alfabética no final do texto, de acordo com as normas da ABNT (NBR-6023), com as seguintes ressalvas: títulos de livros, teses, dissertações, dicionários, periódicos e obras musicais devem figurar em itálico; títulos de artigos, capítulos, verbetes e movimentos de obras musicais devem figurar entre aspas; não utilizar travessões quando o autor ou título forem repetidos.

10. As notas de texto deverão ser inseridas como “notas de rodapé”.

11. Imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras, quadros etc. devem ser inseridas no corpo do texto como figura (em resolução de 300 dpi) e identificadas na parte inferior com a devida numeração e legenda que expresse sinteticamente o significado das informações ali reunidas. Após a aprovação do texto para publicação, as imagens deverão ser enviadas separadamente em arquivos individuais em formato .jpeg ou .tif (resolução mínima de 300 dpi) e nomeados segundo a ordem de entrada no texto. Por exemplo: *fig\_1.jpg*; *fig\_2.jpg*; *fig\_3.jpg*; *quadro\_1.tif*; *quadro\_2.tif* etc.

12. A obtenção de permissão para reprodução de imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras etc. é de responsabilidade do autor.

A *RBM* tem interesse em publicar resenhas sobre livros, CDs, DVDs, produtos de hipermídia e demais publicações recentes (dos últimos 5 anos) de interesse para a área. As resenhas devem oferecer uma apreciação crítica sobre a contribuição da obra, ou de um conjunto de obras, para o desenvolvimento da área ou campo de estudo pertinente – considerando todas as normas supra-citadas e não excedendo a 3.000 palavras e 8 páginas.



O Conselho Editorial reserva-se o direito de realizar nos textos todas as modificações formais necessárias ao enquadramento no projeto gráfico da revista. A aprovação do artigo é de inteira responsabilidade do Conselho Editorial, ouvidos os consultores *ad hoc*. O conteúdo dos textos publicados, bem como a veracidade das informações neles fornecidas são de inteira responsabilidade dos autores e não expressam a opinião do Editor ou do Conselho Editorial da *RBM*.



## EDITORIAL GUIDELINES



BRAZILIAN JOURNAL OF MUSIC

A Publication of the Graduate Studies Program in Music  
of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro – UFRJ

The premier Brazilian journal in music, *Revista Brasileira de Música (RBM)* publishes scholarship from all fields of music inquiry, and encourages interdisciplinary studies. Although it focuses on Brazilian music and music in Brazil, it welcomes articles on issues and topics from other cultural areas that may further the dialogue with the international community of scholars as well as critical discussions concerning the field. Founded in 1934, it is currently published by the Graduate Studies Program of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro, Brazil. It is a peer-reviewed journal, and accepts articles in Portuguese, English, and Spanish. It is an open access journal, published twice a year in printed and electronic version. Each issue includes articles, reviews, interviews, and a musicological edition of a selected work from Alberto Nepomuceno Library's Rare Collection. It represents current research, aimed at a diverse readership of music researchers, musicians, educators, historians, anthropologists, sociologists, and culture scholars. *RBM* is available at *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

*RBM* Editorial Board receives and evaluates continuously the manuscripts submitted for publication, adopting the blind-review system and counting on external reviewers. *RBM* editor is committed to provide the author with the assessment within 90 days from the acknowledgment of receipt of the submitted text. Submissions should be sent to [revista@musica.ufrj.br](mailto:revista@musica.ufrj.br). The manuscripts submitted to *RBM* Editorial Board must follow the guidelines listed below and all the content regarding the standardization of formatting, citation and referencing not included here must follow ABNT norms for textual style:

1. Manuscripts should be original works and focus on issues related to the areas mentioned above. Eventualmente, a editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas. *RBM* Editorial Board may timely call for papers aiming at specific themes.

2. Manuscripts may be written in Portuguese, English or Spanish, and should be sent as electronic files (up to 5 MB), edited in Microsoft Word 2003 or later (or RTF document - Rich Text Format).

3. At the top of the cover page, the author must fill out the following header:

*I submit the article of my authorship entitled "..."* for consideration by the Editorial Board of the *Revista Brasileira de Música (RBM)* [Brazilian Journal of Music]. *Em caso de aprovação do mesmo, autorizo a editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação. In case of approval, I hereby authorize the journal to publish it in print and /or electronic version (online), according to RBM editorial guidelines.*



*Contributor(s)'s information:*

*1st author name (as it appears in publications):* \_\_\_\_\_

*Full Address:* \_\_\_\_\_

*Tel.:* \_\_\_\_\_ *Email:* \_\_\_\_\_

*2<sup>nd</sup> author name (as it appears in publications):* \_\_\_\_\_

*Tel.:* \_\_\_\_\_ *Email:* \_\_\_\_\_

4. The above header should be followed by a *short biography* (not exceeding 100 words) containing the contributor(s)'s institutional affiliation, academic titles (from higher to lower), other relevant information about professional training and activities, main publications, awards and honorific titles.

5. The text to be published should have between 3,000 and 8,000 words (including *abstract*, figures, tables, notes and references) and should not exceed 25 pages, A4 size, with margins of 2.5 cm and justified alignment.

6. Texts in Portuguese and Spanish should contain an *Abstract* (150 words) and *Keywords* (from three to six) in the language presented for publication, followed by *Title*, *Abstract* and *Keywords* translated into English. Texts in English must submit *Abstract* and *Keywords* in Portuguese.

7. Preliminary matter (header, synopsis, abstract and keywords), footnotes and figure legends should be in typeface Times New Roman, size 10, single line spacing, justified alignment. Body matter and references should be in the same typeface, size 12, 1.5 spacing, justified alignment.

8. *Quotations* must be indicated in the text by author-date system, according to the standards recommended by ABNT (NBR-10520), with the proviso that the name(s) of author (s) quoted must always appear in lowercase.

9. *References* must be presented in alphabetical order at the end of the text, according to the ABNT (NBR-6023) with the following specifications: titles of books, dissertations, dictionaries, periodicals and musical works should appear in italics; titles of articles, chapters, words and movements of musical works should appear in quotes, do not use dash when the author and/or title is repeated.

10. The text *notes* must be entered as "footnotes."

11. Images such as illustrations, musical examples, tables, figures, charts etc. should be placed in the text as *Figure* (300 dpi resolution) and identified at the bottom with proper numbering and legend that synthetically explains the information gathered there. Once the manuscript has been approved for publication, the images should be sent separately in individual files in .jpeg ou .tif (minimum resolution of 300 dpi) and named according to their placement in the text. For example: fig\_1.jpg; fig\_2.jpg; fig\_3.jpg; table\_1.tif; table\_2.tif etc.

12. The contributor is responsible for obtaining copyright *permission for reproduction of all images*, such as illustrations, musical texts, tables, figures, and music examples.

The *RBM* welcomes reviews of books, CDs, DVDs, hypermedia and other kinds, recently published (last 5 years) and relevant to the area. Reviews should provide a critical appraisal of the contribution of the work, or a body of work, for the development of its area or field of study. It should also consider all the above guidelines, and should not exceed 3,000 words and eight pages.



The Editorial Board reserves the right to make any editing and formatting in order to fit the text to *RBM* press style and graphic design. The approval of the manuscripts is the sole responsibility of the Editorial Board, counting on *ad hoc* reviewers. The contents of the papers, as well as the veracity of the information provided therein, are the sole responsibility of the contributor and do not express the opinion of the Editor or the Editorial Board of *RBM*.