revistamúsica

Publicação do Programa de
Pós-Graduação em Música

Vol. 19, No. 2 – 2019
dezembro
ISSN 2238 - 7625 (Online)

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

DOSSIÊ COMEMORATIVO

60 anos da morte de
HEITOR VILLA-LOBOS
centenário de nascimento de
CLÁUDIO SANTORO

Editor convidado
Prof. Dr. RODOLFO COELHO DE SOUZA

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

revistamúsica

REVISTA MÚSICA

Fundada em 1990, a REVISTA MÚSICA, é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). A Revista publica predominantemente artigos originais resultantes de pesquisa científica, incluindo também outros tipos de contribuições significativas para a área (traduções, entrevistas, resenhas).

As contribuições devem ser da área de pesquisa em Música, contemplando também as suas diversas interfaces. As resenhas devem ser de livros publicados há menos de dois anos. As traduções devem ser, preferencialmente, de textos clássicos da área. Entrevistas com músicos e personalidades relacionadas à música serão consideradas. Serão analisados artigos e outros trabalhos inéditos em português, espanhol, inglês e francês.

As submissões podem ser encaminhadas em fluxo contínuo através do Open Journal System (OJS): http://www.revistas.usp.br/revistamusica

Demais informações via correio eletrônico para: revistappgmus@usp.br

---

The "Revista Música", is an academic refereed journal, published by the Graduate Program in Music of the School of Communication and Arts, University of São Paulo (Brazil). Founded in 1990, this journal publishes predominantly original articles, including also other types of significant contributions to the field of research in music (translations, interviews, reviews, scores).

We welcome submissions on any aspect of music research in English, Spanish, and Portuguese languages. Reviews of books and interviews are also welcome. This journal accepts submissions continuously.

Submission guidelines: http://www.revistas.usp.br/revistamusica

Should you have any questions, do not hesitate to contact the editor: revistappgmus@usp.br

---

Fundada en 1990, la REVISTA MÚSICA es una publicación del Programa de Posgrado en Música de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo (ECA/USP). La Revista publica principalmente artículos originales resultantes de investigación científica, incluyendo también otros tipos de contribuciones significativas para el área (traducciones, entrevistas, reseñas). Las contribuciones deben ser del área de investigación en Música, contemplando también sus diversas interfaces. Las reseñas deben ser de libros publicados hace menos de dos años. Las traducciones deben ser, preferencialmente, de textos clásicos del área. Serán analizados artículos y otros trabajos inéditos en portugués, español, y inglés.

Las contribuciones pueden ser encaminados continuamente a través del Open Journal System (OJS): http://www.revistas.usp.br/revistamusica

Para mayores informaciones escriba a: revistappgmus@usp.br

Foto da capa: "O quinto beetle"
(autor: Paulo de Tarso Salles) 2018.
Direitos reservados.

revistamúsica

Publicação do Programa de
Pós-Graduação em Música

Vol. 19, No. 2 – 2019
dezembro
ISSN 2238 - 7625 (Online)

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

EDITOR-RESPONSÁVEL
Paulo de Tarso Salles

EDITORES ASSISTENTES
Ciro Paulo Visconti
Joel Miranda Bravo de Albuquerque
José de Carvalho Oliveira
Júlia Tygel
Juliana Ripke
Lucas Zangirolami Bonetti
Regina Rocha Felice

COMISSÃO EDITORIAL
Adriana Lopes da Cunha Moreira
Diósnio Machado Neto
Eduardo Henrique Soares Monteiro
Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta
Luciana Sayure Shimabuco
Maria Tereza Alencar Brito
Mário Rodrigues Videira Junior
Monica Isabel Lucas
Rogério Luiz Moraes Costa
Silvio Ferraz Mello Filho

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO
Andy Hamilton, Durham University, Reino Unido
Antonia Soulez, Université de Paris 8, França
Emanuele Senici, Università di Roma (La Sapienza), Itália
Flávia Toni, IEB/USP, Brasil
Gianmario Borio, Università di Pavia, Itália
Jean-Yves Bosseur, CNRS, França
João Pedro Paiva de Oliveira, UFMG, Brasil
John Rink, University of Cambridge, Reino Unido
José Oscar de Almeida Marques, Unicamp, Brasil
Lia Tomás, UNESP, Brasil
Lydia Goehr, Columbia University, EUA
Mario Vieira de Carvalho, Universidade Nova de Lisboa/CESEM, Portugal
Mark-Evan Bonds, University of North Carolina, EUA
Michela Garda, Università di Pavia, Itália
Nick Zangwill, University of Hull, Reino Unido
Paulo Chagas, University of California Riverside, EUA
Rodrigo Duarte, UFMG, Brasil
Rui Vieira Nery, Universidade de Évora, Portugal
Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo, UDESC, Brasil

Correspondência e artigos para publicação deverão ser encaminhados à:
Correspondence and articles for publications should be addressed to:
REVISTA MÚSICA – ISSN 2238-7625 (Online)
http://www.revistas.usp.br/revistamusica
E-Mail: revistappgmus@usp.br
Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitária
05508-020 - São Paulo, SP – Brasil

Catalogação na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Revista Música / Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. – v. 1. n. 1 (1990)-. São Paulo : ECA-USP/PPGM, 1990-
ISSN 2238-7625 (Online)
1. Música. I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música.

CDD 21.ed. – 780

As opiniões e ideias veiculadas em textos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores.

Editorial

Paulo de Tarso Salles

Rodolfo Coelho de Souza

É com satisfação que anunciamos mais um número da **Revista Música**, felizes pela expressiva elevação de nossa avaliação pela CAPES, chegando ao Qualis B1. Queremos agradecer aos autores, editores assistentes, avaliadores e leitores, por sua participação nessa etapa de reestruturação de nosso processo editorial. Mas ainda não estamos satisfeitos, esperamos progredir ainda mais na construção de uma revista acadêmica de excelência, antenada com as demandas de nossa comunidade (no Brasil e no mundo) e que seja um foro de referência para os pesquisadores de nossa área.

Nesta edição (v. 19, n. 2) da **Revista Música**, temos cinco trabalhos de temática livre, abrangendo um amplo leque de questões relacionadas com música e suas interações com nossa sociedade. Leila Claudia dos Santos Braga e Gabriel Schütz assinam uma pesquisa sobre a promoção da saúde (não apenas vocal) na formação dos cantores, entrevistando estudantes e profissionais da área atuantes em cursos de graduação e propondo estratégias que melhorem a qualidade de vida (e do trabalho/estudo) desses músicos. Thiago Plaça Teixeira mostra aspectos intertextuais entre a produção do *Maestro Perpetuo della Capella Sistina*, Lorenzo Perosi (1872-1956) e a obra sacra do brasileiro Alberto Nepomuceno (1864-1920). A pianista Danieli Verônica Longo Benedetti pesquisa os arquivos da influente *Société Musicale Indépendante* (SMI) em Paris, durante os anos do modernismo, um importante centro musical onde obras significativas para piano solo foram estreadas no início do século XX. Marília Paula dos Santos nos conta sobre os elementos que construíram a identidade cultural de Caruaru, no agreste pernambucano, em torno de Mestre Vitalino (1909-1963), suas figuras de barro e das famosas bandas de pífanos, conhecidas como "Zabumbas". Jorge Vergara investiga o preconceito associado ao gênero, lançando um olhar para o tratamento dispensado a mulheres e homossexuais no ambiente artístico e na literatura médica na primeira metade do século XX no Brasil.

A segunda parte desta edição é o Dossiê comemorativo dos 60 anos da morte de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e do centenário de nascimento Claudio Santoro (1919-1989), dois dos principais compositores brasileiros. O pesquisador e compositor Rodolfo Coelho de Souza foi o editor convidado para a produção dos artigos sobre Santoro deste dossiê.

Os trabalhos sobre Villa-Lobos demonstram a vitalidade da pesquisa sobre o compositor nesta última década, convocando novos referenciais teóricos para investigar a obra do principal cânone de nosso modernismo musical. Humberto Amorim, pesquisador dedicado ao violão e sua história no Brasil, conta como foi o processo de descoberta de um manuscrito esquecido de Villa-Lobos, com a adaptação da *Canção para o Poeta do Século XVIII* em versão para canto e violão. Integrantes do MusiMid – Centro de Estudos em Música e Mídia, grupo de pesquisa coordenado por Heloísa de Araújo Duarte Valente – investem em inusitadas abordagens sobre a recepção da música villalobiana nas mídias. A própria Heloísa Valente investiga a criação de uma semântica musical a partir da "memória comum" capaz de gerar novas "tópicas", como fez Villa-Lobos na construção de figuras associadas com identidade nacional; Marcos Júlio Sergl investiga os signos associados com a identidade indígena em várias obras do compositor; Raphael Fernandes Lopes Farias observa a presença villalobiana em telenovelas e minisséries e os significados e sentidos disparados nessas trilhas sonoras. Pedro de Grammont e Souza analisa a letra do poeta Altamirando de Souza, escrita originalmente – e depois substituída pela letra de Dora Vasconcellos – na "Cantilena" da "Ária" das *Bachianas Brasileiras nº 5* (1938-1945), usando um interessante referencial teórico derivado da semiótica tensiva; esse mesmo referencial está presente na análise de Gustavo Bonin para o *Choros nº 6* (1926), reunindo aspectos sensíveis e inteligíveis da percepção musical. O maestro Lutero Rodrigues questiona a suposta hegemonia

paulista no movimento modernista brasileiro, usando o próprio Villa-Lobos como demonstração de manifestações modernistas na Primeira República, antes da Semana de 22.

A seção dedicada a Claudio Santoro apresenta quatro trabalhos. Semitha Cevallos escreve sobre a passagem de Claudio Santoro pela Polônia em 1955, constatando a influência que ele absorveu da escola polonesa de vanguarda do pós-guerra, verificável em obras da sua última fase, especialmente em *Interações Assintóticas* para orquestra sinfônica (1969). Nesta peça estão presentes características determinantes de uma relação intertextual com o *sonorismo* dos clusters de Krzystof Penderecki e com o *aleatorismo controlado* de Witold Lutosławski. Rafael Fajiolli Oliveira aborda a *Primeira Sinfonia para Duas Orquestras de Cordas* (1940), uma das obras inaugurais do Movimento Música Viva. Sabemos que Santoro e Koellreutter comandaram a absorção das técnicas dodecafônicas no ambiente musical brasileiro, todavia, neste artigo, o autor não se debruça sobre esse tópico, mais marcadamente observável no segundo movimento da sinfonia, mas sobre outras influências modernistas presentes no primeiro e no terceiro movimentos. Entre essas influências, ele reconhece uma reverência a Villa-Lobos, como o compositor mais proeminente do cenário musical brasileiro da época. A relação profícua de Villa-Lobos com a escola impressionista francesa de Debussy, Ravel e Milhaud é o elo em comum com a bagagem do jovem Santoro naquele momento em que ele ainda buscava matrizes para a formação da sua linguagem. O autor sugere que o uso intensivo da escala pentatônica e das harmonias quartais, além de outras formações paradigmáticas da música pós-tonal, aproxima Santoro tanto de Villa-Lobos quanto de Hindemith nesta sinfonia. A jornalista e musicóloga Camila Ventura Fresca realiza um sobrevoo musicológico sobre a produção de canções de câmara de Santoro, passando tanto pelas mais conhecidas canções, escritas em parceria com Vinicius de Moraes que são reputadas como precursoras da Bossa Nova, quanto por inúmeras outras que marcaram as diferentes fases da obra do compositor, inclusive aquelas escritas no exterior, e que dão testemunhos pungentes de sua vida com o exilado. Finalmente, Carlo Vinícius Arruda faz uma leitura reveladora da peça *Mutationen I (1968)* para cravo industrial e fita magnética. Trata-se de uma peça pouco executada que exige do intérprete a preparação de uma fita magnética com trechos pré-gravados para cravo, pelo próprio instrumentista, em uma montagem que deve obedecer a detalhadas instruções do compositor. Nesta peça, Santoro mistura intensivamente técnicas aleatórias, estruturas dodecafônicas, notação gráfica e efeitos pontilhísticos com referências às técnicas antigas da escrita para cravo, especialmente a notação *non mesuré*, o que torna a obra um produto original, sem similares. O autor cogita ainda que a proposta estética da obra representa um tipo de resistência ideológica ao cenário político da época.

Boas Festas e boa leitura a todos!

Sumário

Revista Música, v. 19, n. 2, dezembro 2019

Dossiê Claudio Santoro e Heitor Villa-Lobos

eISSN 2238-7625

Editorial

vii-viii

1. Leila Claudia M. C. dos Santos Braga e Gabriel E. Schütz - A promoção da saúde na formação do cantor: muito além da saúde vocal
1-16

2. Thiago Plaça Teixeira - Recepção e influência de Lorenzo Perosi (1872-1956) na música sacra de Alberto Nepomuceno (1864-1920)
17-43

3. Danieli Verônica Longo Benedetti - A produção para piano solo da *Société Musicale Indépendante* – SMI: obras, intérpretes e retorno da crítica especializada
44-63

4. Marília Paula dos Santos - Identidades entre som e barro: a Zabumba Mestre Vitalino e o pífano no Alto do Moura
64-85

5. Jorge Israel Ortiz Vergara - Chupim e Chopin, afeminados y enfermos: música y género en la primera mitad del siglo veinte en Brasil
86-115

6. Humberto Amorim - *Canção do Poeta do Século XVIII*, de Heitor Villa-Lobos: apresentação de um manuscrito para canto e violão
116-144

7. Heloísa de Araújo D. Valente - Tópicos tropicais: imaginário e exotismo na obra de Villa-Lobos
145-159

8. Marcos Júlio Sergl - A música cantada indígena e o universo composicional de Heitor Villa-Lobos
160-185

9. Pedro de Grammont e Souza - Villa-Lobos cancionista: as letras na "Ária" da *Bachianas Brasileiras nº 5*
186-209

10. Gustavo Cardoso Bonin - Traços da enunciação musical tensiva no *Choros nº 6*
210-230

11. Raphael Fernandes Lopes Farias - Villa-Lobos na teledramaturgia: semântica musical e poéticas audiovisuais
231-243

12. Lutero Rodrigues - Villa-Lobos e o Modernismo da Primeira República
244-252

13. Rafael Fajiolli Oliveira - A influência de Heitor Villa-Lobos no 1º e 3º movimentos da *Primeira Sinfonia* de Claudio Santoro
253-284

14. Semitha Cevallos - Claudio Santoro e a Polônia: aproximações estéticas
285-308

15. Camila Ventura Fresca - A trajetória de Claudio Santoro a partir de suas canções
309-318

16. Carlo Vinícius Rosa Arruda - *Mutationen I* de Claudio Santoro, para cravo industrial e fita magnética: uma obra protesto?
319-338

A promoção da saúde na formação do cantor: muito além da saúde vocal[1]

Leila Claudia Monteiro de C. dos S. Braga
Universidade Federal do Rio de Janeiro
leilamonteiro.fono@gmail.com

Gabriel Eduardo Schütz
Universidade Federal do Rio de Janeiro
gabriel@iesc.ufrj.br

Resumo: Este estudo é oriundo de uma dissertação de mestrado que teve como objetivo investigar a promoção da saúde na formação do cantor em duas instituições de ensino públicas do Rio de Janeiro. A coleta de dados foi realizada através de análise documental, observação participante e entrevistas. A análise das transcrições das entrevistas foi realizada por meio de uma codificação temática na modalidade da Teoria Fundamentada, posteriormente triangulada com os demais dados coletados. Concluiu-se que as práticas de promoção de saúde existentes nas instituições investigadas privilegiam a saúde vocal em detrimento de outras demandas de saúde vividas pelo coletivo pesquisado, sendo necessária uma visão mais integradora do cantor como indivíduo para que novas ações de promoção de saúde venham a ser elaboradas.

Palavras chave: Promoção da saúde; Saúde ocupacional; Música; Canto.

Health-promotion in singing college students: far beyond vocal health

Abstract: This study derives from a master's thesis that aimed to examine the promotion of health in singing college students in two public educational institutions in Rio de Janeiro. Data collection was undertaken by documentary analysis, participant observation, and interviews. The analysis of the interview transcripts was conducted through thematic coding using the method of Grounded Theory and afterward triangulated with the other data collected. It was concluded that the existing practices of health promotion in the examined institutions privilege vocal health over other health demands experienced by the researched group, requiring a more inclusive view of the singer as an individual in order that new health promotion actions can be elaborated.

Keywords: Health-promotion; Occupational health; Music; Singing.

Introdução

De acordo com a Organização Mundial de Saúde (OMS), entende-se por promoção da saúde a busca por um estado de completo bem-estar físico, mental e social, a partir da capacitação e da atuação de diversos setores da sociedade. A saúde deve ser vista como um recurso da vida e, fatores políticos, ambientais, econômicos, sociais, comportamentais e biológicos podem vir a beneficiá-la ou prejudicá-la (MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2002, p. 9-12). As escolas de música são espaços com potencial para influenciar no comportamento dos alunos, podendo estimular condutas promotoras da saúde, sendo um

[1] Todas as entrevistas realizadas neste trabalho foram concedidas após a leitura e a assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), contando com a aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa do Instituto de Estudos em Saúde Coletiva (IESC/UFRJ), CAAE 91288318.8.0000.5286.

ambiente propício para a execução de atividades educativas voltadas para a promoção da saúde mental, vocal, auditiva e musculoesquelética dos músicos (CHESKY; DAWSON; MANCHESTER, 2006, p. 142-143).

Os programas educacionais voltados ao ensino da música devem estimular nos estudantes a prática de comportamentos promotores da saúde, ajudando a promover estilos de vida mais saudáveis, estratégias de prevenção de acordo com a especificidade de cada estudante, sendo este um desafio diário (KREUTZ; GINSBORG; WILLIAMON, 2009, p. 57). No Brasil estratégias de adaptações curriculares interdisciplinares que visam à promoção da saúde já são realizadas. Contudo, estas iniciativas ainda são limitadas em sala de aula, existindo poucas disciplinas específicas voltadas para este fim nos cursos de formação (COSTA, 2015, p. 200).

Considerando este panorama, questiona-se: as instituições de ensino estão sendo capazes de promover a saúde de seus estudantes e empoderá-los ao autocuidado como profissionais? De que maneira estas práticas voltadas à promoção da saúde são promovidas no cotidiano das instituições? O presente estudo teve como objetivo analisar as práticas de promoção e proteção da saúde existentes no processo de formação dos cantores nos cursos de bacharelado.

Metodologia

Trata-se de uma pesquisa qualitativa, oriunda de uma dissertação de mestrado, realizada em duas instituições de ensino públicas do Rio de Janeiro, com o intuito de investigar questões relativas à promoção da saúde em cursos de bacharelado em música (habilitação canto). A pesquisa qualitativa é capaz de se aprofundar no fenômeno investigado, percebendo as relações humanas e seus significados, motivações, aspirações, crenças e valores (MINAYO, 2001, p. 22). Os critérios utilizados para a escolha das instituições participantes foram: ser uma instituição de ensino pública, estar situada na cidade do Rio de Janeiro e oferecer o curso de bacharelado em canto.

Para o desenvolvimento deste estudo, foram realizadas as etapas de análise documental, entrevistas e observação participante. Em relação à análise documental, foram selecionados e analisados os projetos político pedagógicos das universidades investigadas, vigentes no momento da pesquisa, e a legislação na qual se basearam para suas reformulações mais recentes. Os documentos são mais do que a mera representação

de fatos ou da realidade, devendo ser vistos como meios de comunicação, já que são produzidos por alguém visando comunicar algo, com algum destino prático. Para a seleção dos documentos deve-se levar em consideração critérios como: a autenticidade, no que diz respeito à sua origem, se genuína ou questionável; a credibilidade, com especial atenção a erros ou distorções de conteúdo; a representatividade, onde se deve observar se o documento em questão é típico de seu tipo; e a significação, com atenção à clareza e inteligibilidade do documento utilizado para que, a partir daí, haja a construção de um *corpus* (FLICK, 2009, p. 232-234).

Entrevistas e observação participante são procedimentos muito utilizados em pesquisas de caráter qualitativo, com objetivo de acessar significados embutidos nas falas dos atores sociais investigados (NETO, 2001, p. 57). Durante a coleta de dados, foram realizadas entrevistas estruturadas, contendo perguntas fechadas, de caráter sociodemográfico (questionário) e perguntas abertas, em forma de roteiro, abordando o tema pesquisado de forma mais específica. Parte das entrevistas foi direcionada aos discentes e outra aos informantes-chave, categoria que compreendia docentes, membros da coordenação do curso e cantores que tivessem alguma relação com a instituição.

Quanto ao recrutamento dos discentes, os que estivessem cursando a graduação em música (Habilitação em Canto) no momento da pesquisa, foram convidados a participar através de correio eletrônico, onde foi apresentado o estudo e sua relevância. Para o recrutamento dos informantes-chave, foi utilizada a técnica *snowball* (bola de neve), que consiste em uma amostragem não probabilística frequentemente utilizada em pesquisas sociais, onde os participantes são recrutados em cadeia: o participante inicial indica um novo participante, e assim sucessivamente, até que seja atingido o ponto de saturação, ou seja, momento em que já não são acrescentadas novas informações relevantes à pesquisa (VINUTO, 2004, p. 203).

A coleta de dados se deu entre os meses de setembro e novembro de 2018. As entrevistas tiveram duração média de 25 minutos, com gravação das falas para posterior análise do conteúdo. Foram entrevistados doze cantores, sendo seis discentes, do segundo ao sétimo período do curso de bacharelado em música (Habilitação em Canto) e seis informantes-chave. Todas as entrevistas realizadas foram concedidas após a leitura e a assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), contando com a aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa do Instituto de Estudos em Saúde Coletiva (IESC/UFRJ), CAAE 91288318.8.0000.5286.

Simultaneamente, foram realizadas observações participantes, com prévia autorização das instituições onde se deu a pesquisa, tendo sido observados um total de setenta horas em disciplinas ministradas (sendo estas "Canto" e "Dicção e pronúncia", não tendo sido possível a observação da disciplina "Fisiologia da Voz" por incompatibilidade de horários), onde participaram vinte e quatro discentes e cinco docentes, além de oito horas em espetáculos organizados e executados pelos discentes e docentes das instituições. A observação é o método que permite ao pesquisador acessar o conhecimento acerca das práticas, descobrindo como algo efetivamente funciona (FLICK, 2009, p. 203).

A análise do conteúdo das falas foi realizada a partir da correlação das transcrições com os contextos de observação, buscando um melhor entendimento das conjunturas de produção de sentido, aproximando-se de uma avaliação das ações dos sujeitos "no mundo real" (GRAY, 2012, p. 320). As falas transcritas foram codificadas, sendo os trechos de fala selecionados segundo sua capacidade de exprimir a percepção dos cantores acerca da promoção da saúde no ambiente acadêmico. A codificação é um processo analítico que permite identificar passagens do texto que exemplifiquem ideias temáticas específicas (GIBBS, 2009, p. 77). Os resultados das análises foram apresentados e discutidos na modalidade de Teoria Fundamentada, abordagem comumente utilizada em pesquisas nas Ciências Sociais, levando a significados teóricos ou propondo hipóteses de forma indutiva a partir dos dados encontrados, sustentando-se na interpretação dos sentidos sem necessariamente endossar as visões de mundo dos sujeitos participantes (GIBBS, 2009, p. 71).

Resultados

Para a exposição dos resultados e posterior discussão – prezando pelo sigilo e pela ética – o nome das instituições, bem como dos participantes desta pesquisa, não será revelado ao longo deste estudo. As instituições pesquisadas serão nomeadas como "Curso A" e "Curso B", enquanto os cantores participantes receberão nomes fictícios.

Na primeira etapa do estudo foram analisados os projetos político pedagógicos das instituições pesquisadas. Tanto o Curso A quanto o Curso B reformularam seus projetos político pedagógicos entre os anos de 2007 e 2008[2]. Para este estudo, apenas o curso de

[2] Dados retirados dos Projetos Políticos Pedagógicos do "Curso A" e "Curso B".

bacharelado em música (Habilitação em Canto) foi contemplado. Também foram analisados outros documentos que guiaram as reformas curriculares (Lei de Diretrizes e Bases da Educação (9394/96), Diretrizes Curriculares para Graduação em Música, resoluções e pareceres definidos pelo Conselho Nacional de Educação e pela Câmara de Educação Superior). Para composição de suas grades curriculares, as instituições dividiram seus conteúdos em eixos (Quadro 1).

QUADRO 1

<table>
<tr><th>CURSO A</th><th>CURSO B</th></tr>
<tr><td>Fundamentação pedagógica: conteúdos pedagógicos articulando os currículos do bacharelado e da licenciatura.</td><td rowspan="3">Conteúdos de caráter propedêutico: disciplinas voltadas para o desenvolvimento da percepção e análise musical, do conhecimento acerca da historiografia musical, dentre outras.</td></tr>
<tr><td>Fundamentação sociocultural: conteúdos relacionados à arte, cultura, filosofia e ciências humanas e sociais.</td></tr>
<tr><td>Estruturação e criação musical: conteúdos relativos a arranjos, harmonia e composição.</td></tr>
<tr><td>Articulação teórico-prática: atividades práticas, como concertos e recitais.</td><td rowspan="2">Conteúdos de formação específica: conteúdos de formação profissional, de caráter interativo com o mundo do trabalho, compreendendo disciplinas que abarcam os princípios básicos do fazer musical e o conhecimento sobre novas tendências estilísticas.</td></tr>
<tr><td>Práticas interpretativas: prática de performance vocal e instrumental.</td></tr>
</table>

Curso A e B e suas subdivisões em eixos. Fonte: Respectivos projetos políticos pedagógicos. Quadro de elaboração própria.

Ambos os cursos oferecem ainda atividades complementares, como monitoria, atividades de extensão e de iniciação científica, organização e participação em eventos acadêmicos, dentre outras. Em ambos os projetos pedagógicos é ressaltada a preocupação em correlacionar as disciplinas com o contexto profissional do mundo do trabalho. Ao final da graduação, os discentes são avaliados através de um recital de formatura. O tempo estimado para a conclusão do bacharelado, em ambos os cursos, é de quatro anos. Observou-se ainda que, no eixo das práticas interpretativas, os cursos A e B possuem em suas grades curriculares disciplinas voltadas para o ensino da técnica vocal e da fisiologia da voz, com aulas que estimulam o aprimoramento quanto ao uso da voz cantada e a compreensão do aparelho fonador e de sua dinâmica, demonstrando que durante o planejamento do curso de bacharelado já havia uma atenção direcionada à promoção da saúde vocal dos cantores discentes.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

Durante as entrevistas, os participantes da pesquisa foram questionados com algumas perguntas acerca da promoção da saúde, como pode ser conferido no quadro abaixo (Quadro 2):

QUADRO 2

PERGUNTAS	
Direcionadas aos discentes	Direcionadas aos informantes-chave
"De acordo com a sua experiência acadêmica, o curso de graduação em canto lhe ajuda a cuidar de sua saúde quanto profissional?"	"Ao longo da graduação ensinam-se cuidados voltados para a saúde do cantor?"
"Quando você percebe que há algum desconforto ou problema em sua saúde, a quem costuma recorrer em busca de orientação?"	"De acordo com sua experiência, estes cuidados são levados para a vida profissional após a conclusão do curso de graduação?"
"De que outras formas o curso de graduação poderia promover e proteger a saúde dos alunos?"	"Quais outras ações relacionadas à saúde poderiam ser acrescentadas ao processo de formação profissional dos cantores?"

Perguntas acerca da promoção da saúde no processo de formação do cantor. Fonte: Roteiro de perguntas utilizado na pesquisa. Elaboração própria.

Sobre as práticas de promoção da saúde existentes no currículo

No que diz respeito ao cuidado com a saúde promovido ao longo da formação, em ambos os cursos os informantes chave mencionaram a existência das disciplinas "Técnica Vocal" e "Fisiologia da Voz", ressaltando a importância destas na grade curricular, sendo a disciplina de Fisiologia da Voz a que apresentou maior relevância durante os relatos, sendo a mais comentada tanto pelos discentes quanto pelos informantes-chave. Quando questionados, os discentes de ambos os cursos referiram a Fisiologia da Voz como uma disciplina que, apesar de existir na grade curricular e ser de caráter obrigatório, não estaria sendo capaz de atender completamente as demandas dos cantores. Embora seja uma disciplina voltada para o conhecimento da anátomo-fisiologia vocal, os discentes do Curso A demonstraram não estar satisfeitos com a forma como o conteúdo estava sendo abordado, sendo as questões de saúde pouco aprofundadas ao longo da disciplina.

> Eu tenho que buscar fora, buscar conhecimentos fora pra poder cuidar da minha saúde vocal, minha saúde mental, infelizmente o curso tem uma estrutura muito arcaica [...] não se pensa no que o aluno faz fora (do curso), nem quais são as exigências do mercado e o que a gente precisa pra manter pelo menos uma longevidade vocal. ("Ararinha-azul", 31 anos, cantora, Curso A).

> (Recebemos) Apenas orientações informais. A gente recebe (orientações) do nosso professor de canto, mas uma coisa assim formal, uma matéria, não tem não. É o nosso professor de canto que orienta bastante a gente em relação a isso. A gente tem uma matéria chamada "Fisiologia da voz", mas ela não aborda essas questões [de saúde]. ("Melro", 28 anos, cantora, Curso A).

A insatisfação com relação à noção de cuidados com a saúde e a compreensão mais aprofundada a nível anatômico e fisiológico fez com que alguns discentes do Curso A buscassem disciplinas de voz ministradas ao curso de Fonoaudiologia, embora não tenham tido sucesso em suas solicitações por impasses burocráticos da própria instituição.

> [...] eu fui atrás de puxar a disciplina de fisiologia da voz no departamento de Fonoaudiologia, porque aqui a gente não tem... o que acontece é que alguns professores dão uns toques, mas eu acho que são sugestões pessoais deles, não tem nada escrito no programa. [...] E por mais que eu fale na secretaria, que eu consiga puxar disciplina na Fonoaudióloga, o programa daqui não vai aceitar, já me falaram isso, porque o código é diferente. ("Andorinha", 36 anos, cantora, Curso A).

Quanto aos discentes do Curso B, os mesmos mencionaram que a disciplina de Fisiologia da Voz lhes oferece conhecimentos voltados à saúde vocal, porém, ocorre em um período muito curto para que os cantores sejam capazes de assimilar os conteúdos, como podemos observar nos trechos de fala destacados abaixo:

> A gente tem uma matéria que é de Fisiologia (da voz) e a professora fala isso de 'ah, (não deve) tomar leite antes de cantar', ou de como cuidar ou de como fazer, eu já ouvi isso de 'você tem que ir pelo menos uma vez por ano ver se está tudo ok porque é seu instrumento' [...] mas eu acho que a gente podia ter mais matérias ligadas à fisiologia. ("Sabiá", 28 anos, cantora, Curso B).

> Quando eu fiz Fisiologia (da voz) foi um semestre, mas foram muitas informações, então acredito que você sempre tem que ficar inovando. Acredito que na graduação não pode ter só isso, tem outras questões. [...] Porque na verdade oferecem (a disciplina), mas é tudo muito rápido e depende muito da procura [...] se tivesse alguma coisa (oferecida pelo curso), eu estaria lá [...] eu preciso saber, porque eu quero seguir essa carreira. ("Pintassilgo", 33 anos, cantor, Curso B).

Durante as observações participantes eram comuns as intervenções dos docentes com relação a ajustes na técnica vocal e na postura corporal do discente, orientações quanto à conduta vocal e à busca por atendimento médico/fonoaudiológico especializado, como podemos observar no trecho abaixo:

> A professora perguntou, antes de começar a aula, o que ele tinha, o que estava sentindo. O aluno relatou se tratar de um quadro (segundo ele) alérgico e disse que estava tomando medicação.
>
> Professora: - Já foi naquele otorrino que te indiquei?
>
> Estudante: - Não, mas fui da outra vez (ano passado) e estou com os mesmos sintomas, então estou repetindo os remédios que ele passou daquela vez.
>
> Professora: - Mas você é médico? Sem um exame, como você pode saber que está com a mesma coisa que no ano passado? Você precisa ir ao otorrino. (Trecho extraído do diário de pesquisa, aula do Curso A, 2018).

Alguns discentes demonstraram se beneficiar mais das orientações com relação a promoção da saúde quando advindas do professor de canto, do que de uma disciplina em específico:

> A minha professora, ela é chata (risos). A ... orienta mais a parte do físico mesmo, bem metódica. E a ... também é. Então tem uma preocupação grande [...] tem que beber água, tem que se alimentar, se cuidar, porque são temporadas (de apresentação), né? Por exemplo, vou começar uma temporada agora e to super nervoso, porque tem que ficar de olho na minha alimentação porque eu não tenho substituto, então se acontecer alguma coisa comigo não vai ter ninguém, então é uma responsabilidade. ("Pintassilgo", 33 anos, cantor, Curso B).

Outro aspecto observado durante estas aulas diz respeito ao anseio de determinados discentes em compreender o que acontecia em seu corpo durante a emissão cantada. Algumas das dificuldades encontradas pelo discente durante as aulas eram questionadas a nível anátomo-fisiológico, como no caso descrito abaixo:

> Durante a aula o estudante estava com dificuldades em manter a abertura posterior durante a realização da escala melódica. Questionou à professora em diversos momentos sobre o que estaria acontecendo na laringe durante aquela atividade, quais músculos estariam sendo ativados? "Mais TA ou mais CT?", questionou. A professora respondeu e pediu que o mesmo não pensasse na anatomia naquele momento [...]. Explicou a ele que os grupos musculares não são as únicas estruturas que agem. Que eles se referem a laringe, a posição das pregas vocais, e estão relacionados ao registro. Explicou sobre a formação do formante e dos harmônicos e que é possível manter a cor em todos os registros. (Trecho extraído do diário de pesquisa, aula do Curso A, 2018).

A questão da complexidade com que o cantor precisa lidar durante a emissão cantada foi abordada por uma das informantes- chave durante a entrevista. Para ela, o aprendizado do canto, diferente de outros instrumentos, envolve o fato de não ser possível visualizar a ação motora realizada:

> O cantor é um instrumentista que toca um instrumento que ele não vê, ele não consegue tocar fisicamente, ele sofre mudanças ao longo da vida, e não consegue manusear, não é concreto, né? Não é uma coisa que você tem na mão e você enxerga 'ah, tá acontecendo isso, isso e isso', no máximo você tem lá uns recursos lá do foniatra, do otorrino, você consegue enxergar num vídeo mais ou menos... mas não é a mesma coisa. Não é como você ver num violão o seu dedo, a sua mão... não é a mesma coisa. Então, você tem que estar muito conectado com o seu corpo, com o seu eu, com o seu estado de saúde, e não só físico como emocional também, isso influi diretamente no resultado que a gente tem, com qualquer cantor, com qualquer tipo de repertório. ("Rouxinol", 32 anos, cantora, Curso A).

Sobre quem os discentes buscam quando surgem demandas de saúde

Quando questionados com relação a quem buscam em caso de desconforto ou problemas na saúde, os discentes poderiam responder de acordo com as alternativas: atendimento médico/fonoaudiológico, aconselhamento de familiares e amigos, do

professor de canto ou outros. Quatro dos seis cantores entrevistados referiram buscar em primeiro lugar a orientação de seus professores de canto quando o desconforto ou problema de saúde está relacionado à saúde vocal.

Sobre a efetividade das orientações voltadas a promoção da saúde após a conclusão do curso na instituição

Quando questionados se "De acordo com sua experiência, estes cuidados são levados para a vida profissional após a conclusão do curso de graduação?", os informantes-chave entrevistados acreditam que os discentes passam por um processo de amadurecimento ao longo do curso e passam a perceber cada vez mais a importância dos cuidados com a saúde:

> Quanto mais eles se aproximam da vida profissional, isso é uma observação dos alunos que eu sei que já se profissionalizaram, que já estão cantando por aí, já são professores de universidade etc. e tal. Quanto mais próximo eles estão da profissionalização, mais eles começam a reconhecer a importância disso, parece que eles precisam dos quatro anos de graduação para entender isso [...] E quanto mais próximos eles estão da vida profissional da vida mais eles melhoram com relação a isso. Então é costume que alunos do oitavo período, sexto, sétimo comecem a cuidar um pouco mais do trato vocal e da própria saúde geral e o pessoal do primeiro período. ("Corruíra", 49 anos, cantora, Curso A).
>
> Os alunos de bacharelado têm que fazer isso, se não eles não vão conseguir se inserir no mercado. A gente tem oportunidade de eles fazerem audições, participarem em montagens de ópera [...], então eles precisam mostrar essa eficiência, essa integridade do instrumento e de sua expressão... eles não têm como fugir disso, né? ("Sabiá do Campo", 54 anos, Curso B).
>
> Eles se cuidam, mas mais ou menos... acho que muito tem a ver com a idade, a maturidade, ter um pouco de consciência de que se você vai cantar amanhã, então você não vai berrar num show de rock hoje. Mas eles estão aprendendo. ("Papa-capim", 50 anos, cantora, Curso A).

Aspectos como dificuldades financeiras e dificuldades de acesso à saúde foram mencionados como problemas comuns encontrados pelos cantores e que podem influenciar em sua saúde:

> O alunado nosso, ele não é um alunado que tem poder aquisitivo suficiente e... por conta disso não vem de uma educação onde o exame é constante, né? não faz parte do cotidiano, eles só vão ao médico quando eles estão ruins tem que estar ruim já. [...] Porque não vai ter jeito, eles precisam cuidar disso, isso tem que fazer parte do investimento, inclusive financeiro deles. Se o Estado não fornece, se essa é a profissão deles isso tem que fazer parte da vida deles como se fosse conta de luz. ("Corruíra", 49 anos, cantora, Curso A).
>
> É uma questão financeira, acho que os cantores que tenham uma situação financeira mais precária não têm condições de cuidar, por exemplo, da alimentação deles, como uma pessoa que tem mais recursos poderia cuidar, mas... também eles vivem uma vida... moram longe, não tem as horas de sono adequadas pra manter uma saúde vocal em dia, né? [...] Os profissionais que eu conheço já tem mais consciência e fazem visitas

> regulares, pelo menos anuais a um otorrino pra fazer um vídeo. ("Papa-capim", 50 anos, cantora, Curso A).

Outras formas com que os cursos de graduação poderiam contribuir para a promoção da saúde dos cantores

As respostas a este questionamento foram inúmeras, todas elas, porém, foram condizentes com as demandas anteriormente relatadas e com as realidades vividas pelos cantores (sejam eles discentes ou informantes chave) dentro das instituições investigadas. O quadro abaixo (Quadro 3) buscou sintetizar os resultados encontrados:

QUADRO 3

CONTRIBUIÇÃO	DISCENTES	INFORMANTES-CHAVE
Reestruturação da disciplina de "Fisiologia da voz"	Curso A e Curso B	Não mencionado
Aumento do quantitativo do corpo docente	Curso B	Não mencionado
Apoio de Fonoaudiólogos e/ou Otorrinolaringologistas	Curso A e Curso B	Curso A e Curso B
Apoio de Psicólogos	Não mencionado	Curso A e Curso B
Apoio de outros profissionais (preparadores físicos, nutricionistas)	Não mencionado	Curso B
Melhorias na infraestrutura	Não mencionado	Curso A e Curso B
Oferecimento de palestras e eventos acadêmicos	Curso B	Não mencionado

Outras contribuições à promoção da saúde dos cantores em ambiente universitário (segundo os participantes da pesquisa). Fonte: Dados extraídos das entrevistas. Quadro de elaboração própria.

Quanto aos discentes, os alunos do Curso A elencaram como uma das questões mais importantes a reestruturação de aspectos relativos à disciplina de "Fisiologia da voz", havendo, segundo eles, necessidade de que esta aborde mais aspectos relacionados à saúde vocal. Os discentes do Curso B acreditam necessitar de mais tempo para assimilarem os conceitos da disciplina "Fisiologia da voz", com possibilidade de ser estendida em um semestre. Também mencionaram a necessidade de maior contingente de docentes, pois acreditam haver poucos professores disponíveis.

Alguns discentes, de ambos os cursos, manifestaram o desejo de que fossem oferecidos aos alunos maior diversidade de palestras e eventos acadêmicos. Foi manifestado o desejo – por parte dos discentes – de que houvesse participação de fonoaudiólogos e/ou otorrinolaringologistas ao longo da graduação, seja em alguma disciplina voltada para a saúde vocal ou ainda dando suporte e orientação aos alunos.

Embora não mencionado diretamente como resposta à esta pergunta, a insatisfação dos discentes com a infraestrutura oferecida pelos cursos foi um aspecto observado

durante a pesquisa de campo, em ambos os cursos, onde muitos queixavam-se da presença de poeira, cheiro de mofo, falta de tratamento (isolamento) acústico, pianos desafinados, pouca disponibilidade de salas para estudo e aulas de canto, além da ausência de alojamento próximo à instituição, onde os discentes que moram mais distante possam habitar.

Com relação aos informantes-chave, não foram mencionadas questões referentes à disciplina de "Fisiologia da voz", tema que foi abordado com relevância pelos discentes, sendo mencionado como uma queixa dos discentes por uma das informantes-chave entrevistadas, embora a mesma não a tenha mencionado em resposta à esta pergunta especificamente. Em relação a escassez do quantitativo do corpo docente, os informantes-chave do Curso B mencionaram esta questão em outros momentos das observações e entrevistas, porém não de forma direta à esta pergunta. A participação de profissionais da saúde (fonoaudiólogos, otorrinolaringologistas, nutricionistas, preparadores físicos e psicólogos) na graduação em canto foi o aspecto mais mencionado pelos informantes-chave:

> Talvez a gente pudesse pensar numa parceria mais próxima de por exemplo a gente receber de vez em quando um fonoaudiólogo que pudesse falar... a gente faz isso de vez em quando, tipo na semana da voz, a gente faz... mas mais amiúde, uma parceria com um fonoaudiólogo que viesse dar explicações, conselhos de como você cuidar da voz, de como fazer uma profilaxia, acho que isso poderia ser interessante. ("Papa-capim", 50 anos, cantora, Curso A).

> Eu acredito que se a gente pudesse ter a oportunidade de todos terem essa equipe multidisciplinar cuidando. [...] Então, a nutrição: a gente teria um nutricionista cuidando de cada cantor, de cada aluno. Vocês, fonoaudiólogos, dando todo o suporte, a parte mesmo de otorrino, né? dos médicos... a parte também de um preparador físico, né? Aí também com o pessoal da educação física, das novas técnicas somáticas, né? Os terapeutas... Eu acho que isso, essa integração que seria fundamental pra esse cantor que vai se inserir no mercado, pra essa voz profissional. Acho que esse entendimento que é realmente um interesse, né? O rendimento de uma voz profissional é de interesse multidisciplinar, né? Do professor de canto, do nutricionista, a fonoaudióloga, o otorrino, o preparador físico, das terapeutas... ("Sabiá do Campo", 54 anos, Curso B).

Discussão

Em relação aos resultados encontrados ao longo deste estudo, vemos que os cursos investigados se propõem, a partir de disciplinas obrigatórias oferecidas aos discentes, auxiliar na compreensão do aparato vocal e de sua dinâmica, sendo essa a principal prática de promoção da saúde encontrada nas instituições pesquisadas. Somam-se a isso os apontamentos realizados pelos próprios professores de canto, ainda que realizados de

maneira informal. Parece haver uma tendência para que o estudante de canto busque, em primeiro lugar, orientação com seu professor de canto, ao invés de consulta médica ou fonoaudiológica, demonstrando como os professores de canto desempenham um papel importante na vida de seus alunos (PETTY, 2012, p. 332).

Um dos pontos levantados nos resultados diz respeito à baixa procura de serviços de saúde por parte dos discentes. Em estudo realizado por Gilman et al (2009, p. 228) com estudantes de canto nos Estados Unidos, a falta de cobertura adequada de saúde foi um dos fatores que levou 37% dos participantes a não buscar ajuda profissional com relação às questões de saúde.

Embora em um contexto diferenciado, os discentes investigados neste estudo parecem vivenciar dificuldade semelhante, como visto nos trechos de fala retirados das entrevistas, aparentemente retratando a baixa oferta de serviços especializados voltados para essa população no sistema público de saúde, e a dificuldade financeira enfrentada pelos discentes que não são capazes de frequentar tais serviços particulares com regularidade. O acesso à saúde é um dos determinantes sociais que influenciam na promoção da saúde em seu conceito ampliado. Dessa forma, indivíduos em desvantagem social possuem maior risco de desenvolver agravos à saúde (BUSS; FILHO, 2007, p. 84).

Esse é um aspecto importante na promoção de saúde dos cantores em formação e necessitaria de maior investigação para se conheça a realidade de acesso à saúde promovida pelo Sistema Único de Saúde a esse coletivo no Brasil. Essa carência pode estar refletida no fato da totalidade dos informantes-chave sugerir maior parceria com profissionais de saúde (em especial os fonoaudiólogos e os psicólogos) ao longo da graduação como a principal necessidade com relação à promoção da saúde, o que demonstra o anseio por maior acompanhamento desses alunos, principalmente com relação à saúde vocal e mental, mencionadas ao longo da entrevista.

Outro ponto levantado ao longo deste estudo foi a questão do amadurecimento, mencionado pelos informantes-chave com relação aos discentes, sendo este fator atribuído ao aumento da responsabilidade em seu autocuidado ao longo da graduação. Acredita-se que o estudante universitário se desenvolva à nível biopsicossocial ao longo da graduação, aprimorando suas habilidades em lidar consigo mesmo e com os demais. Desta forma, o ambiente universitário seria capaz de influenciar o desenvolvimento à nível emocional, social, intelectual e identitário (CHICKERING; REISSER, 1993, p. 43-52).

Podemos compreender o cantor como um músico que, diferente dos demais músicos instrumentistas, possui a particularidade de ser indissociável de seu meio de expressão, sendo ele próprio, instrumento e instrumentista. Desta forma, questões relacionadas à saúde física e mental desses indivíduos interferem diretamente em seu desempenho profissional (QUINTA, 2014, p. 21). Por muito tempo, o cantor foi visto a partir de uma visão dicotômica que separa a voz do corpo, sem levar em conta os processos complexos vividos pelo sujeito e que interferem em sua emissão cantada (COSTA; ZANINI, 2016, p. 127).

Receber instruções acerca da saúde vocal de forma estruturada é uma prática capaz de beneficiar cantores em seu processo de formação profissional, ajudando a formar cantores mais capacitados, informados e confiantes (KWAK et al., 2014, p. 195). Tais práticas, porém, não devem ser as únicas existentes no currículo de formação destes profissionais, pois a saúde vocal é uma dentre as muitas demandas de saúde deste coletivo. Alunos de música precisam ser sistematicamente orientados em relação à saúde durante seu processo de formação. As instituições deveriam incorporar aos seus currículos acadêmicos disciplinas que auxiliem aos alunos de música a lidarem com suas demandas de saúde, de forma a estimular a promoção de hábitos de vida saudáveis (PANEBIANCO-WARRENS; FLETCHER; KREUTZ, 2015, p. 789-790).

Além dos riscos de agravos em relação à saúde vocal, os agravos à saúde auditiva são um risco vivido pelos cantores. Mesmo não estando expostos a ruídos fabris, os cantores se expõem a níveis elevados de pressão sonora, de origem musical. Estudos demonstram que inadequações acústicas são fator de risco comumente enfrentado por esses profissionais, podendo levar à Perda Auditiva Induzida pela Música (PAIM). Essa questão de saúde nem sempre é conhecida pelos cantores e o desconhecimento pode elevar o risco de agravos (MENDES; MORATA, 2007, p. 63; 68) com consequências diretas sobre a performance musical, já que para a emissão cantada, o cantor necessita de habilidades auditivas relacionadas à memória acústica e a afinação. A audição, portanto, tem papel importante no controle da ressonância vocal, do timbre, da articulação, da intensidade, dentre outros aspectos essenciais para o aprimoramento da performance vocal (CAMPOS, 2007, p. 45).

Além das questões auditivas, os cantores lidam constantemente com questões emocionais, seja pelas próprias expectativas em relação à sua arte, seja pelas críticas externas (SWART, 2016, p. 693-696). Os artistas performáticos, ao longo da graduação,

precisam lidar com situações de competitividade, sendo comparados diretamente com seus pares, submetidos a competições em audições e vivenciando cobranças de metas pré-determinadas. Estas situações podem gerar dificuldades de concentração, insegurança e medo (ZANDER, VOLTMER; SPAHN, apud INGLE, 2013, p. 20).

Conclusões

O presente estudo nos leva a refletir sobre as demandas de saúde dos discentes de canto em escolas de música e as práticas de promoção de saúde ofertadas pelas graduações em canto. Sendo um artista que se diferencia dos demais por ser indissociável de seu próprio instrumento, o cantor pode ter sua performance afetada por diversas situações ambientais, físicas e emocionais: como a necessidade de lidar com ambientes nem sempre acusticamente adequados ou livres de agentes nocivos à sua qualidade respiratória, a alta competitividade e grande exposição vividas ao longo de seu ofício, a alta exigência de sua performance vocal, dentre outras questões. Os resultados encontrados nos levam a compreender que a saúde vocal tem sido o foco principal das práticas de promoção da saúde voltadas a este coletivo. Os demais fatores que afetam a saúde dos cantores, porém, não têm sido observados.

Por serem ambientes de aprendizado e desenvolvimento, as universidades seriam espaços privilegiados para se promover a saúde dos cantores desde seu processo de formação. Conhecer a especificidade que envolve o ofício e a saúde ocupacional dos cantores faz-se necessário para que novas práticas de promoção da saúde, de caráter mais integrador, capazes de pensar no indivíduo como um todo, possam ser elaboradas e aplicadas, beneficiando este coletivo.

Referências

BUSS, Paulo M.; FILHO, Alberto P. A saúde e seus determinantes sociais. *PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 77-93, 2007.

CAMPOS, Paulo H. *O impacto da Técnica Alexander na prática do canto: um estudo qualitativo sobre as percepções de cantores com experiência nessa interação.* Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte. 2007.

CHESKY, Kris S.; DAWSON, William J.; MANCHESTER, Ralph. Health promotion in schools of music: initial recommendations for schools of music. *Medical Problems of Performing Artists*, v. 21, p. 142-144, Set 2006.

CHICKERING, Arthur W.; REISSER, Linda. *Education and identity*. 2a. ed. San Francisco: Jossey-Bass, 1993.

COSTA, Cristina P. Saúde do músico: percursos e contribuições ao tema no Brasil. *Opus*, v. 21, n. 3, p. 138-208, dez 2015.

COSTA, Wanderson M.; ZANINI, Cláudia R. D. O. Canto e teoria da complexidade: considerações acerca do pensamento complexo relacionadas ao aprendizado do canto. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 24, p. 116-129, Jan.-Jul. 2016.

ESTEVEZ, André M. *O atleta da voz: o cantor lírico e seu corpo*. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Universidade de São Paulo, Escola de Artes, Ciências e Humanidades. São Paulo. 2017.

FLICK, Uwe. *Introdução à pesquisa qualitativa*. 3. ed. São Paulo: Artmed, 2009.

GIBBS, Graham. *Análise de dados qualitativos*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GILMAN, Marina et al. Performer's Attitudes Toward Seeking Health Care for Voice Issues: understanding the barriers. *Journal of Voice*, v. 23, n. 2, p. 225-228, 2009.

GRAY, David E. *Pesquisa no Mundo Real*. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2012.

INGLE, Michael W. K. *Evaluation of a trial of an e-health promotion course aimed at Australian tertiary music students.* A thesis for the degree of Master of Music (performance). Sydney Conservatorium of music, University of Sydney, 2013.

KREUTZ, Gunter; GINSBORG, Jane; WILLIAMON, Aaron. Health-promotion behaviours in conservatoire students. *Psychology of music*, v. 37, n. 1, p. 47-60, 2009.

KWAK, Paul E. et al. Knowledge, Experience, and Anxieties of Young Classical singers in Training. *Journal of Voice*, v. 28, n. 2, p. 191-195, 2014.

MENDES, Maria H.; MORATA, Thais C. Exposição profissional à música: uma revisão. *Revista Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia,* v. 12, n. 1, p. 63-69, 2007.

MINAYO, Maria C. S. *Pesquisa social. Teoria, método e criatividade.* Petrópolis: Vozes, 2001.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. *As cartas da promoção da saúde*. Brasília. 2002.

NETO, Otávio C. O trabalho de campo como descoberta e criação. In: MINAYO, Maria C. D. S. *Pesquisa social. Teoria, método e criatividade.* Petrópolis: Vozes, 2001, p. 51-67.

PANEBIANCO-WARRENS, Clorinda R.; FLETCHER, Lizelle.; KREUTZ, Gunter. Health-promotion behaviours in South American music students: a replication study. *Psychology of Musica*, v. 43, n. 6, p. 779-792, 2015.

PETTY, Brian E. Health Information-Seeking Behaviors Among Classically Trained Singers. *Journal of Voice,* v. 26, n. 3, p. 330-335, 2012.

QUINTA, Patrícia M. R. *Ansiedade na performance:* educar para prevenir. Mestrado em ensino da música - especialidade em canto. Conservatório Superior de Música de Gaia. Vila Nova de Gaia, p. 1-117. 2014.

SWART, Inette. Ego boundaries and self-steem: Two elusive facets of the psyche of performing musicians. *Psychology of Music*, v. 44, n. 4, p. 691-709, 2016.

VINUTO, Juliana. A amostragem em bola de neve em pesquisa qualitativa: um debate em aberto. *Temáticas,* Campinas, v. 22, p. 203-220, Ago-Dez 2014.

Recepção e influência de Lorenzo Perosi (1872-1956) na música religiosa de Alberto Nepomuceno (1864-1920)

Thiago Plaça Teixeira
Universidade Estadual do Paraná
thiagoplacateixeira@gmail.com

Resumo: O presente artigo visa analisar a possível influência musical do compositor italiano Lorenzo Perosi (1872-1956) na música sacra e religiosa do brasileiro Alberto Nepomuceno (1864-1920). Após contextualizar a recepção da música de Perosi no Brasil entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, apresenta-se uma análise de diferentes aspectos musicais de obras de Nepomuceno que evidenciam uma influência direta de Perosi, via intertextualidade musical, ou uma comum referência estilística para ambos os compositores. Verificou-se este último tipo de influência no tratamento dado à harmonização do canto gregoriano e no uso de tópicas e elementos representativos em obras instrumentais e corais de Nepomuceno; e a intertextualidade musical na sua Missa a duas vozes, sobretudo no *Sanctus*.

Palavras-chave: Música sacra. Lorenzo Perosi. Alberto Nepomuceno.

Reception and Influence of Lorenzo Perosi In Alberto Nepomuceno's Religious Music

Abstract: This article aims to analyze the possible musical influence of Italian composer Lorenzo Perosi in the Alberto Nepomuceno's sacred and religious music. After placing the general context of the reception of Perosi music in Brazil between the end of the 19th century and the first decades of the 20th century, is presented an analysis of different musical features in Nepomuceno's works that evidence a direct influence of Perosi, via musical intertextuality, or a common stylistic reference for both composers. It was found the latter influence in the treatment of plainchant harmonization and in the use of topics and representative qualities in Nepomuceno's instrumental and choral works; and the musical intertextuality was found in his Mass for two voices, especially in its *Sanctus*.

Keywords: Sacred music. Lorenzo Perosi. Alberto Nepomuceno.

A música de Perosi no Brasil

Nosso Imperador Dom Pedro II (1825-1891) visitou certa vez, por ocasião de uma de suas viagens à Itália, a Catedral de Tortona, pequena cidade da região do Piemonte. Assim que adentrou o edifício religioso, impressionou-se com o som do órgão que lá ressoava e, juntamente com sua comitiva, dirigiu-se ao coro, onde verificou que o habilidoso organista em questão era um rapaz de apenas quinze anos. Estupefato, o monarca entrega ao jovem uma moeda brasileira com sua própria efígie gravada e diz: "Tome. Quero lhe dar meu retrato." Em seguida pergunta pelo nome do músico e recebe como resposta: *Renzo* (CIAMPA, 2006, p. 47).

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

O talentoso organista em questão era Lorenzo Perosi, apelidado de Renzo, nascido na mesma Tortona a 21 de dezembro de 1872 e falecido em Roma, a 12 de outubro de 1956. Iniciou seus estudos musicais com seu pai, Giuseppe Perosi (1849-1908), que era *Maestro di Cappela* da Catedral de Tortona e proeminente músico de igreja. Estudou depois com o respeitado professor Michele Saladino (1835-1912) no Conservatório de Milão, onde diplomou-se em 1892. Já em 1890, com apenas 18 anos, obteve seu primeiro cargo profissional como organista e professor de música na Abadia de Montecassino, na França. Após seus estudos em Milão, passou um ano de estudo na *Kirchenmusikschule*, em Regensburg, na Alemanha, com Franz Xaver Haberl (1840-1910), músico e musicólogo, pioneiro editor das obras de Palestrina (1525-1594) e Lassus (1532-1594). Em seguida, assumiu o trabalho de professor e diretor de música sacra em Imola, na Itália, entre 1892 e 1894, ano em que visitou a famosa Abadia de Solesmes, na França, onde estudou canto gregoriano com Dom André Mocquereau (1849-1930) e Dom Joseph Pothier (1835-1923), importantes nomes do processo de restauração do cantochão tradicional. Entre 1894 e 1907, Perosi assumiu o importante cargo de *Maestro da Capella Marciana* na Basílica de São Marcos em Veneza, cujo então Patriarca era Dom Giuseppe Sarto (1835-1914), futuro Papa São Pio X[1], com quem cultivou grande amizade e por quem foi ordenado sacerdote em 1895. Em 1898, Perosi foi indicado para o posto de *Maestro Perpetuo della Capela Sistina*, isto é, diretor do coro da Capela Sistina no Vaticano, cargo que manteve, ainda que com algumas interrupções, até sua morte, em 1956 (CIAMPA, 2006; WATERHOUSE, 2001).

Como compositor, o período de maior produtividade de Perosi foi entre 1894 a 1907. Particularmente famoso por seus Oratórios[2], que alcançaram enorme popularidade na Europa, Perosi também compôs várias Missas e obras sacras menores, além de música secular, como, por exemplo, concertos e peças para música de câmara.

Entre o final do século XIX e o início do século XX vários periódicos brasileiros frequentemente publicaram notícias sobre a repercussão da obra de Perosi na crítica musical europeia da época. Na célebre coluna *Theatros e música* do *Jornal do Commercio*

[1] Em 1903, o Cardeal Sarto foi eleito Papa e uma de suas primeiras ações como Sumo Pontífice foi o documento sob a forma de Motu próprio, *Tra le sollecitudini,* regulamentando a música sacra nas igrejas católicas.
[2] Segundo Smither, "os quatorze oratórios de Perosi (1872-1956) são as obras italianas mais importantes neste gênero [oratório] entre o final do século XIX e o início do século XX" (2000, p. 621, tradução nossa).

(Rio de Janeiro) lia-se já em 1898 os ecos do fervor com que os oratórios de Perosi eram recebidos no meio musical italiano:

> No firmamento da arte musical italiana acaba de surgir um novo astro. Esse novo astro anuncia-se na pessoa de um jovem eclesiástico de 25 anos, o Padre Perosi. Os jornais italianos ultimamente recebidos consagram-lhe artigos ditirâmbicos a propósito de um oratório da sua composição, que se intitula *Ressurreição de S. Lázaro*[3], e foi sucessivamente executado em Bolonha, Turim, Veneza e Florença. O êxito cresce de dia para dia, e os críticos saúdam já o maestro como o restaurador da música sacra na Itália.
>
> Atraído pelo entusiasmo, que a obra tinha suscitado em outras cidades, um público escolhido e muito numeroso afluiu ao teatro Pagliano em Florença, para ouvir a execução do famoso oratório. A *Ressurreição de S. Lázaro* produziu uma impressão profunda, e os triunfos já alcançados acentuaram-se mais no teatro da cidade das flores.
>
> **No dizer dos críticos mais autorizados, o novo oratório reveste uma forma de arte, uma inspiração, um sentimento, que colocam o autor ombro a ombro com os grandes mestres do gênero: Palestrina, Haendel, Bach, Haydn.** O sentimento religioso, aliado a uma genial inspiração auxiliada por sólidos estudos, fez reviver um ramo da arte musical que se podia já considerar morto (JORNAL DO COMMERCIOa, 1898, grifo nosso).

Também no Rio de Janeiro pôde-se ouvir o mencionado Oratório *A ressurreição de Lázaro* de Perosi em 1906 no Teatro São Pedro:

> Por iniciativa do monsenhor Lopes, vigário da freguesia e Sant'Anna, brevemente será evado (sic), pela primeira vez nesta capital, no teatro S. Pedro, o grande Oratório a Ressurreição de Lázaro do maestro Perosi. A execução do trabalho do laureado maestro, será feita em benefício das obras da Catedral e altar-mor da matriz de Sant'Anna, tomando parte os primeiros artistas da Companhia Lírica Italiana e os professores da Schola Cantorum Sancte Caeciliae. A orquestra será composta de 60 professores e a massa coral de 120 cantores de ambos os sexos. A direção será confiada ao maestro cavalheiro Oscar Anselmi, que, com sucesso, dirigiu o Oratório em Verona, em presença do maestro Perosi. Atenta a reconhecida competência do maestro Anselmi, deve esperar-se completo êxito. É bem possível que sua eminência o cardeal honre com sua presença a grande execução do Oratório" (CORREIO DA MANHÃ, 1906).

Entretanto, a presença musical de Perosi no Brasil no início do século XX é mais fortemente verificada no âmbito específico da música litúrgica, mais do que propriamente no âmbito dos oratórios. Com efeito, nota-se nos programas musicais das solenidades religiosas católicas deste período na capital brasileira a execução de diversas obras

---

[3] O mesmo *Jornal do Commercio* noticiaria no ano seguinte a nomeação de Perosi como diretor musical da Capela Sistina. Além disso, apresentava aos leitores a programação do Teatro Scala de Milão. Observa-se que, ao lado das tradicionais óperas, também seria executado o Oratório *Ressurreição de Lázaro,* de Perosi: "O teatro Scala de Milão publicou seu programa para a estação de carnaval e quaresma, que deveria abrir-se a 26 de Dezembro último. O repertório compreende Falstaff, Os Mestres Cantores de Nuremberg, O Rei de Lahore, Iris, Norma, Huguenotes e mais dois bailados: o Carrilhão, de Massenet, e Rosa d'Amor de Joseph Bayer. [...] Às obras dramáticas acima indicadas temos de acrescentar as três composições religiosas de Verdi: Stabat Mater, Laudi ala Vergine, Te Deum e **o oratório do Abade Perosi a Ressurreição de Lázaro. "O Abade D. Lourenço Perosi foi nomeado pelo Papa Diretor dos cantores da Capela Sixtina"** (JORNAL DO COMMERCIO, 1899, grifo nosso).

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

litúrgicas de Perosi. Sabe-se, por exemplo, que a *Schola cantorum Santa Cecília,* coro da Igreja de Sant'Ana (Rio de Janeiro) dirigido pelo Pe. José Alpheu Lopes de Araújo[4], em diversas cerimônias litúrgicas executou alguma obra de Perosi. Por ocasião da morte do Papa São Pio X em 1914, por exemplo, as exéquias que foram celebradas na Catedral do Rio de Janeiro, com presença inclusive de importantes autoridades civis, tiveram como música o *Requiem* de Perosi:[5]

> Realizaram-se ontem, na Catedral Metropolitana, as solenes exéquias que o Cabido desta cidade mandou celebrar por alma de Sua Santidade o Papa Pio X. Desde cedo, nas proximidades da igreja aglomerava-se o povo, contido por um cordão de isolamento. Mais tarde vieram também alinhar-se ao longo da rua 7 de Setembro o piquete de cavalaria que escoltou o Sr. Presidente da República e um regimento do Exército, que prestou as honras militares. [...]
>
> No interior, o templo apresentava uma imponência austera: as profundas luzes dos candelabros pendentes ressaltavam sobre o veludo negro que forrava os altares. [...] A nave enchia-a o povo apinhado. Na primeira tribuna, junto ao Evangelho, viam-se o Sr. Presidente da República, a Sra. Hermes da Fonseca e os Srs. Barões de Teffé; na segunda as casas civil e militar da presidência; ocupavam a terceira e a quarta os Srs. Ministros e suas senhoras." [...]
>
> Antes de começar a missa pontifical, a orquestra, grande coral, executou o "Adagio trio", de Callegari. E iniciou-se a cerimônia: subiu ao altar o Sr. Bispo D. Sebastião Leme ... E, ao longo da missa, ao Introito, ao Kyrie, Gradual, Tractus, Dies Irae, Sanctus e Agnus, a grande coral, organizada pelo zelo infatigável de Monsenhor Alpheu Lopes e regida por ele próprio, fazia ouvir os trechos correspondentes da **"Missa de Requiem", de Perosi, uma admirável página de música, escrita em estilo clássico, muito polifônico e dramático, cheio de modulações logicamente concatenadas, e de uma harmonização riquíssima e surpreendente.** (JORNAL DO COMMERCIO, 1914b, grifo nosso).

Outras Missas de Perosi foram também frequentemente executadas pelo mesmo coro do Pe. Alpheu no Rio de Janeiro, tais como a *Missa* [Prima] *Pontificalis* (1897)[6], a

[4] "O Pe. José Alpheu Lopes de Araújo, cónego da Catedral Metropolitana, Mestre de Capela do Cabido e (1924) professor de órgão e harmónio do Instituto Nacional de Música, ordenado em 1894 no Colégio Pio Latino em Roma, organizou, logo que voltou ao Brasil, um notável coro de meninos na Matriz de Santana, dando um exemplo prático de música sacra correta." (SCHUBERT, 1980. p. 22).

[5] No ano seguinte, noticia-se também o *Requiem* de Perosi sendo executado na Catedral por ocasião do falecimento do Imperador austríaco Francisco José: "Realizaram-se ontem na Catedral Metropolitana as exéquias em sufrágio da alma de S. M. o Imperador Francisco José. [...]A "Schola Cantorum Santae Ceciliae" executou a missa de "Requiem", de Perosi." (JORNAL DO COMMERCIO, 1916c).

[6] "Revestiu-se ontem do máximo esplendor a festa de São Miguel Arcanjo, nesta matriz [Sant'Ana], promovida pela Venerável Irmandade. [...] A parte vocal e instrumental esteve entregue à Schola Cantorum de Santa Cecília, sob a regência do diretor, cônego Alpheu Lopes de Araújo, que fez executar o seguinte programa: "Missa Pontificalis", de Perosi [...]." (JORNAL DO COMMERCIO, 1915).

Missa Secunda Pontificalis (1906)[7], a *Missa Davidica* (1894)[8], a *Missa Eucharistica* (1897)[9] e a *Missa Benedicamus Domino* (1899)[10]. Na edição de 31 de agosto de 1904 do *Jornal do Brasil,* lê-se ainda uma série de notícias sobre um importante evento para os católicos brasileiros, uma grande peregrinação ao Santuário de Aparecida, promovida para comemorar o quinquagésimo aniversário da definição do dogma da Imaculada Conceição de Nossa Senhora. Fizeram-se presentes em Aparecida diversos Bispos de todo o Brasil, merecendo destaque a participação do Cardeal Dom Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti, Arcebispo do Rio de Janeiro, a quem coube a celebração da Missa Pontifical no dia 8 de setembro, data destinada às cerimônias de solene Coroação de Nossa Senhora e ocasião em que se noticiava a execução da Missa *Te Deum laudamus* de Perosi (JORNAL DO BRASIL, 1904).

A ampla divulgação da música de Lorenzo Perosi no meio eclesiástico e seu prestígio junto à crítica musical parecem tê-lo alçado também no Brasil ao posto de referência em questão de música sacra católica na primeira metade do século XX. Até mesmo Heitor Villa-Lobos (1887-1959), reconhecidamente zeloso de sua pretensa originalidade artística, teria reconhecido Perosi como modelo a ser seguido, conforme expõe o escritor Manuel Bandeira (1886-1968) em um de seus textos do *Jornal do Brasil*:

> Havia muito tempo que eu não tinha o prazer de abraçar o nosso grande Villa, que é como costumamos chamar, os seus íntimos, Heitor Villa-Lobos. Sabendo que ele estava de volta à terrinha, fui logo procurá-lo no seu apartamento da Rua Araújo Porto Alegre. Encontrei-o como ele é sempre encontrado a qualquer hora do dia ou da noite: trabalhando. Desta vez estava trabalhando no Magnificat que lhe foi encomendado pelo Vaticano. – Então, bichão, agora na música sacra? – Agora? Você se esquece que eu já escrevi quatro missas, uma de Requiem, que tenho dois volumes de motetos, e muitas outras coisas avulsas. Fiquei encabulado. Mas quem já deu a volta do Villa? No outro dia Mariuccia Jacovino disse-

[7] "A Mesa Administrativa desta Venerável Irmandade [do Príncipe dos Apóstolos S. Pedro] celebrará no corrente ano, com o maior brilhantismo, a festa do Santo Patriarca, pela forma seguinte: [...] A parte musical será confiada à Schola Cantorum Santae Ceciliae, que, sob a regência do Revmo. Cônego Alpheu Lopes de Araújo, executará o seguinte programa: [...] Missa secunda pontificalis, de Perosi, para contraltos, tenores e baixos (executada pela primeira vez)." (JORNAL DO COMMERCIO, 1916a).

[8] "Teve toda a pompa a festa que em louvor ao seu glorioso orago, fez celebrar ontem a Irmandade de S. Miguel e Almas, da matriz de Santa Rita. [...] No coro da igreja, uma orquestra sob a direção do maestro Sr. Luiz Pedroza, executou o seguinte programa sacro: [...] a religiosa "Messe Davidica", do compositor sacro Don Lorenzo Perosi [...]." (JORNAL DO COMMERCIO, 1916b).

[9] "A Mesa Administrativa desta Venerável Irmandade [do Príncipe dos Apóstolos S. Pedro] celebra no corrente ano, a festa do Santo Patriarca, seu padroeiro, pela forma seguinte [...] A parte musical será confiada à "Schola Cantorum Santae Ceciliae", que executará o seguinte programa: [...]"Missa Eucharistica" a 4 vozes desiguais, de Perosi [...] "Cantabo Domino", de Perosi." (JORNAL DO COMMERCIO, 1914a).

[10] "O Apostolado do Coração da Matriz de Sant'Anna realizou ontem a festa do Sagrado Coração de Jesus, com missa pontifical às 10 horas [...] A Escola Cantorum Santa Cecilia, sob a regência do Padre Alpheu Lopes de Araújo, executou a missa denominada Benedicamus Domino, do Abade Perosi." (JORNAL DO COMMERCIO, 1910).

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

> me que o Quarteto do Rio de Janeiro estava ensaiando o 16º quarteto do Villa. O último de que eu tinha notícia era o oitavo. E me lembrava da conversa que a propósito dele tivera com o compositor. – A verdadeira sonoridade do quarteto é a de Haydn, dissera-me Villa. Beethoven é demasiado egocêntrico: é ele, ele e mais nada. Beethoven, sinfonia; Haydn, quarteto. E na música sacra quem é que é? Perguntei agora, que ouvia falar do Magnificat para o Vaticano. Villa sorriu: – Perosi! Mas eu: – E Palestrina? – Palestrina, Vitoria são muito rigorosos, muito rígidos. Sabes que eu sou pecador: tenho pecado muito! (JORNAL DO BRASIL, 1958, grifo nosso).

A música sacra e religiosa de Nepomuceno

Do mencionado período entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX é Alberto Nepomuceno considerado comumente como grande expoente da música brasileira, seja pela sua intensa atividade musical como regente e compositor, seja também pelo seu trabalho à frente do Instituto Nacional de Música. Sabe-se também que foi ele diretamente interessado e atuante na questão da regulamentação da música sacra católica no Rio de Janeiro. E o seu contato com a música litúrgica verifica-se também na sua formação musical recebida na Europa, sobretudo na *Schola Cantorum* em Paris, no seu trabalho em prol da recuperação da obra do Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e nas suas próprias composições sacras e religiosas (cf. GOLDBERG, 2006).

O repertório sacro/religioso produzido por Alberto Nepomuceno pode ser classificado em três categorias distintas: 1) música instrumental religiosa; 2) oratório em sentido *lato*; e 3) música sacra[11]. À primeira categoria pertence as peças *Offertoire* (órgão, 1912) e *Cloches de Noël* ["Sinos de Natal"] (piano, 1915). À segunda categoria pertencem as peças *Ave Maria* [texto de X. Silveira Jr.] (canto e piano, 1887), *Ave Maria* [texto de J. Galeno] (coro feminino, 1897), *Ingemisco* (canto e piano, 1899), *Em Bethleem* (canto, coro e orquestra, 1903), *Canto nupcial* (canto e piano, 1907) e *Invocação à Cruz* (coro e piano, s.d.). À terceira categoria pertencem as peças *Canto fúnebre* (coro, 1896), *O salutaris hostia* (canto e órgão, 1897), *Panis angelicus* (duas vozes e órgão, 1909), *Ecce panis angelorum* (duas vozes e órgão, 1911), *O salutaris hostia* (coro feminino, 1911), *Tantum ergo* (coro e órgão, 1911), *Missa a duas vozes* (coro e órgão, 1915) e *Ave Maria* (canto e órgão, s.d.) (TEIXEIRA, 2019).

[11] Considera-se aqui como *música sacra* aquela música destinada a "revestir de adequadas melodias o texto litúrgico" no culto público da Igreja Católica Apostólica Romana (*Documentos sobre a música litúrgica,* 2005, p. 15).

Considerando, pois, a relevância de Alberto Nepomuceno no cenário da música erudita brasileira e, ao mesmo tempo, a sua inserção em um contexto histórico em que a música sacra católica recebe intensa atenção por parte das autoridades eclesiásticas e em que Lorenzo Perosi assume a posição de referência em tal gênero musical, propomo-nos no presente artigo investigar a possível influência musical do compositor italiano nas obras religiosas de Alberto Nepomuceno.

Para tanto, dividimos a abordagem em duas partes. Primeiramente, trataremos de alguns aspectos musicais *comuns* a Perosi e a Nepomuceno, mas que não necessariamente são exclusivos do compositor italiano. Em segundo lugar, trataremos de casos concretos de *intertextualidade musical,* apontando-se para influência direta de obras específicas de Perosi na produção religiosa de Nepomuceno.

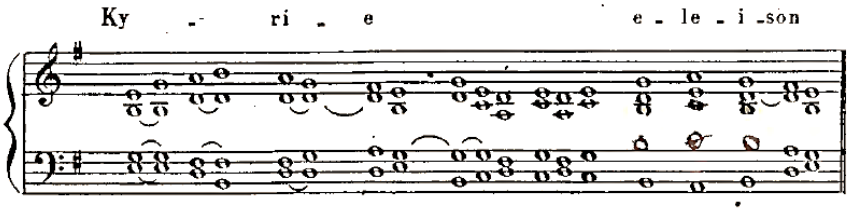
O canto gregoriano e o oratório

Na obra sacra de Lorenzo Perosi, pode-se encontrar um tipo de harmonização de cantos gregorianos bastante corrente no final do século XIX. Trata-se basicamente de um procedimento em que a cada nota do cantochão corresponde ao órgão um acorde com notas pertencentes ao *modo* da peça gregoriana, preferencialmente em estado fundamental. É, em suma, o que é proposto no *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* de Louis Niedermeyer e Joseph d'Ortigue, publicado em 1856.[12] Na *Missa De Beata,* por exemplo, que, além de algumas peças originais para órgão, consiste basicamente em uma versão harmonizada de uma Missa completa gregoriana (Ordinário extraído da Missa IX gregoriana e o Próprio da Missa do Dia de Natal), Perosi apresenta a mesma concepção para a harmonização do cantochão: acordes consonantes, um para cada nota da melodia, e ausência de dissonâncias (Fig. 1).

[12] Esse tratado apresenta algumas poucas regras fundamentais para o acompanhamento do cantochão: 1) usar exclusivamente em cada modo as notas da escala; 2) usar frequentemente as tríades da nota final e da dominante de cada modo; 3) usar exclusivamente as fórmulas harmônicas próprias às cadências de cada modo; 4) não usar no acompanhamento do cantochão outro acorde senão as tríades consonantes e sua primeira inversão; 5) as leis que governam a melodia gregoriana [p.ex.: uso do Si♭] devem ser observadas também em cada uma das quatro vozes do acompanhamento instrumental; 6) sendo a melodia o mais essencial do cantochão, ela deve sempre estar na voz superior do acompanhamento instrumental (NIEDERMEYER; D'ORTIGUE, 1905, p. 14-16).

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

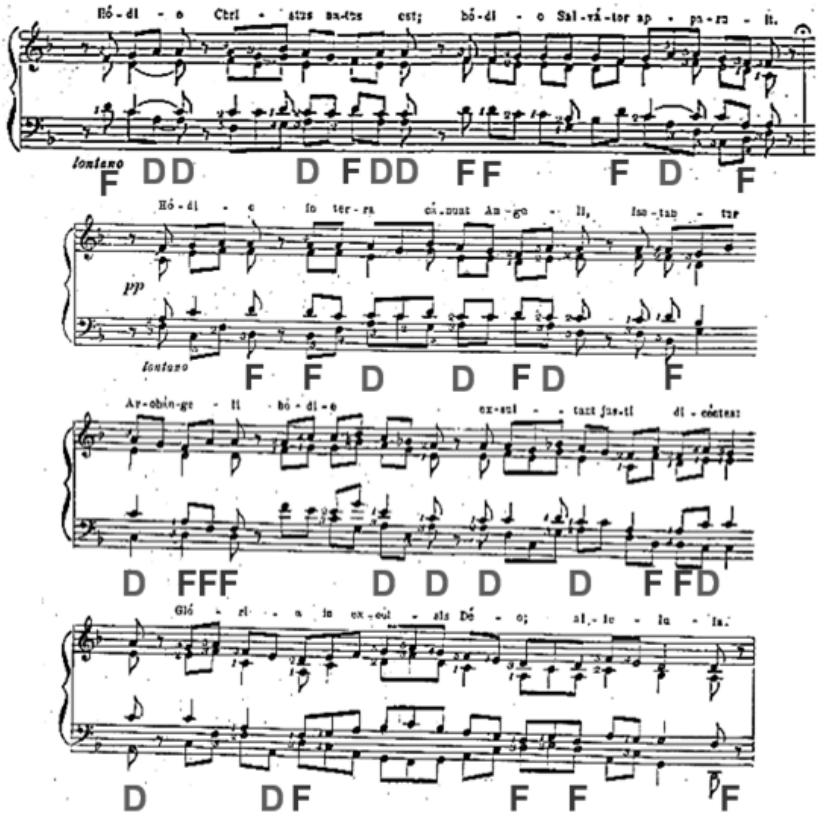
FIGURA 1



Perosi: exemplo de harmonização do cantochão na *Missa De Beata.* Fonte: PEROSI (s.d.).

Na obra *Cloches de Noël* de Nepomuceno encontra-se a mesma técnica de harmonização. Trata-se de uma obra de caráter religioso para piano solo composta em 1915 para um jornal carioca, *O Imparcial.* Nela o compositor insere a melodia do canto gregoriano *Hodie Christus natus est,* antífona do *Magnificat* do Ofício de segundas Vésperas do dia 25 de dezembro (Nascimento do Senhor) na liturgia romana. Facilmente se verifica que Nepomuceno se atém às tríades pertencentes ao modo de Ré do cantochão original (Modo I – Dórico ou *Protus*) e usa frequentemente os acordes sobre a nota *finalis* (Ré) e sobre a *dominante* (Lá) (Fig. 2).

FIGURA 2



Gregoriano harmonizado em *Cloches de Noël* – acordes sobre a nota *finalis* (F) e sobre a *dominante* (D). Fonte: NEPOMUCENO (s.d.) [1915a].

No *Catálogo* geral das obras de Nepomuceno encontra-se uma única obra classificada como *oratório*. Trata-se da peça ali intitulada *A pastoral,* composta em 1902 durante estada do compositor em Petrópolis/RJ, e descrita como "episódio de Natal" e "auto religioso em um prólogo e três atos", com duração de aproximadamente 35 minutos. A estreia da peça é apontada como sendo o dia de Natal (25 de dezembro) do ano de 1903, no Teatro São Carlos, em Campinas/SP, indicando a mesma fonte que a obra completa teve "música composta por Sant'Ana Gomes (Prólogo), Henrique Oswald (Anunciação), Francisco Braga (A Visitação) e Alberto Nepomuceno (Em Belém)" (CORREA, 1996, p. 51).

O libreto utilizado por Nepomuceno para composição de seu "oratório" é o 3º quadro da obra *Pastoral* do escritor brasileiro Henrique Maximiano Coelho Netto (1864-1934). Musicalmente, a composição de Nepomuceno divide-se em seis partes: 1) Prelúdio orquestral; 2) peça para coro a 4 vozes (soprano, contralto, tenor e baixo) *a cappella,* o "Coro dos emoritas"; 3) peça para coro feminino a 4 vozes (soprano 1 e 2; contralto 1 e 2), o "Coro dos anjos"; 4) ária para mezzo-soprano e orquestra, a "Cantilena"; 5) peça para coro masculino e orquestra, o "Coro dos pastores", à qual se segue imediatamente um interlúdio orquestral e uma recapitulação do "Coro dos anjos" acompanhado pela orquestra; e 6) peça final para coro e orquestra, com recapitulação de trechos dos coros anteriores. A partitura manuscrita do compositor traz como título *Em Bethleem: auto pastoril de Coelho Netto, música de Alb. Nepomuceno, op. 25.*

Diferentemente do que é indicado no *Catálogo* (CORREA, 1996), contudo, onde *Em Bethleem* é classificada como *oratório*, a obra é, em verdade, uma *música incidental.* Com efeito, diferentemente do gênero oratório, em que tradicionalmente não há representação cênica, a peça de Nepomuceno é parte integrante de uma ação teatral, e sua própria integridade enquanto obra não lhe pode ser desvinculada. Mesmo assim, Nepomuceno utiliza alguns procedimentos compositivos comuns à produção musical europeia de oratórios, particularmente nos de temática natalina. Trata-se da tópica pastoril[13] e de elementos representativos da música angélica.

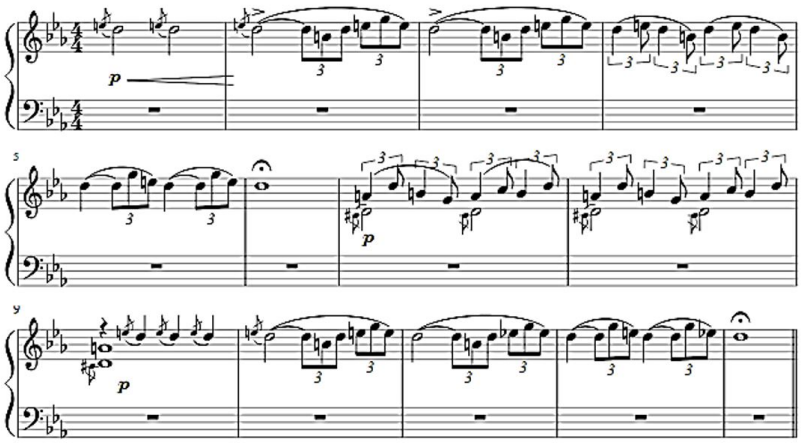
[13] A temática pastoral especificamente em sentido religioso surge naturalmente do próprio fato de que na Sagrada Escritura há diversas referências a ela. No Antigo Testamento tem-se Jacó, Isaac e Abraão descritos como pastores; Saul e Davi como pastores; e, enfim, o próprio Cristo se denomina o Bom Pastor e tem seu nascimento revelado primeiramente aos pastores. A aproximação entre a temática pastoral e a festa específica do Natal se dá também e por algumas tradições musicais, sobretudo italianas, que envolviam os festejos religiosos na época natalina (MONELLE, 2006, p. 198).

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

Segundo Monelle (2006), os *significantes pastorais* estão entre os procedimentos mais utilizados pelos compositores ao longo da história da música: os instrumentos característicos, a siciliana e a simplicidade rural. Os instrumentos musicais que imediatamente remetem à temática pastoril são alguns instrumentos de sopro, o que decorre de algumas referências que se têm acerca da música na Antigüidade, particularmente o *aulós*, a flauta de pã e a gaita de foles, com seu efeito característico: o bordão. No aspecto rítmico, o significante pastoral mais frequente é o compasso composto típico da chamada siciliana, com a métrica pastoral padrão (12/8 ou 6/8) correspondente às execuções dos pastores de Abruzzi que desciam a Roma na época do Natal, sendo a siciliana um eventual refinamento da música dos *pifferari*, como eram conhecidos esses músicos, que tocavam instrumentos de sopro como a gaita de foles e os *pifferi* (espécie de oboé). Finalmente, o terceiro significante pastoril seria a simplicidade rural, já que se entende comumente que pessoas do campo se expressam com palavras simples, o que seria concretizado musicalmente em linhas vocais raramente excedendo uma quinta, na melodia desenvolvendo-se por graus conjuntos, na preferência por frases cantantes e melodiosas, no ritmo limitado a padrões constantemente repetidos, na harmonia não expressiva e na preferência pela tonalidade maior (MONELLE, 2006, p. 207-222).

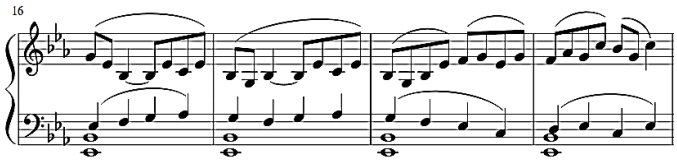
Esses mesmos três significantes pastoris se encontram claramente no *Prelúdio* de Nepomuceno. Primeiramente pelos solos de oboé e clarinete, pelo uso de tercinas e pelo efeito de bordão no solo de clarinete (Fig. 3). Em segundo lugar, também por algumas características do próprio tema que o compositor apresenta a partir do compasso 14, tema este construído basicamente sobre as notas da tríade da tônica (Fig. 4).

FIGURA 3



Prelúdio de *Em Bethleem* de Nepomuceno, c. 1-13. Fonte: O autor (2019).

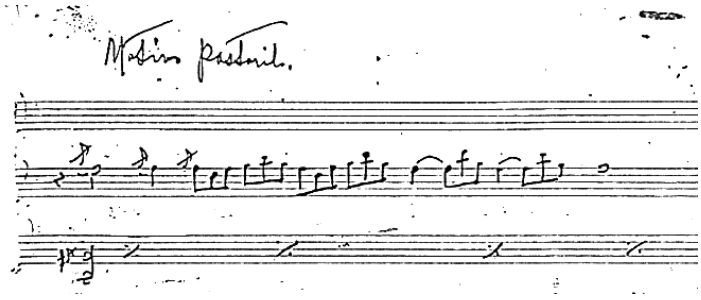
FIGURA 4



Tema do *Prelúdio* de *Em Bethleem* de Nepomuceno. Fonte: O autor (2019).

Na última página do manuscrito de *Em Bethleem* verifica-se explicitamente que o próprio compositor entendeu conferir este caráter pastoral ao *Prelúdio.* Encontra-se ali a indicação do que seria o "motivo pastoril" utilizado na obra: uma pequena frase musical para instrumentos de sopros, com apojaturas e tercinas sobre um baixo a modo de bordão com um intervalo de quinta justa (Fig. 5).

FIGURA 5

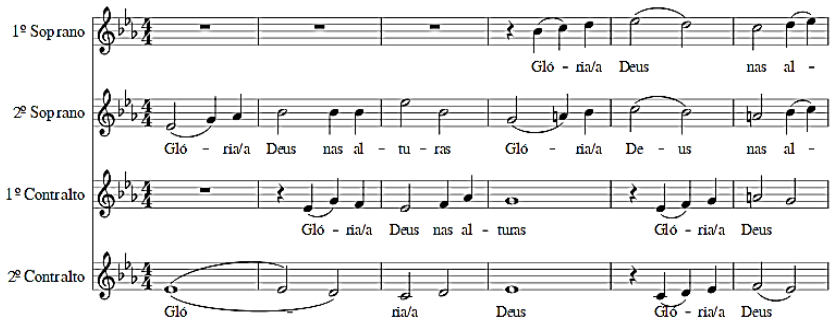


Motivo pastoril no manuscrito de *Em Bethleem.* Fonte: NEPOMUCENO (s.d.) [1903].

Na peça em que Nepomuceno insere o canto dos anjos por ocasião do anúncio do nascimento de Cristo aos pastores, utiliza-se como texto a frase "Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens de boa vontade". Musicalmente, o trecho é formado por dois períodos musicais, sendo o primeiro direcionado harmonicamente da tônica para a dominante (c. 1-11) com o texto "Glória a Deus nas alturas" repetido três vezes; e o segundo, retornando à tônica (c. 11-16). Harmonicamente, a peça é totalmente diatônica, estando as notas e acordes estranhos à tonalidade apenas restritos a eventuais dominantes individuais. O contraponto utilizado por Nepomuceno é estritamente tonal, de modo geral com alternância entre 1ª e 2ª espécie, com amplo predomínio de sonoridades consonantes e restringindo dissonâncias a acordes de passagem ou a figurações contrapontísticas nos dois pontos cadenciais da peça (Fig. 6).

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

FIGURA 6



Nepomuceno: *Coro dos Anjos,* c. 1-4. Fonte: O autor (2019).

O fato de Nepomuceno optar nesta peça coral pelo uso exclusivo de vozes agudas, femininas, *a cappella,* e em uma escrita contrapontística se justifica pelo caráter representativo que certamente pretendia dar à obra. Com efeito, o compositor se insere, assim, numa tradição musical já consolidada de se representar musicalmente personagens espirituais, dentro de um oratório, por meio de procedimentos compositivos que remetam o ouvinte à polifonia clássica contrapontística.[14] Particularmente o texto aqui empregado por Nepomuceno, o *Glória a Deus nas alturas,* é comumente musicado por meio de polifonia para vozes agudas e, por vezes, com orquestração que favoreça o caráter sublime de tal passagem musical. Tal procedimento pode ser encontrado também no oratório de Natal de Lorenzo Perosi.[15]

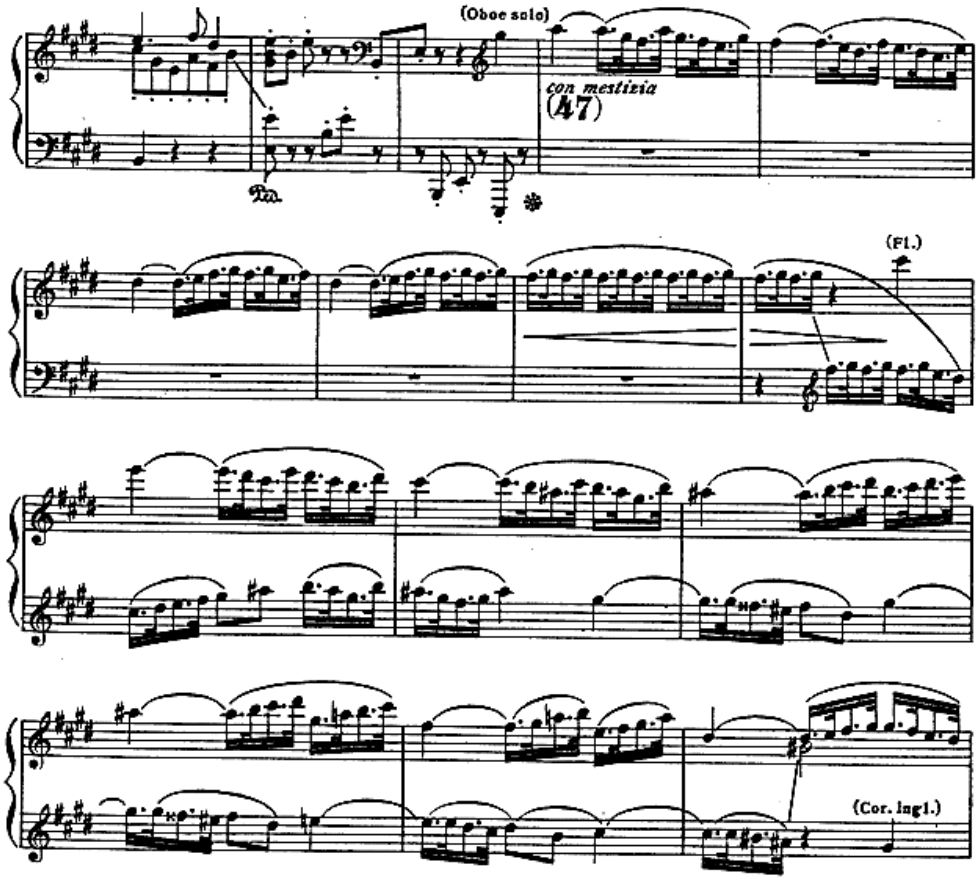
Em "*Il Natale del Redentore*", há um número exclusivamente orquestral específico ao momento em que os anjos anunciam aos pastores o nascimento de Cristo. Durante tal peça, denominada *Notte tenebrosa,* Perosi também recorre aos instrumentos significantes, por meio aqui de um solo de oboé, em fugato, seguido por linhas do flautim e do corne inglês (Fig. 7). Além disso, Perosi dá a seu *Inno Angelico* tratamento vocal semelhante ao empregado por Nepomuceno: coro feminino a quatro vozes (2 sopranos e 2 contraltos).

[14] Na Sagrada Escritura lê-se que no Céu ouvem-se os cânticos dos anjos (Sl. 83, 51) e os teóricos medievais, em suas classificações dos diferentes tipos de música (entendida no sentido amplo de proporção ou ordem), reservavam uma categoria à chamada "musica celeste", que seria o resultado da ordem sábia e proporcionada na hierarquia dos Anjos e Santos. Na teoria musical medieval, após o advento técnico da polifonia musical, também se tornou comum estabelecer uma proximidade entre o efeito próprio do contraponto entre as vozes e o cântico celestial dos Anjos. Escoto Erígena, irlandês do século IX, por exemplo, "para sugerir a inexprimível beleza do Universo, não encontra imagem mais sugestiva que a de um concerto polifônico" (BRUYNE, 1994, p. 239, tradução nossa).

[15] O Oratório "Il Natale del Redentore" data de 1899 e divide-se em dois atos, o primeiro tratando da Anunciação e o segundo, do Natal propriamente dito. Estruturalmente, os oratórios de Perosi seguem certas tendências do tempo: são contínuos, sem números fechados seguidos por pausas, e são unificados por motivos recorrentes. O estilo melódico é predominantemente lírico tanto na escrita vocal como coral, com equilíbrio entre recitativos e ariosos, texturas predominantemente homofônicas, uso ocasional de passagens imitativas e fugatas, estilo harmônico eclético, citações historicistas (canto gregoriano, polifonia e falsebordone renascentistas) e papel proeminente da orquestra (SMITHER, 2000, p. 623).

A textura é totalmente homofônica e a declamação do texto é silábica. O compositor italiano opta, contudo, por uma ampla orquestração no sentido de, como já mencionado, reforçar o caráter sublime de tal passagem, o que se dá sobretudo pelo trilo das cordas, pelo timbre da harpa e pelas figurações melódicas do flautim entre as frases corais (Fig. 8).

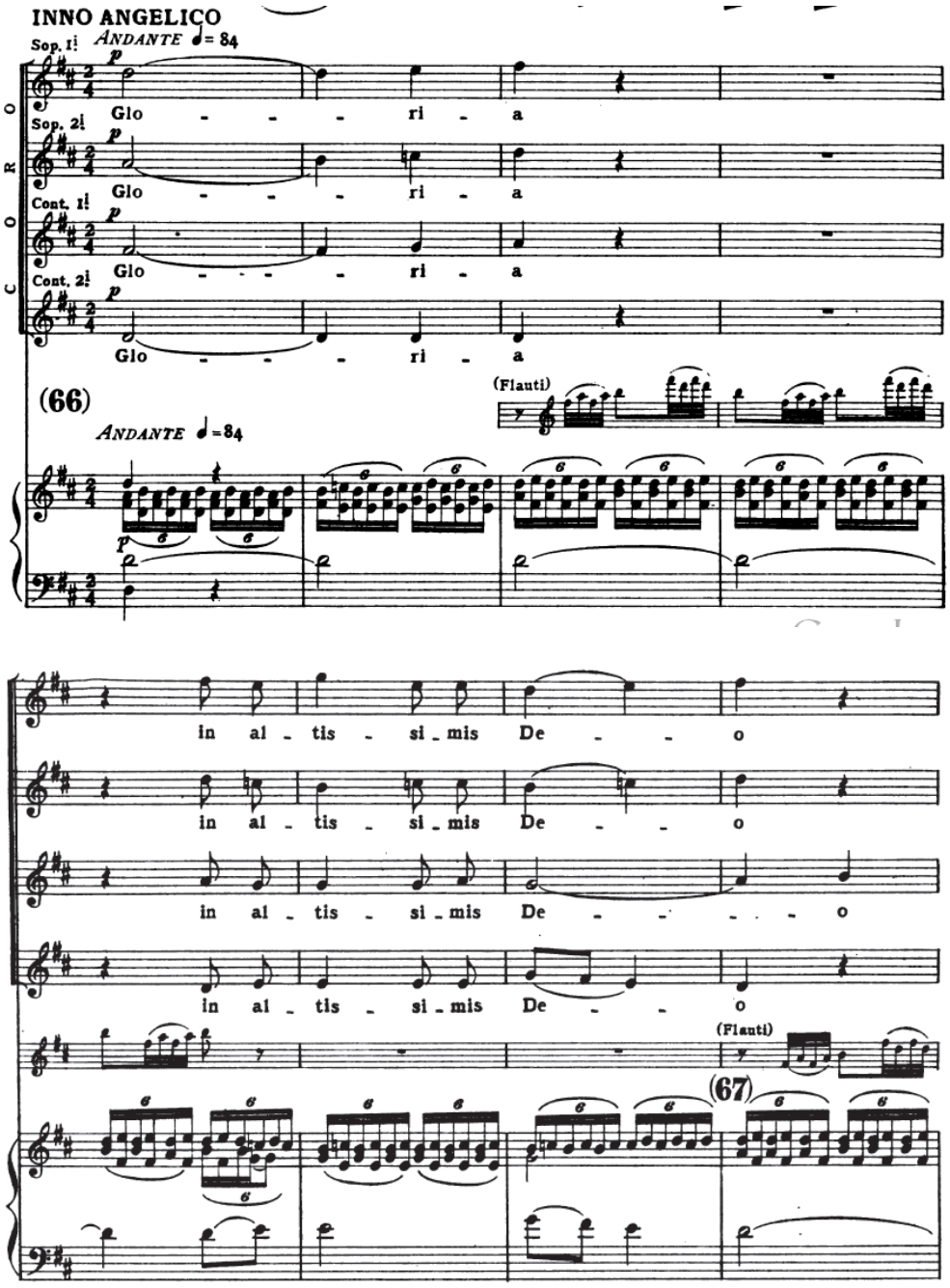
FIGURA 7



Perosi: *Notte tenebrosa* do oratório *Il Natale del Redentore.* Fonte: PEROSI (1899).

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

FIGURA 8



Perosi: *Inno Angelico* do oratório *Il Natale del Redentore.* Fonte: PEROSI (1899).

Intertextualidade na *Missa*

Entre as composições sacras e religiosas de Alberto Nepomuceno, nota-se que há apenas uma Missa, cuja edição, pela Bevilacqua & C., apresenta o seguinte título: "*Missa duabus vocibus aequalibus quam in honorem Virginis Immaculatae concinnavit et Eminentissimo Domino Cardinali Arcoverde dicavit. Die 26 Octobris Anni 1915. A. Nepomucenus*" [Missa a duas vozes iguais composta em honra da Virgem Imaculada e dedicada ao Sr. Eminentíssimo Cardeal Arcoverde. Dia 26 de outubro de 1915. A.

Nepomuceno]. A referida data de 26 de outubro de 1915 marcou o jubileu episcopal, isto é, o aniversário de vinte e cinco anos da sagração episcopal, de Dom Joaquim Arcoverde, então arcebispo do Rio de Janeiro e primeiro dos prelados sul-americanos a se tornar cardeal. Na sobredita data, o próprio cardeal celebrou uma solene missa pontifical na Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro, com a assistência de bispos e arcebispos de todo o Brasil, sendo executada, então, a Missa que Nepomuceno dedicou-lhe. Digno de nota é o fato de que a Missa de Nepomuceno foi executada pela já mencionada Schola Cantorum Santa Cecília, conduzida pelo Pe. José Alpheu Lopes de Araújo.

A Missa de Nepomuceno segue um modelo bastante comum dentro do repertório produzido pelos compositores ligados ao *Cecilianismo*[16] (cf. DUARTE, 2016, p. 215). Trata-se de uma composição destinada a coro a duas vozes iguais com acompanhamento de órgão. Não há árias para cantores solistas, ficando os solos vocais restritos a pequenas frases musicais intercalando os trechos corais, o que se harmoniza com as diretrizes dos documentos eclesiásticos da época, que visavam eliminar o caráter teatral na música de igreja. Predomina, pois, a escrita coral e a alternância entre texturas (imitativa/homofônica), andamentos e fórmulas de compasso como maneira de inserir variedade dentro de uma concepção geral em que a forma musical é determinada primordialmente pela estrutura do texto litúrgico. Preza-se igualmente pela inteligibilidade do mesmo texto e pela referência a modelos musicais do passado, sobretudo o cantochão e a polifonia de Palestrina (1525-1594).

Os esquemas formais utilizados em cada peça que compõe o Ordinário da Missa são compartilhados pelos compositores que de alguma forma estiveram ligados ao *Cecilianismo.* Em seu célebre tratado de forma musical, editado entre 1920-22, Giulio Bas (1874-1929), que atuou também diretamente no processo de restauração da música litúrgica católica no início do século XX, detalha os procedimentos formais próprios da Missa católica. No *Kyrie*, por exemplo, a música moderna (pós-renascentista), segundo ele, mantém a tradicional divisão A-B-A ou A-B-C, mas a distinção das partes não se

[16] Trata-se de um movimento artístico que tem como um de seus princípios fundamentais a ideia de que a autêntica música sacra católica é subordinada à liturgia e, portanto, a inteligibilidade das palavras e da música são mais importantes do que a individualidade artística ou que o alinhamento ao desenvolvimento contemporâneo da música em geral. O nome do movimento deve-se à Santa Cecília, Padroeira dos músicos, e às antigas *Congregazioni Ceciliani* do século XV, as quais vieram a inspirar a formação das chamadas *Caecilien-Bündnisse* (Ligas Cecilianas) em Munique, Passau, Viena e outros locais ao longo do século XVIII. Basicamente, essas organizações de músicos encorajavam a música sacra com pouco ou nenhum acompanhamento instrumental e o predomínio da música coral. É clara a ruptura entre a tendência historicista inerente ao movimento e a prática musical de então, predominantemente de caráter sinfônico, teatral e centrada sobre o gênio musical individual (cf. FELLERER, 1979, p.181; GMEINWIESER, 2001).

fundamenta simplesmente na caracterização temática, mas sim em relações tonais. O *Christe* geralmente assume um caráter contrastante em relação ao primeiro e ao último *Kyrie*, seja no caráter, seja na tonalidade ou ainda na alternância de texturas (solo/coro, polifonia/homofonia etc.) (BAS, 1957, p. 148).

Para o Gloria, por sua vez, Bas apresenta a divisão dos versículos em quatro grupos distintos. A primeira (A), do início até *Glorificamus te;* a segunda (B), de *Gratias agimus até Filius Patris;* a terceira (C), de *Qui tollis peccata mundi* até *Qui sedes ad dexteram Patris;* e a quarta (A'), enfim, a partir de *Quoniam tu solus sanctus* até o final (BAS, 1957, p. 149). Na parte A distinguem-se duas partes: um período fechado, evidentemente tonal, e uma segunda como um período modulante. A parte B compõe-se por quatro períodos musicais de caráter contrastante, enquanto a parte C sugere três períodos musicais dispostos de forma orgânica. A parte final, com texto de caráter conclusivo, divide-se em dois períodos, geralmente o primeiro de caráter modulante e o segundo, temático e tonal (BAS, 1957, p.149-150).

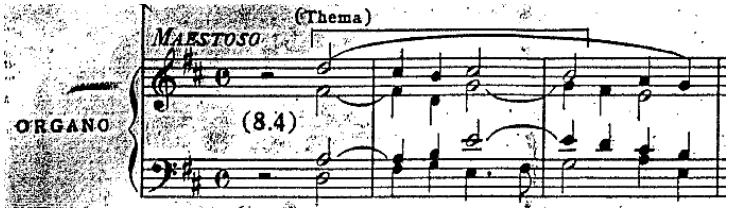
No que concerne ao *Credo*, que, quanto à extensão do texto assemelha-se ao *Gloria*, Bas indica uma tríplice divisão em grandes partes, cada uma das quais inicia-se com um versículo característico, na tonalidade principal, cada parte compreendendo 5 versículos, agrupados 2+3 e 3+2. (BAS, 1957, p. 146). Para o *Sanctus-Benedictus,* a constituição do texto já claramente impõe a forma de *Responsório*, ou seja, o modelo a–b–a': após uma primeira parte (chamada corpo do responsório), sucede outra (o versículo) e, em seguida, retorna-se à primeira parte, que não é repetida inteiramente, sendo executada somente sua última frase (a frase de repetição) (BAS, op. cit., p. 129-133). O *Agnus Dei,* enfim, possui estreita afinidade de significado com o *Kyrie,* o que, segundo Bas, sugere frequentemente uma repetição ou adaptação da forma empregada no *Kyrie,* ou, ao menos, um desenvolvimento sobre os mesmos temas (BAS, op. cit., p. 153).

A análise musical da forma empregada por Nepomuceno em sua Missa indica uma clara adequação a estes modelos formais, o mesmo ocorrendo, de modo geral, nas várias Missas compostas por Perosi. Contudo, o modo concreto como o compositor brasileiro opta por trabalhar as articulações das texturas musicais aliado a outras características, tais como a função estrutural conferida ao tema instrumental introdutório e inclusive algumas citações temáticas diretas, permitem afirmar que Nepomuceno utiliza como modelo para sua composição a Missa *Te Deum laudamus* (1899) de Lorenzo Perosi, também para duas

vozes e órgão, a qual, como já mencionado, era uma das obras do compositor italiano já conhecidas e executadas em cerimônias católicas no Brasil.

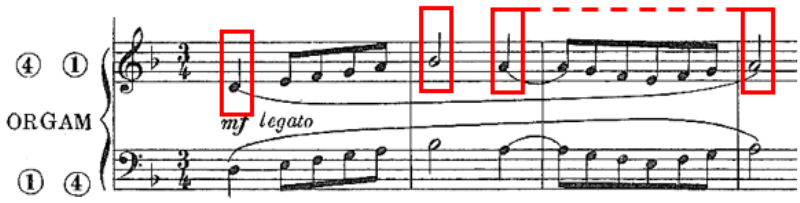
Em primeiro lugar, Nepomuceno elabora uma introdução para sua Missa com um solo de órgão com um perfil melódico que remete diretamente a padrões encontrados no repertório do canto gregoriano (Modo I – Ré-Lá-Si♭-Lá) (Fig. 10). Este mesmo tema é utilizado nas demais peças da Missa, seja como prelúdio, interlúdio ou poslúdio. Tal recorrência do tema de órgão introdutório ao longo da Missa coincide exatamente com aquele empregado por Lorenzo Perosi na Missa *Te Deum laudamus.* (Quadro 1) e o próprio desenho melódico empregado por Nepomuceno parece remeter ao empregado por Perosi em seu moteto *Ecce Panis angelorum*[17], de 1910 (Fig. 11). Nas Missas de Perosi também se encontra esta recorrência do tema instrumental na Missa *Prima Pontificalis* (1897).

FIGURA 9



Perosi: introdução da Missa *Te Deum laudamus.* Fonte: PEROSI (1899).

FIGURA 10



Nepomuceno: solo de órgão introdutório na *Missa.* Fonte: NEPOMUCENO (s.d.) [1915b].

[17] Nos anos em que Perosi atuou em Milão, ele compôs uma série de peças para uma ou duas vozes que foram agrupadas em quatorze volumes intitulados *Melodie Sacre,* publicados entre 1897 e 1910. No volume IV, de 1900, há um moteto a duas vozes (soprano e barítono) chamado *Ecce panis angelorum.*

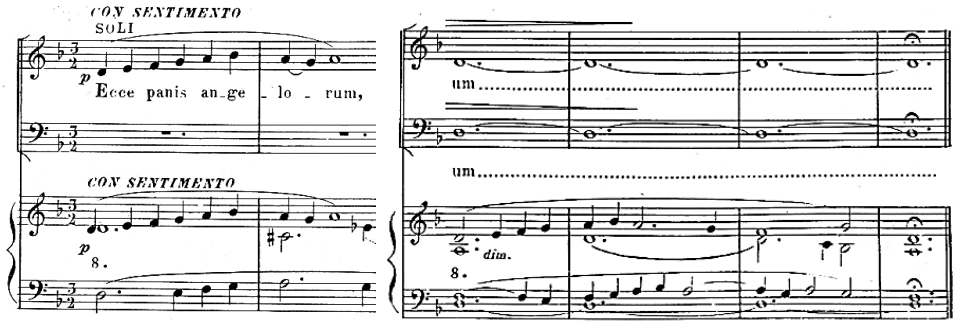
RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

QUADRO 1

	NEPOMUCENO MISSA A DUAS VOZES		PEROSI MISSA "TE DEUM LAUDAMUS"	
KYRIE	Introdução	c. 1-5	Introdução	c. 1-4
	Interlúdio	c. 34-37	Interlúdio	c. 24-26
GLORIA	Introdução	c. 1-5	Introdução	c. 1-4
	Interlúdio	c. 93-95	Interlúdio	c. 104-105 (transposto)
	Final	*Amen* (variação)	Final	*Amen* (variação)
CREDO	Introdução	c. 1-5	Introdução	c. 1-4
	Final	*Amen*	Interlúdio	c. 164-165
			Final	*Amen*
SANCTUS	-		Introdução	c. 1-4 (4 vozes)
AGNUS DEI	Introdução	c. 1-4	Introdução	c. 1-2
	Interlúdio	c. 33-35	Interlúdio	c. 18-20 (transposto)
	Final	c. 55-58	Final	c. 32-34

Recorrência do tema inicial ao longo da *Missa*: Nepomuceno x Perosi. Fonte: O autor (2019).

FIGURA 11



Perosi: tema inicial e final no moteto *Ecce panis angelorum.* Fonte: PEROSI (1899).

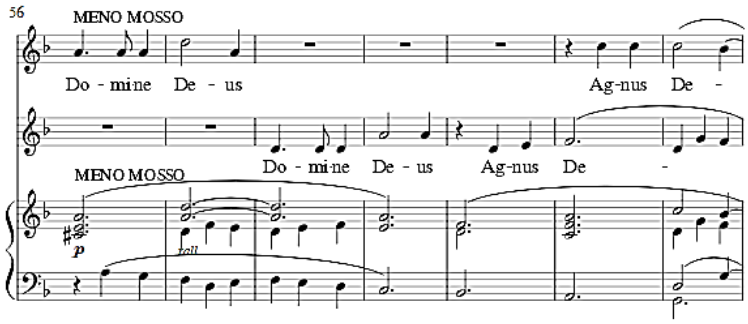
Realizando-se uma análise comparativa entre o *Gloria* de Nepomuceno, com o da Missa *Te Deum laudamus* de Perosi observa-se que há dois tipos de intertextualidade musical.[18] Em primeiro lugar, uma *citação de esquema formal.* Com efeito, tanto o *Gloria* de Nepomuceno como o de Perosi iniciam-se com o mesmo tema introdutório com solo de órgão utilizado nos respectivos *Kyries*; há alternância de andamentos e de fórmulas de compasso da mesma maneira em ambas as peças, corroborando a mesma divisão formal; e, enfim, os pontos em que ocorrem mudanças na textura musical, seja de *tutti* para *solo* ou de homofonia para imitação, são praticamente os mesmos em ambos os *Glorias*. O

[18] Como ferramenta para a específica abordagem de relações de intertextualidade musical, utilizaremos a sistematização proposta por Corrado (1992, p. 34), que, na área por ele chamada de intrassemiótica, a qual contém os fatos produzidos com meios estritamente musicais, distingue três tipos de citação musical: (1) "Citação de materiais geradores" ou de esquemas formais (ex: missas ou motetos medievais construídos a partir de um cantus firmus); (2) "Citação estilística", falsa citação ou citação sintética: reconstituição de gestos formais e expressivos dominantes de um estilo, mas sem referência a uma obra em particular, com diferentes graus de fidelidade (ex: paródia estilística, pastiche, neoclassicismo do início do século XX etc.); e (3) "Citação textual": incorporação de materiais temáticos reconhecíveis (melodias ou complexos polifônicos) tomados de uma determinada obra preexistente, podendo ser uma "autocitação", uma "transcrição criativa", um "empréstimo temático ou uma "citação com intenção referencial" (CORRADO, 1992, p. 34-40).

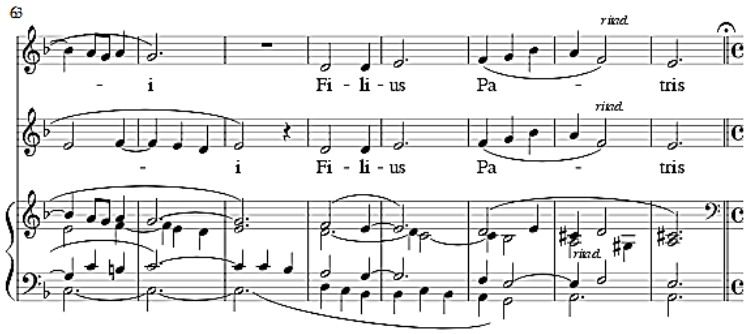
segundo tipo de intertextualidade corresponde a uma *apropriação de elemento temático.* Trata-se do trecho *Domine Deus, agnus Dei, Filius Patris* (Fig. 12 e 13). Nepomuceno dá música a este versículo através de uma estrutura fraseológica binária, sendo a primeira de escrita claramente imitativa a partir do motivo Lá-Ré (com ritmo semínima pontuada-colcheia-semínima-semínima) na Voz 1 e a imediata repetição/resposta na Voz 2 em *Domine Deus.* Em seguida, em *Agnus Dei,* c. 60, escreve novamente uma frase de caráter contrapontístico, ainda que não imitativo, e, finalmente, encerra com *Filius Patris* em estrito uníssono das duas vozes. Harmonicamente, tem-se o trecho iniciando-se em Ré menor, tonicização na relativa maior, Fá maior e encerramento na dominante, Lá maior.

Perosi, por sua vez, faz procedimento quase idêntico. Em primeiro lugar, tem-se o mesmo motivo melódico (4ª ascendente) Si-Mi (com ritmo semínima-colcheia-colcheia-mínima) como pergunta/resposta entre as duas vozes em *Domine Deus,* c. 42. Em segundo lugar, no c. 44, o *Agnus Dei* inicia-se com as vozes defasadas e, finalmente, no c. 49 o *Filius Patris* é em estrito uníssono. Harmonicamente, tem-se neste trecho uma clara afirmação da tônica, Si menor, tanto em *Domine Deus* (relação IV-I) como em *Agnus Dei* (V-I), e em *Filius Patris* um encaminhamento à dominante, Fá♯ maior. A conclusão de ambas as frases em *Filius Patris* uníssono também apresenta certa semelhança de constituição melódica, pois ambos os compositores optam por uma linha melódica de perfil quase simétrico, com ascensão em *Filius,* ponto culminante em *Patris* e cadenciamento em linha descendente, configurando-se uma mesma concepção na relação melodia/texto.

FIGURA 12

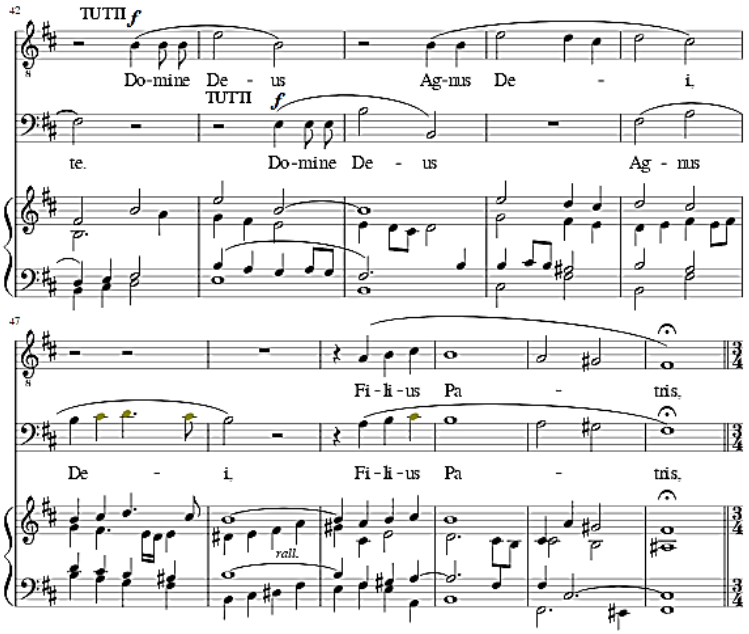


RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625



Nepomuceno: *Gloria* da Missa, c. 56-70. Fonte: O autor (2019).

FIGURA 13



Perosi: *Gloria* da Missa *Te Deum laudamus,* c. 42-52. Fonte: PEROSI (1899).

Também no *Credo* de Nepomuceno verifica-se uma *citação de esquema formal* do *Credo* da já citada Missa de Perosi. Em primeiro lugar, pelo duplo uso da introdução com solo de órgão. Em segundo lugar, ambos os *Credo* apresentam a tríplice divisão formal proposta por Bas para tal peça da Missa. Em terceiro lugar, enfim, as alterações na métrica ocorrem exatamente no mesmo ponto estrutural de ambos os *Credo*. No *Credo* de Perosi, as fórmulas de compasso são: 1) 4/4 até *descendit de coelis,* c. 49; 2) 3/4 até *ad dexteram Patris,* c. 112; e 3) 4/4 até o final. No *Credo* de Nepomuceno, as fórmulas de compasso são: 3/4 até *descendit de coelis,* compasso 78; 2) 4/4 até *ad dexteram Patris,* c. 141; e 3) 3/4 até o final.

A maior proximidade entre a Missa de Nepomuceno e a Missa *Te Deum laudamus* de Perosi se dá, entretanto, no *Sanctus*. De fato, quanto à estrutura geral, no que concerne à divisão dos diversos períodos do texto litúrgico entre as vozes e à respectiva textura

coral empregada, verifica-se que as duas peças podem ser consideradas praticamente idênticas, valendo-se ambos os compositores da forma de *Responsório*, fundamentando a distinção das partes na maior ou menor orquestração vocal e no emprego de texturas homofônicas e imitativas (Quadro 2).

QUADRO 2

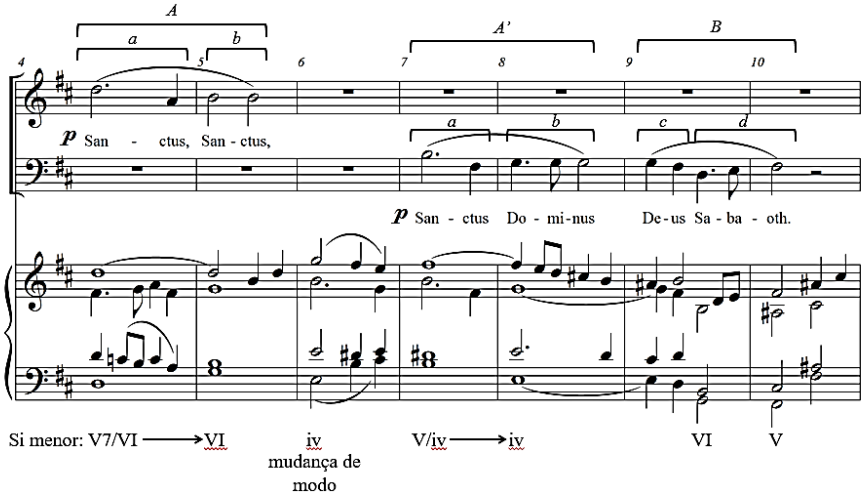
	NEPOMUCENO MISSA A DUAS VOZES	PEROSI MISSA "*TE DEUM LAUDAMUS*"
	SANCTUS	
Introdução	Órgão solo	Órgão solo
Sanctus, Sanctus,	Voz 1 solo	Voz 1 solo
Sanctus, Dominus Deus Sabaoth	Voz 2 solo	Voz 2 solo
Pleni sunt caeli et terra	Voz 1 e 2 – Textura homofônica	Voz 1 e 2 – Textura homofônica
gloria tua	Voz 1 e 2 – Textura imitativa	Voz 1 e 2 – Textura imitativa
Hosanna in excelsis	Voz 1 e 2 – Textura homofônica	Voz 1 e 2 – Textura homofônica

Forma geral do *Sanctus* da Missa de Nepomuceno e de Perosi. Fonte: O autor (2019).

Além da *citação de esquema formal,* o *Sanctus* de Nepomuceno reproduz determinados desenhos melódicos e, algumas vezes, até as mesmas relações intervalares presentes em determinados trechos da obra de Perosi, refletindo assim uma *citação textual,* isto é, uma incorporação de materiais reconhecíveis tomados de outra obra preexistente. Configura-se, assim, uma *paráfrase* (citação reelaborada livremente), abrangendo desde a forma geral até o nível das frases musicais, por meio de citação de elementos musicais de pequena dimensão. Destacamos a grande semelhança no tema inicial, intercalado entre as duas vozes (Fig. 14 e 15); a semelhança de perfil melódico e de estruturação harmônica em *Pleni sunt coeli et terra* (Fig. 16 e 17); a idêntica textura imitativa em *gloria tua* (Fig. 18 e 19); e a estrutura fraseológica e os procedimentos cadenciais na frase final (Fig. 20 e 21).

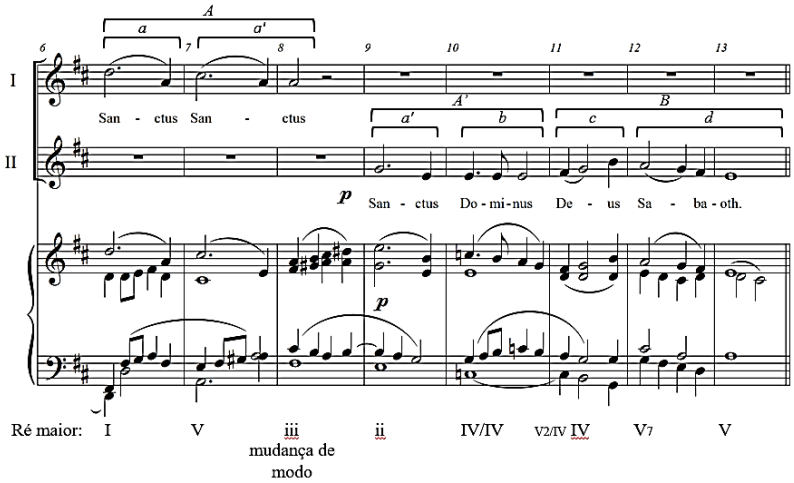
RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

FIGURA 14



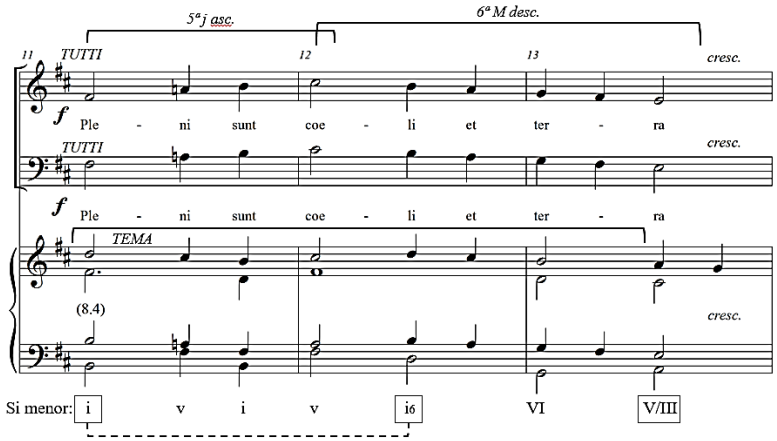
Perosi: *Sanctus* da *Missa Te Deum laudamus,* c. 4-10. Fonte: O autor (2019).

FIGURA 15



Nepomuceno: *Sanctus,* c. 4-13. Fonte: O autor (2019).

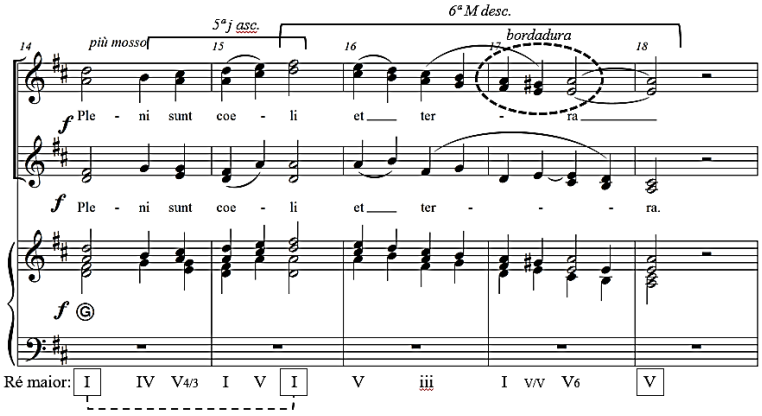
FIGURA 16



Perosi: *Sanctus* da *Missa Te Deum laudamus,* c. 11-13. Fonte: O autor (2019).

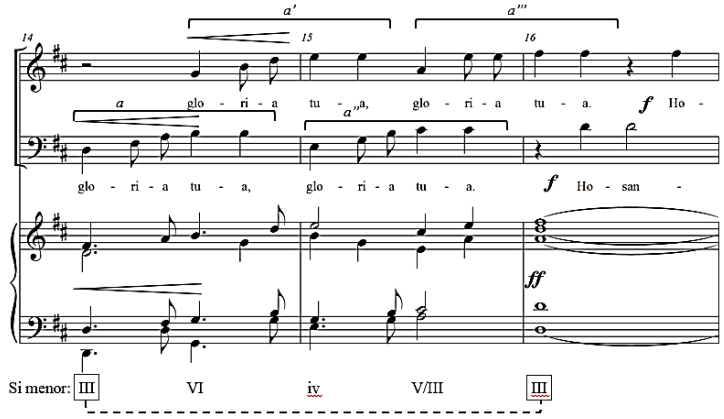
Recebido em 19/07/19; aprovado em 10/10/2019

FIGURA 17



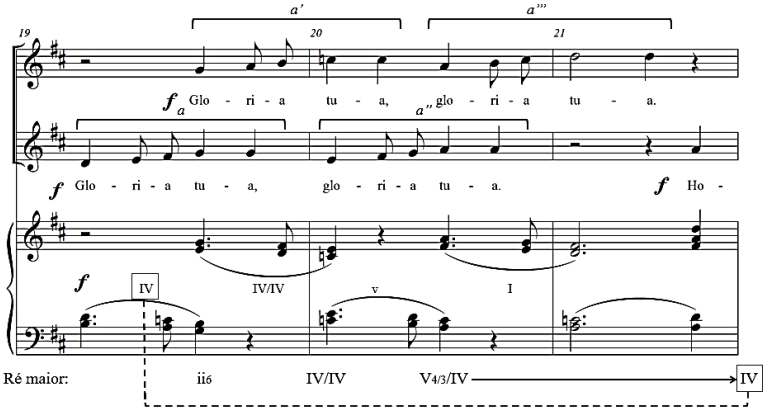
Nepomuceno: *Sanctus,* c. 14-18. Fonte: O autor (2019).

FIGURA 18



Perosi: *Sanctus* da *Missa Te Deum laudamus,* c. 14-16. Fonte: O autor (2019).

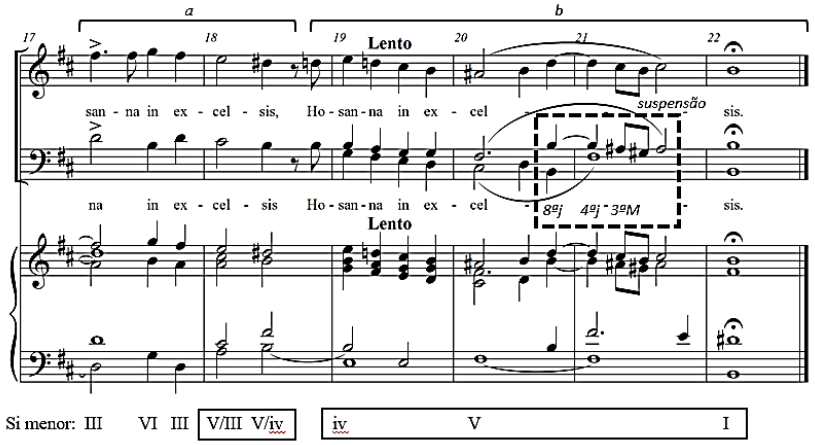
FIGURA 19



Nepomuceno: Sanctus da Missa, c. 19-21. Fonte: O autor (2019).

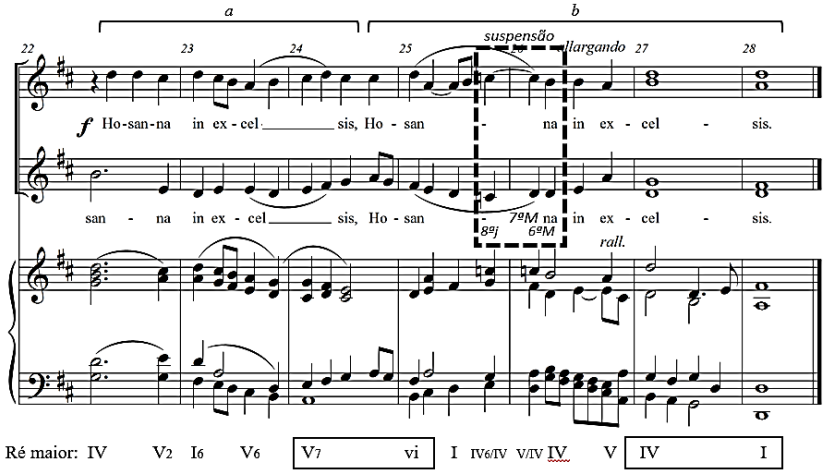
RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

FIGURA 20



Perosi: *Sanctus* da *Missa Te Deum laudamus,* c. 17-22 (final). Fonte: O autor (2019).

FIGURA 21



Nepomuceno: *Sanctus* da *Missa,* c. 22-28 (final). Fonte: O autor (2019).

Conclusões

Primeiramente, foi possível traçar um panorama geral da recepção da música de Lorenzo Perosi no Brasil entre o final do século XIX e o início do século XX, sobretudo no que concerne à sua música estritamente litúrgica, amplamente empregada e divulgada nos meios eclesiásticos brasileiros.

No que concerne à produção sacra e religiosa de Alberto Nepomuceno, verificaram-se elementos musicais comuns com relação à música de Perosi, particularmente a valorização e o tratamento harmônico dado ao canto gregoriano e a utilização de elementos representativos e de tópicas pastoris na produção de *oratório*, gênero no qual Perosi tornou-se especialmente célebre em sua época.

Finalmente, apresentaram-se alguns casos específicos de intertextualidade musical na *Missa a duas vozes* de Nepomuceno. Na *macro-dimensão*[19] há, em primeiro lugar, uma *citação de esquemas formais*, por meio da utilização de um tema introdutório para solo de órgão como elemento recorrente em todas as peças da Missa: prelúdio e interlúdio do *Kyrie*; prelúdio e interlúdio do *Gloria*; prelúdio e *Amen* final do *Credo*; prelúdio, interlúdio e poslúdio do *Agnus Dei.* O mesmo procedimento sendo utilizado por Perosi em sua Missa *Te Deum laudamus* (1899). Em segundo lugar, há na Missa de Nepomuceno o emprego de modelos formais correspondentes, em geral, à sistematização proposta por Giulio Bas e, em particular, à utilizada por Perosi na Missa *Te Deum laudamus: Kyrie* com tríplice divisão A-B-C; *Gloria* com quádrupla divisão (A-B-C-A'); *Credo* com quádrupla divisão (A-B-C-Coda), cada parte compreendendo 5 versículos do texto; *Sanctus-Benedictus* na forma de responsório (A-B-A' e frase de repetição); e *Agnus Dei* com tríplice divisão (A-A-B).

Na *média-dimensão,* apresentaram-se *citações textuais,* com empréstimo temático. Em primeiro lugar, um tema introdutório para solo de órgão com perfil melódico e função formal semelhantes ao moteto *Ecce panis angelorum,* de Perosi. Em segundo lugar, o trecho *Domine Deus, agnus Dei, Filius Patris* do *Gloria* semelhante, em termos de motivo melódico, de harmonia, de texto e de textura, ao mesmo trecho da Missa *Te Deum laudamus* de Perosi. Em terceiro lugar, enfim, toda a peça *Sanctus* corresponde, em termos formais e temáticos, ao *Sanctus* da Missa *Te Deum laudamus* de Perosi.

Assim, procuramos apresentar uma primeira contribuição a um aspecto ainda pouco explorado da musicologia brasileira, a saber, a recepção e a influência da música de Lorenzo Perosi na produção de música sacra dos compositores brasileiros do século XX.

Referências

BAS, Giulio. *Tratado de la forma musical.* 3. ed. Buenos Aires, Ricordi, [1920-1922] 1957.

BRUYNE, Edgar De. *La estética de la Edad Media.* Madrid: Visor, 1994.

CIAMPA, Leonardo. *Don Lorenzo Perosi.* Bloomington: AuthorHouse, 2006.

[19] Consideramos aqui as categorias de intertextualidade musical aplicáveis a três níveis distintos da obra musical, as chamadas dimensões principais da análise segundo LaRue: 1) grande, 2) média e 3) pequena (LARUE, 1989, p. 3-5). De modo análogo, também White propõe uma distinção dos níveis de uma peça musical para fins de análise, igualmente dirigida para os quatro parâmetros (ritmo, melodia, harmonia e som): a *microanálise* em nível motívico; a *média-análise* em nível de frases e estruturas semelhantes; e a *macro análise*, no nível mais amplo das obras (WHITE, 1994, p. 25-27).

CORRADO, Omar. Posibilidades intertextuales del dispositivo musical. In: CORRADO, O; KREICHMAN, R.; MALACHEVSKY, J. (eds.). *Migraciones de sentidos:* tres enfoques sobre lo intertextual. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones, 1992. p. 33-51.

CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno; catálogo geral.* 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte/Coordenação de Música, 1996.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 10/08/1906.

Documentos sobre a música litúrgica. São Paulo: Paulus, 2005

DUARTE, Fernando Lacerda S. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013).* 496f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Unesp, São Paulo, 2016.

FELLERER, Karl Gustav. *The History of Catholic Church Music.* Westport: Greenwood Press, 1979.

GMEINWIESER, S. CECILIAN MOVEMENT. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05245?q=cecilianism&search=quick&source=omo_gmo&pos=7&_start=1#firsthit> Acesso em: 07/01/2017.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 6, 2006, Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora, 2006a, p. 146-172.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 16/07/1958.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 31/08/1904.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 25/12/1898, Theatros e Musica, p. 5.

_____, Rio de Janeiro, 03/03/1899, Theatros e Música, p. 2.

_____, Rio de Janeiro, 11/07/1910, Notícias religiosas, p. 4.

_____, Rio de Janeiro, 04/07/1914a, p. 12.

_____, Rio de Janeiro, 30/08/1914b, Gazetilha, p. 4.

_____, Rio de Janeiro, 22/11/1915. Notícias religiosas, p. 4.

_____, Rio de Janeiro, 01/07/1916a, p. 16.

_____, Rio de Janeiro, 30/10/1916b, Notícias religiosas, p. 4.

_____, Rio de Janeiro, 06/12/1916c, Notícias religiosas, p. 3.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical:* pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal. Barcelona: Labor, 1989.

MONELLE, Raymond. *Musical Topic:* Hunt, Military and Pastoral. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

NEPOMUCENO, Alberto. *Cloches de Noël.* Rio de Janeiro: Sampaio Araújo & Cia., [1915a]. Partitura (5 p). Piano.

_____. *Em Bethleem.* Fundação Biblioteca Nacional – Divisão de Música e Arquivo Sonoro, M785.1. [1903] Partitura manuscrita (48p.). Canto, Coro e Orquestra.

NIEDERMEYER, Louis; D'ORTIGUE, Joseph. *Gregorian Accompaniment:* A Theoretical and Practical Treatise upon the Accompaniment of Plainsong. London: Novello, Ewer & Co., 1905.

PEROSI, L. *Il Natale del Redentore.* Milano: G. Ricordi & C., [1899]. Partitura.

_____. *Melodie sacre.* Milan: Musica Sacra Bertarelli, s.d. [1900]. v. 4. Partitura (49 p.). Coro e órgão.

_____. *Missa De Beata:* col proprio della Messa "Puer" secondo la lezione dei Codici, con accompagnamento ed interludi d'organo, dedicata ai Seminaristi d'Italia. Milão: A. Bertarelli, [s.d.]. 1 Partitura (29 p.). Órgão.

_____. *Missa Te Deum laudamus.* Milão: Ricordi, 1899. 1 Partitura (17 p.). Coro misto a 2 vozes e Órgão.

SCHUBERT, Guilherme. Música Sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910. In: *Brasil 1900-1910*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980. p.11-45.

SMITHER, H. E. A *History of the Oratorio.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2000. v.4: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries.

TEIXEIRA, Thiago Plaça. *A música sacra e religiosa de Alberto Nepomuceno (1864-1920):* estilo e intertextualidade. 445f. Tese (Doutorado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

WATERHOUSE, John C. G. PEROSI, LORENZO. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021357?rskey=v2KpsH&result=1>. Acesso em: 29/04/2019.

WHITE, John D. *Comprehensive Musical Analysis.* London: Scarecrow Press, Inc., 1994.

A produção para piano solo da *Société Musicale Indépendante -SMI*: obras, intérpretes e retorno da crítica especializada

Danieli Longo Benedetti
Universidade Estadual Paulista; CAPES
danieli-longo@uol.com.br

Resumo: O presente artigo – segmento de pesquisa de Pós-doutorado amparada pela CAPES – pretende, por meio do estudo dos programas de concertos e da produção da crítica especializada da época investigada, realizar uma análise e uma reflexão sobre a produção pianística apresentada nas temporadas da *Société Musicale Indépendante – SMI.* O trabalho está fundamentado em material coletado nos acervos privados da *Bibliothèque nationale de France – BnF* e do Arquivo do compositor *Charles Koechlin.*
Palavras-chave: Société Musicale Indépendante – SMI. Piano solo. Compositores. Intérpretes. Imprensa.

Société Musicale Indépendante – SMI's solo piano production: woks, performers and feedback of expert critique

Abstract: This article – segment of a postdoctoral sponsored by CAPES – intends, through the study of concert programs and production of specialized critics of the investigated period, to perform an analysis and a reflection on the piano production presented in the seasons of the *Société Musicale Indépendante-SMI.* The work is based on material collected in the private collections of the *Bibliothèque nationale de France - BnF* and the Archives of the composer *Charles Koechlin.*
Keywords: Société Musicale Indépendante – SMI. Piano solo. Composers. Interpreters. Press.

A Société Musicale Indépendante – SMI

Criada em 1910 a *Société Musicale Indépendante – SMI* (1910-1935) foi uma associação musical idealizada pelo compositor francês Maurice Ravel (1875-1937) com objetivo de divulgar a música contemporânea, sem distinção de escola e/ou nacionalidade.

O comitê administrativo fundador foi inicialmente formado por compositores franceses e contou com os nomes de Gabriel Fauré, Louis Aubert, André Caplet, Roger Ducasse, Jean Huré, Charles Koechlin, Maurice Ravel, Florent Schmitt e Emile Vuillermoz. O objetivo principal desse comitê administrativo era organizar e selecionar composições – a maioria inéditas – para as temporadas de concertos, que previam de 8 a 12 concertos anuais. Assim, no decorrer de seus 25 anos de existência, a *Société Musicale Indépendante* – SMI organizou 169 concertos, revelando nomes importantes da música do século XX e apresentando em primeira audição um impressionante número de obras.

O presente estudo teve como objetivo analisar e refletir sobre a importância da produção para piano solo[1] apresentada nas temporadas de concertos da *Société Musicale Indépendante-SMI.* Para isso, inicialmente fez-se necessário um levantamento da referida produção, apresentada no decorrer de seus 169 concertos realizados. Foram assim elencados datas, locais/salas, compositores, obras, se em '1ª audição' ou não, assim como os intérpretes. Essa importante associação musical teve suas portas abertas em 20 de abril de 1910, com o primeiro concerto que aconteceu em Paris na *Salle Gaveau*; sua última atividade ocorreu em 3 de maio de 1935, na *École Normale de Musique*, também em Paris. Dentre os documentos consultados para esse trabalho estão os programas de concertos da *SMI*, a produção de imprensa e registros significativos de época, selecionados e analisados por ocasião de estágios de pesquisa nos acervos privados da *Bibliothèque Nationale de France – BnF* e do compositor Charles Koechlin, este de posse da *Mediathèque Musical Mahler* em Paris.[2] O estudo referencial do musicólogo Michel Duchesneau, *L'avant garde musicale à Paris de 1871 à 1939,* sobre as associações musicais francesas, também integrou minhas referências de consulta para este trabalho.

A *Bibliothèque Nationale da France* e o acervo do compositor Charles Koechlin possuem grande parte dos programas de concertos e constituíram fonte primária para esta pesquisa – esses documentos trazem um grande número de informações e foram importantes no sentido de compreender os critérios de seleção para as obras apresentadas, conhecer os membros do comitê e tirar algumas conclusões sobre seu funcionamento e sua breve existência (1910-1935). Outra fonte fundamental de pesquisa, visto a escassez de documentos produzidos pela *SMI*, foi uma busca seletiva da extensa produção deixada pela imprensa da época. Nesse sentido a produção da crítica musical publicada pelas revistas *Le Mercure de France, Le Guide Musicale, La Revue Musicale*, dos jornais *Comoedia e Le Temps* que cobriram os concertos da *SMI* durante seus anos de existência fundamentaram material imprescindível para esta investigação. Todas as traduções dos textos originais do francês que integram o presente artigo são de minha autoria.

Sob a presidência de Gabriel Fauré, a *Société Musicale Indépendante-SMI* abre suas portas tendo seu comitê de direção formado pelos compositores franceses Louis Aubert,

[1] Este estudo concentra-se na produção para piano solo. A produção para piano a 4 mãos e/ou 2 pianos não representa o foco do presente estudo.
[2] Os períodos de estágios de pesquisa aos acervos mencionados foram realizados nos anos 2006, 2011 e 2018.

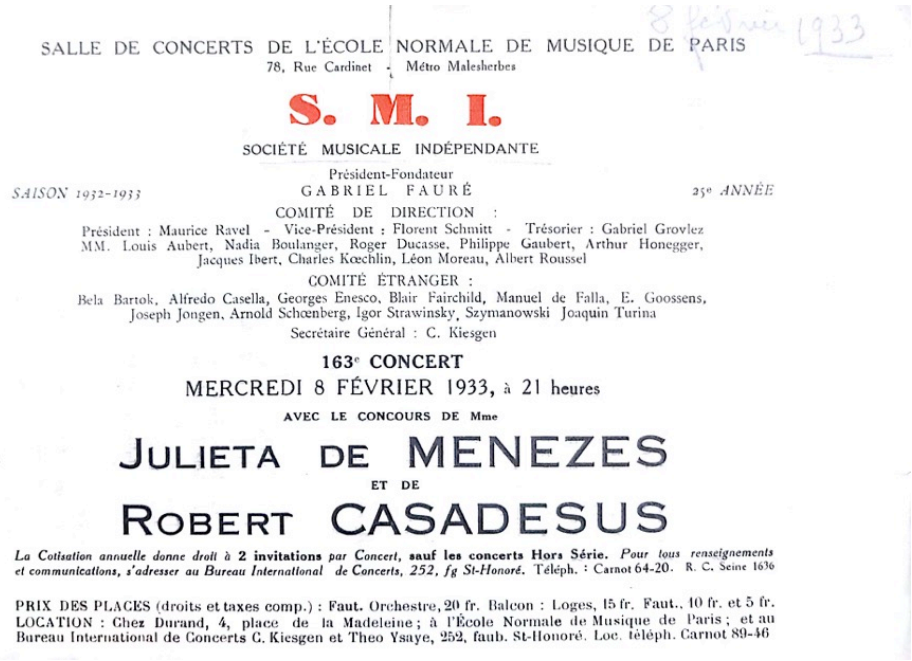
RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

André Caplet, Roger Ducasse, Jean Huré, Charles Koechlin, Maurice Ravel, Florent Schmitt, Emile Vuillermoz e o próprio Fauré.[3] A *SMI* também tinha grande admiração por Claude Debussy, conforme relata Charles Koechlin em seu texto autobiográfico *Quelques souvenirs sur ma situation et mes activités dans le monde musical.*[4] Debussy seria igualmente convidado a participar da nova sociedade, na qual apresentou em primeira audição muitas de suas obras para piano solo. Koechlin escreve: "Debussy, pelo qual todos temos a maior simpatia (e a SMI era um pouco S.A.D., *Société de l'Art Debussyste*), fica de fora; imagino que ele tenha preferido não fazer parte do comitê se não pudesse ter a presidência".[5]

No decorrer de sua trajetória a esse comitê irão agregar-se, a partir de 1921, outros compositores franceses mas também estrangeiros e, de acordo com os últimos programas, o comitê seria dividido em "comitê de direção" e "comitê estrangeiro" onde neste último encontramos nomes como os de Béla Bartók, Alfredo Casella, Georges Enescu, Blair Fairchild, Manuel de Falla, Eugene Goossens, Joseph Jongen, Arnold Schönberg, Igor Strawinsky, Karol Szymanowski e Joaquin Turina. Anexo digitalização da capa do programa de 8 de fevereiro de 1933 da *SMI* (de número 163), no qual é possível verificar essas informações. Todos os programas trazem o número do concerto realizado (ver igualmente a figura 9, referente ao concerto de número 153).

[3] *Le Mercure de France*, 01/04/1910, p. 575.
[4] Arquivos Charles Koechlin.
[5] Arquivos Charles Koechlin, ibid.

FIGURA 1



8 février 1933

SALLE DE CONCERTS DE L'ÉCOLE NORMALE DE MUSIQUE DE PARIS
78, Rue Cardinet - Métro Malesherbes

S. M. I.

SOCIÉTÉ MUSICALE INDÉPENDANTE

Président-Fondateur
GABRIEL FAURÉ

SAISON 1932-1933 — *25e ANNÉE*

COMITÉ DE DIRECTION :
Président : Maurice Ravel - Vice-Président : Florent Schmitt - Trésorier : Gabriel Grovlez
MM. Louis Aubert, Nadia Boulanger, Roger Ducasse, Philippe Gaubert, Arthur Honegger, Jacques Ibert, Charles Kœchlin, Léon Moreau, Albert Roussel

COMITÉ ÉTRANGER :
Bela Bartok, Alfredo Casella, Georges Enesco, Blair Fairchild, Manuel de Falla, E. Goossens, Joseph Jongen, Arnold Schœnberg, Igor Strawinsky, Szymanowski Joaquin Turina

Secrétaire Général : C. Kiesgen

163e CONCERT
MERCREDI 8 FÉVRIER 1933, à 21 heures

AVEC LE CONCOURS DE Mme

JULIETA DE MENEZES
ET DE
ROBERT CASADESUS

La Cotisation annuelle donne droit à **2 invitations** *par Concert,* **sauf les concerts Hors Série.** *Pour tous renseignements et communications, s'adresser au Bureau International de Concerts, 252, fg St-Honoré.* Téléph. : Carnot 64-20. R. C. Seine 1636

PRIX DES PLACES (droits et taxes comp.) : Faut. Orchestre, 20 fr. Balcon : Loges, 15 fr. Faut., 10 fr. et 5 fr.
LOCATION : Chez Durand, 4, place de la Madeleine ; à l'École Normale de Musique de Paris ; et au Bureau International de Concerts C. Kiesgen et Theo Ysaye, 252, faub. St-Honoré. Loc. téléph. Carnot 89-46

Bibliothèque nationale da France – BnF, Musique, Programmes de la SMI – n.163[6].

O repertório pianístico apresentado nas temporadas de concerto da *Société Musicale Indépendante* é extremamente diversificado e, dos 169 concertos realizados apenas 45 não apresentaram composições destinadas ao piano solo. De acordo com o levantamento da produção pianística da *SMI* os compositores que tiveram o maior número de obras apresentadas foram os franceses Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937) e Gabriel Fauré (1845-1924); seguido do italiano Alfredo Casella (1883-1947) e do austríaco Arnold Schönberg (1874-1951).

Porém a relação dos compositores que apresentaram suas composições para piano solo nos salões da *SMI* é extensa e vindos das mais diferentes escolas e nacionalidades. Menciono: Aaron Copland (1900-1990), Albert Bertelin (1872-1951), Alexander Voormolen (1895-1980), Armande de Polignac (1876-1962), Arthur Honegger (1892-1955), Béla Bartók (1881-1945), Blair Fairchild (1877-1933), Cyril Scott (1879-1970), Désiré-Émile Inghelbrecht (1880-1965), Émile Frey (1889-1946), Emmanuel Chabrier (1841-1894), Enrique Granados (1867-1916), Erik Satie (1866-1925), Erwin Schulhoff (1894-1942), Eugene Goossens (1893-1962), Florent Schmitt (1870-1958), Filip Lazar (1894-1936), Gabriel Grovlez (1879-1944), George Enescu (1881-1955), George Migot

[6] O concerto de número 163 teve uma importante participação brasileira, com a estreia de quatro peças de Luciano Gallet (1893-1931) intituladas "Folklore du Brésil", interpretadas pela cantora Julieta Telles de Menezes (1896-1961) e acompanhada pela pianista Yecla de Menezes (?).

(1891-1976), Gérald Tyrwhitt (1883-1950), Gian Francesco Malipiero (1882-1973), Gustave Samazeuilh (1877-1967), Henri Barraud (1900-1997), Humberto Allende (1855-1959), Igor Stravinsky (1882-1972), Jacques Thiérac (1896-1972), Jean Cras (1879-1932), Joaquín Turina (1882-1949), Karol Szymanowski (1882-1937), Léo Sachs (1856-1930), Léon Moreau (1870-1946), Louis Vierne (1870-1937), Louis Vuillemin (1879-1929), Manuel de Falla (1876-1946), Manuel Rosenthal (1904-2003), Marc Delmas (1885-1931), Marcel Orban (1884-1958), Marcelle de Manziarly (1899-1988), Maurice Emmanuel (1862-1938), Olivier Messiaen (1908-1992), Paul Dukas (1865-1935), Paul Ladmirault (1877-1944), Paul Martineau (1890-1915), Pierre-Octave Ferroud (1900-1936), Raoul Laparra (1876-1943), Raul Bardac (1881-1950), Roger-Ducasse (1873-1954), Robert Casadesus (1899-1972), Roy Harris (1898-1979), Serguei Prokofiev (1891-1953), Theodor Szántó (1877-1934), Vilmos Géza Zagon (1889-1918), Walter Piston (1894-1976), Yves Nat (1890-1956), entre outros.

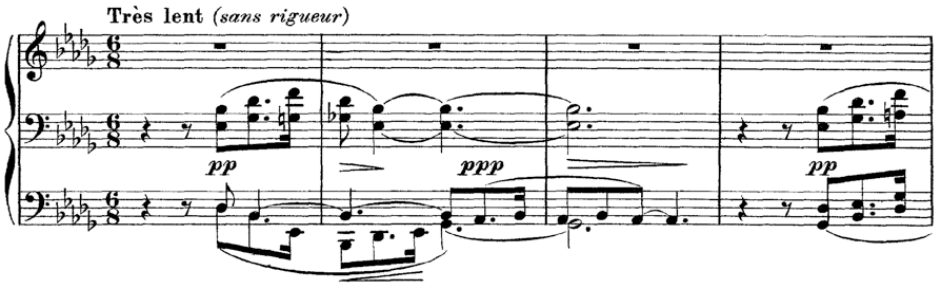
As composições do francês Claude Debussy (*D'un cahier d'esquisses*) e do húngaro Zoltán Kodály (*Seis peças*, do op. 3), apresentadas em primeira audição no concerto de abertura da *SMI*,[7] chamam atenção para dois gêneros de composição que foram bastante explorados pelo comitê de seleção da associação e merecem ser destacadas: o gênero "prelúdio" e peças isoladas, algumas vezes reunidas num *opus*. São composições curtas e muitas delas com característica imagética evocada por um título sugestivo. De modo geral não se enquadram em uma forma tradicional e exploram pesquisas de novas possibilidades do instrumento.

A composição de Claude Debussy, mencionada acima, foi justamente escolhida e interpretada por Maurice Ravel, idealizador do projeto *SMI*. A breve peça, sugestivamente intitulada *D'un cahier d'esquisses*,[8] foi composta em 1903 e sua estreia aconteceria assim somente em 1910, nos salões da SMI, pelas mãos de Ravel. Com apenas 54 compassos, a peça tem como indicação de andamento *Très lent* (muito lento), seguida da insinuante orientação entre parênteses *sans rigueur* (sem rigor). A armadura de clave sugere a tonalidade de Ré♭ maior, com fórmula de compasso 6/8. De acordo com o título o compositor parece realizar um esboço, uma espécie de laboratório de experimentos de sonoridades e timbres. Segundo Harry Halbreich trata-se de sua primeira

[7] Concerto realizado em 20/10/1910.
[8] A qual poderíamos traduzir como 'Num caderno de esboços'.

composição para piano solo escrita inteiramente em três pautas (HALBREICH, 1980, p. 567) ou seja, três camadas sonoras distintas, constituindo nesse sentido experimentos para algumas de suas composições futuras. Este procedimento foi amplamente explorado no segundo livro de seus *Préludes* (1912-1913).[9] A composição apresenta assim, de maneira sintética, elementos que caracterizam a fase de maturidade do compositor: liberdade formal e harmônica, efeitos de bitonalismo por meio do uso de notas-pedais, indicações de busca por efeitos distintos de ataques e timbres, uso de três camadas sonoras distintas organizadas em três pautas, uso das baixas intensidades (de modo geral a peça oscila entre ***p*** e ***ppp***), efeitos de extinção sonora[10] e ainda inúmeras indicações de andamento e de nuances deixadas no sentido de orientar o intérprete.[11] Dentre as inovações apresentadas, o da extinção ou dissolução sonora chama atenção pelo efeito criado e abre a peça com o primeiro elemento apresentado. Seguem os primeiros compassos em que Debussy faz uso do procedimento em questão (Fig. 2).

FIGURA 2



C. Debussy. *D'un cahier d'esquisses*, c. 1-4. Bruxelles: Schott Frères, 1904.

Com outra abordagem do instrumento, as *Seis peças* do op. 3 (1905-1909) de Zoltán Kodály, interpretadas pelo importante pianista e compositor húngaro Theodor Szántó, apresentadas em '1ª audição' no concerto de abertura da *SMI*, exploram um piano mais percussivo, uma maior profundidade de teclado e intensidades contrastantes. Kodály faz uso de elementos do folclore húngaro, da escala cigana e da escala de tons inteiros, proporcionando assim uma imensa diversidade de cores e sonoridades. Outro

[9] Do segundo livro dos Prelúdios menciono: *...Feuilles mortes, ...Bruyères, ... "General Lavine"- excentric, ...La terrasse des audiences du clair de lune, ...Ondine, ...Homage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C., ...Canope.*

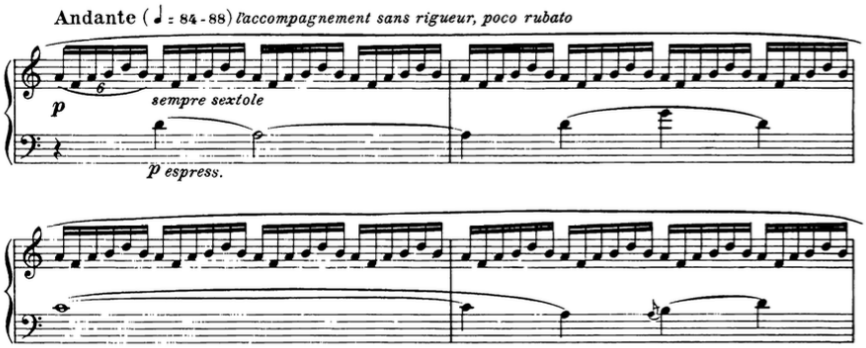
[10] O efeito resulta numa dissolução do som.

[11] Segundo a biografia referencial *Claude Debussy sa vie et sa pensée* de autoria de Edward Lockspeiser seguida da análise da obra do compositor por Harry Halbreich (FAYARD, 1980) as composições consideradas da fase de maturidade de Debussy foram escritas entre 1888 e 1913, e trazem as características mencionadas.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

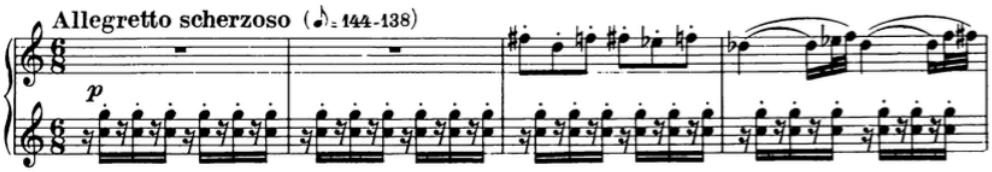
procedimento muito usado em suas peças, o *ostinato*, é explorado em variadas formas de execução. Seguem-se alguns exemplos do uso desse procedimento (Fig. 3, 4 e 5).

FIGURA 3



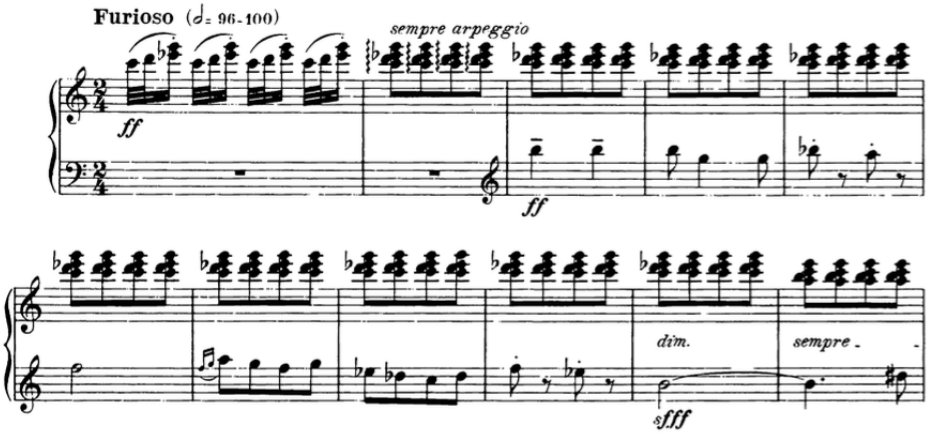
Z. Kodály. *Seis Peças op.3, n.3*, c. 2-5. Budapest: Editio Musica Budapest – EMB, 1910.

FIGURA 4



Z. Kodály. *Seis Peças op.3, n.4*, c. 1-4. Budapest: Editio Musica Budapest – EMB, 1910.

FIGURA 5



Z. Kodály. *Seis Peças op.3, n.5*, c. 1-11. Budapest: Editio Musica Budapest – EMB, 1910.

O concerto de estreia da *SMI* foi amplamente divulgado pela imprensa especializada da época; nesse sentido vale a pena mencionar as publicações mais significativas e, no caso específico, destaco as impressões dos críticos sobre as peças de Debussy e Kodály em questão.

O artigo assinado por François de Marsens, intitulado *Société Musicale Indépendante - Primeiro Concerto*, publicado pelo *Le Courier Musical* em 15 de maio de 1910, traz um texto de cunho crítico em relação as obras apresentadas, e particularmente ácido em relação às peças de Kodály. Marsens confirma o sucesso da noite de estreia da *SMI* e a presença de um público numeroso. Para ele, além de Gabriel Fauré,[12] o triunfo da noite seria as cinco peças infantis *Ma mère l'Oye* para piano a quatro mãos do idealizador do projeto *Société Musicale Indépendante*, o compositor Maurice Ravel, que ele coloca como uma série de "pequenas obras primas", comparando-as com as *Cenas Infantis* do compositor alemão Robert Schumann.

> [...] as peças para piano de Zoltán Kodály são prodigiosamente hábeis, certamente muito divertidas no papel, facilmente escritas, engraçadas, mas definitivamente não soam bem, são duras e seu efeito é desastroso. Entre o cérebro do compositor e o meu coração existe um buraco que a obra não consegue preencher. Azar o meu. [...]
>
> As peças do Sr. Kodály executadas com muito talento pelo excelente pianista que é Th. Szanto provam que Debussy penetrou até o coração da Hungria: provam apenas isso! *D'un cahier d'esquisses* de Debussy fez valer Ravel como pianista. Após Fauré o triunfante foi Ravel. As cinco peças infantis *Ma mère l'Oye* para piano a quatro mãos são pequenas obras primas. Eis a verdadeira música, original, pitoresca, no ponto justo, sem excessos, doce, soando bem, algo como um Schumann latino, poderíamos colocar de lado as *Cenas Infantis*. Ravel degustará este elogio? (MARSENS, 1910, p. 401).

Louis Vuillemin, crítico defensor da *SMI*, escreve em sua coluna do jornal *Comoedia* em 15 de abril de 1910 sobre as peças de Zoltán Kodály:

> Digamos que, no entanto, nada faltou à consagração da SMI. Nada, nem mesmo alguns assobios e algumas risadas. As peças para piano, particularmente audaciosas, de Zoltán Kodály, foram o pretexto. Ninguém será surpreendido ao saber que elas foram um pouco premeditadas, e que a presença dos principais militantes da *Schola Cantorum* causava certa pressão. Talvez tivesse sido melhor poupar aos irredutíveis adversários da SMI um início tão excepcional (VUILLEMIN, 1910, p. 3).

Visto a importância do acontecimento, vale a pena também destacar as impressões do crítico Charles Cornet, assíduo aos concertos da *SMI,* publicadas pelo *Le Guide Musical* (15 de maio de 1910), sobre as duas peças em foco apresentadas no concerto inaugural da *SMI*.

> Perfeitamente independente de toda forma conhecida é a música do jovem húngaro Zoltán Kodály, descoberta pelo editor Mathot; seu intérprete, o pianista Szántó, executou esta excelente *Ouvrese* chamada de "uma meia dezena de palhaçadas malucas"; não podemos pensar em analisar este gênero de excentricidades que fazem da música uma concepção estranha e inútil. Em todo caso, isso pareceu divertir o público desarmado por uma

[12] Que apresentou em "1a audição" *La chanson d'Eve* para voz e piano.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

> alegria hilariante. Foi divertido também ver o Sr. Ravel interpretar o *Cahier d'Exquisses* de Debussy, caderno repleto de notas e requintados desenhos, jardim fértil de raízes harmônicas (CORNET, 1910, p. 388).

Conforme mencionado, o gênero "prelúdio" e as peças isoladas (algumas vezes reunidas num *opus*) foram bastante exploradas pelo comitê de seleção da associação e vários compositores trouxeram sua contribuição. Nesse sentido, vale a pena citar os *Prelúdios* de Gabriel Fauré (concertos 3, 5 e 88);[13] os Prelúdios *Danseuses de delphes, Voiles, La Cathédrale engloutie, La Danse de Puck,* entre outros de Claude Debussy (concertos 4 – neste tendo o próprio compositor como intérprete, 39 e 49);[14] as *Peças espanholas* de Manuel de Falla, também com o compositor ao piano (concerto 11);[15] as peças do *Crépuscule op. 56* de Florent Schmitt, e de Enrique Granados, *La Maja et le Rossignol* (ambos no concerto 24);[16] as *Trois pièces op. 11* e as *Cinq Pièces op. 23* de Arnold Schönberg (concertos 26 e 130 respectivamente);[17] *Descriptions automatiques* de Erik Satie (concerto 27);[18] *Deux Paysages* de Jean Cras e *Paysages* de Desiré-Émile Inghelbrecht (ambos no concerto 53);[19] as *Paysages et Marines* de Charles Koechlin (concerto 54);[20] *Duas peças* de Roger Ducasse e os *4 Prelúdios* de Léo Sachs este último membro mecenas da *SMI* (ambos no concerto 67).[21] O concerto 88, em homenagem ao compositor Gabriel Fauré, foi inteiramente dedicado ao gênero "prelúdio", com peças do próprio Fauré, George Enescu, Louis Aubert, Florent Schmitt, Charles Koechlin e Paul Ladmirault.

Ainda sobre o gênero "prelúdio", transcrevo a reflexão do crítico Charles Cornet sobre a estreia dos *Prelúdios* de Debussy interpretados pelo próprio compositor em concerto (25 de maio de 1910). O texto foi publicado em sua coluna do *Le Guide Musical* (5 de junho de 1910), e nos transporta com extrema sensibilidade ao momento em questão.

> A parte mais interessante da noite foi a presença do Sr. Debussy ao piano interpretando quatro movimentos de sua produção: *Danseuses de Delphes, Voiles, La Cathédrale engloutie, La Danse de Puck.* Dizer que essas impressões pianísticas são exemplos de uma preciosidade sutil, que a virilidade de expressão domina, ninguém me acreditaria. A linguagem do

[13] Concertos realizados em 18/05/1910; 09/06/1910; 13/12/1922.
[14] Concertos realizados em 25/05/1910; 28/01/1915; 14/03/1919.
[15] Concerto realizado em 06/04/1911.
[16] Concerto realizado em 03/05/1913.
[17] Concertos realizados em 28/05/1913; 01/06/1927.
[18] Concerto realizado em 05/06/1913.
[19] Concerto realizado em 16/05/1919.
[20] Concerto realizado em 23/05/1919.
[21] Concerto realizado em 19/05/1920.

> Sr. Debussy é a de um sonho, do mistério, lânguida e enérgica; mas seu timbre é tão penetrante, de uma melancolia tão repousante, de uma monotonia tão doce que a pesquisa desaparece para transportar o espírito e os nervos do ouvinte à esferas especiais onde a análise é inútil, onde o entendimento é absorvido por maliciosos sortilégios. O sucesso do Sr. Debussy, que raramente se apresenta pessoalmente, foi considerável e *La Danse de Puck,* enfeitiçou a todos, e o público unanimemente solicita o seu bis (CORNET, 1910, p. 381-382).

Das peças mencionadas, vale a pena transcrever trecho do texto do crítico e compositor belga Marcel Orban, publicado pelo *Le Courrier Musicale* (15 de junho de 1913), referente à primeira audição francesa das *Trois Pièces op. 11* de Arnold Schönberg, realizada no concerto de 28 de maio de 1913 (concerto 26) sob interpretação de Elie Robert Schmitz. A crítica nos permite ter uma noção das dificuldades que esses compositores tiveram que superar, até que suas propostas de composição fossem aceitas e sobretudo respeitadas. Orban escreve:

> Oh! Dedicado o Sr. Robert Schmitz, teria ele tocado com uma convicção sincera as *Trois Pièces* para piano do Sr. Arnold Schoenberg? Eu me recuso a acreditar. Elas evocaram para mim e para muitos outros, a imagem de um chimpanzé compositor, improvisando ao piano, na obscuridade, com os pés (ORBAN, 1913, p. 344).

O ciclo *Ombres, op. 64* de Florent Schmitt (concertos 44 e 62),[22] também merece destaque dentro do gênero em questão, porém o menciono a parte por representar em seu conjunto uma obra de grande dimensão. Composto entre os anos 1913 a 1917 – ciclo mais considerável de Florent Schmitt e, segundo François-René Tranchefort (1987, p. 647), reconhecido como o melhor do compositor para o piano, é formado por 3 peças, sendo a primeira e a terceira precedidas por citações poéticas, com claro objetivo de situar ouvinte e intérprete no contexto da Grande Guerra (1914-1918).

A primeira, *J'entends dans le lointain...* ("Escuto ao longe gritos prolongados da dor mais pungente..."), traz a citação poética tirada dos "Cantos de Maldoror" do poeta uruguaio Isidore Lucien Ducasse (1846-1870), mais conhecido pelo pseudônimo literário de Conde de Lautréamont. Para François René Tranchefort essa "constitui a mais bela página de piano concebida por Schmitt" (TRANCHEFORT, 1987, p. 647). De alto grau de dificuldade técnica e musical, o compositor faz, no decorrer de toda essa primeira peça, uso de três pautas distintas, explorando toda a extensão do teclado e requintes de

[22] Concertos realizados em 08/03/1918; 05/02/1920.

sonoridades, intensidades e timbres. Florent Schmitt dedica essa abertura ao pianista francês Paul Loyonet (1889-1988), responsável pela primeira audição da obra.

A peça que segue, uma *Mauresque*, numa alusão à dança de origem moura do séc. XV, é dedicada à Linette Chalupt. O compositor reduz aqui sua escrita a duas pautas e explora gestos pianísticos ríspidos e sonoridades mais agressivas. A terceira e última peça do ciclo "*Cette ombre, mon image...*" (esta sombra, minha imagem, que vai e vem procurando sua vida...), precede uma citação do poeta americano Walt Whitman (1819-1892) e é dedicada à Yvonne Muller. Florent Schmitt retorna às três camadas sonoras distintas, fazendo parcialmente uso de três pautas, com escrita menos fluída que as anteriores, de modo geral mais vertical.

Sobre a estreia de *Ombres* no concerto de número 44 da *SMI* pelo pianista Paul Loyonet, o crítico Charles Tenroc escreve no *Le Courrier Musical* em 15 de março de 1918:

> Uma obra inédita do Sr. Florent Schmitt – *Ombres* – domina de longe todas as outras. Se o desenvolvimento não economiza ao ouvinte algum esforço de atenção, pelo menos a forte personalidade do autor nos proporciona o prazer de o seguir nos detalhes. Uma matéria musical densa, uma construção sólida, uma sonoridade sempre plena e exemplo de pretensão combinada, a lógica do pensamento não exclui nem o sentimentalismo do detalhe nem a sedução dos coloridos. O Sr. Loyonnet, virtuose compreensivo e tradutor sincero valorizou as três partes desse poema para piano cuja inspiração liricamente dantesca não só prova os recursos originais do autor, mas a preocupação de uma musicalidade independente. Sobre Paris, três horas mais tarde, detonam outras dissonâncias... (TENROC, 1918, p. 184).

Por meio do estudo da produção pianística em questão, nota-se ainda a presença de grande número de Sonatas. Essas obras ocuparam espaço importante nas temporadas de concertos da *SMI* e merecem ser destacadas. Os húngaros Vilmos Géza Zagon (concerto 35, 15/03/1914) e Béla Bartók (concerto 136, 03/05/1928), os americanos Walter Piston (concerto 118, 05/05/1926) e Roy Haris (concerto 143, 20/04/1929) além do austríaco Ernst Krenék (concerto 164, 22/02/1933), foram alguns dos compositores estrangeiros que deixaram sua contribuição para essa forma de composição nos salões da *SMI*. Da escola francesa, menciono a contribuição dos compositores Henri Barraud (concerto 145, 13/06/1929); Paul Dukas (concerto 134, 28/03/1928) e Robert Casadesus (concerto 163, 08/02/1933).

Também encontramos um número representativo de suítes. Destaco, de Maurice Ravel, a polêmica estreia das *Valses nobles et sentimentales* (concerto 13, 09/05/1911) e

do monumental *Le Tombeau de Couperin* (concertos 51 e 120)[23]; do romeno Filip Lazar a *Suite n.1* (concerto 128, 01/06/1927); de Igor Strawinski a *Suite n.2*, transcrição de Jean Françaix (concerto 153, 25/04/1931); e do checo Erwin Schulhoff a *Suite dansante en jazz* (concerto 154, 08/05/1931). Seguem algumas considerações sobre as suítes mais significativas.

A estreia da suíte *Valses nobles et sentimentales* de Maurice Ravel aconteceu em programa de 9 de maio de 1911 na *Salle Gaveau,* interpretado pelo pianista francês Louis Aubert, em concerto inédito organizado pelo comitê da *Société Musicale Indépendante* com intuito de atrair a atenção de novos societários. O concerto teria como proposta apresentar um programa no qual as obras seriam executadas sem a identificação do autor. Colocar assim o público e a crítica diante de obras anônimas e observar sua reação. Uma análise dos escritos produzidos pelas revistas mencionadas no início deste artigo, sobre o concerto "sem nome de autor", nos permite observar que a reação do público não teria alcançado as expectativas dos idealizadores do projeto.

Charles Koechlin, um dos membros do comitê da *SMI* – visivelmente contrário à ideia do projeto, escreve em seu Texto de Conferência[24] intitulado *Société Nationale - Schola Cantorum – SMI*, sobre o equívoco dessa realização, sobre o comportamento do público e da crítica e também sobre a reação destes diante da execução das obras. Ressalta ainda sua indignação pela incompreensão do público e da crítica em relação as *Valses Nobles et sentimentales* de Maurice Ravel. Segue o trecho em questão.

> Duas coisas que eu gostaria de suprimir desse concerto: primeiro a iluminação da sala; depois, a autosugestão que vem manchar todos os nossos julgamentos de uma deplorável parcialidade. É lamentável tratar uma nova obra de um músico com mais ou menos simpatia, de acordo com o que já conhecemos sobre ele; e é absolutamente escandaloso que julguemos sua inspiração de acordo com o que acreditamos saber sobre sua vida particular; fofocas e na maioria das vezes caluniosas. A SMI tentou assim esta experiência curiosa, da qual os resultados foram os mais significativos. As *Valses Nobles et sentimentales* que ignorávamos ser de Ravel, foram completamente incompreendidas; recebidas por risadas desdenhosas: o que prova mais uma vez que um estado de benevolência prévia e um certo esforço generoso foram necessários à compreensão de toda música nova; Ravel incógnito foi então vaiado, mas sobretudo escutado por um público distraído, entre o barulho confuso de conversas paralelas e brincadeiras; e não faltou a contra-prova: obras comuns, algumas até mesmo questionáveis, foram calorosamente aplaudidas. As críticas feitas durante o concerto, destas Valsas anônimas, foram por terra na saída do evento quando descobriram por acaso que tinham sido escritas

[23] Concertos realizados em 11/04/1919; 15/10/1926.
[24] Conferência de 24 de fevereiro de 1916; Paris: residência de Jeanne Herscher-Clément, 39 rue Scheffer. *Arquivos Charles Koechlin.*

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

> pelo amigo Ravel. Os artigos dos jornais, coisa ridícula, não trouxeram nenhum julgamento sobre o valor dessas diversas obras: todo elemento de apreciação, todo critério, estavam ausentes: não sabíamos o nome dos autores, escutamos apenas a música por si só: que mistificação! Eis toda a história deste pequeno incidente. O fato é típico e vocês podem ver que ele constitui, para alguns musicólogos, uma séria ofensa contra a SMI (KOECHLIN, 1916).

No periódico *Le Guide Musical*, ano 57, números 22-23 datado de 28/maio e 4/junho/1911, encontramos artigo de Charles Cornet, intitulado *Société Musicale Indépendante,* no qual o autor enfatiza sobre o comportamento do público nesse concerto "sem nome de autor" e faz uma analogia entre a iniciativa da *SMI* e a brincadeira infantil da cabra-cega. O autor também não perde a oportunidade de enfatizar o fato do público não ter identificado as *Valses nobles et sentimentales* de Maurice Ravel, um dos idealizadores do projeto e fundador da *SMI*, chegando até mesmo a questionar o valor da obra e as intensões do compositor. Cornet escreve:

> [...] Na presença do anonimato, ele [o público] francamente se divertiu, tendo consciência de não ser irreverente; ele [o público] teria certamente se mantido reservado se soubesse o nome das *Valses nobles et sentimentales*, que ainda levavam como subtítulo enigmático "prazer delicioso e sempre novo de uma ocupação inútil".
>
> Qual seria a ocupação inútil? Aquela de escutar ou a de escrever? A menos que o Sr. Ravel não quisesse provar a inutilidade da dança escrevendo uma suíte de valsas para incapazes, eu não vejo luminosamente o que ele quis fazer.
>
> Ch. Cornet (CORNET, 1911, p. 409-410).

Interessante trazer ainda as impressões de Louis Aubert, intérprete das *Valses nobles et sentimentales* na polêmica noite do evento.

> Nesta SMI, que era então a fortaleza de Ravel, e onde ele conquistou junto ao público um enorme prestígio, este ciclo admirável, um dos mais belos sucessos do músico, não foi nem mesmo escutado até o final. Tomado por uma violenta emoção, eu terminei a obra em meio ao barulho, não ao ponto de assobios mas, pior ainda, em meio a conversas particulares do auditório! Apenas alguns boletins de voto atribuíram a Ravel a paternidade desta obra. Um de seus mais ferozes devotos – que numa conversa anterior colocava quem quer que seja ao desafio de não mais reconhecer em dez compassos a música de Ravel – me encontrando nos corredores, sem me deixar o tempo de revelar a verdade, encheu-me de insultos referindo-se a esta música de "amador" (Louis Aubert, in: MARNAT, 1986, p. 298).

A suíte *Valses Nobles et sentimentales* de Maurice Ravel é formada por 8 valsas, e de acordo com o catálogo da obra do compositor realizado por Marcel Marnat, teve como inspiração a seguinte citação do escritor e poeta simbolista francês Henri de Régnier

(1864-1936): *Le plaisir délicieux et toujour nouveau d'une occupation inutile*[25] (MARNAT, 1986, p. 757). A obra está organizada da seguinte forma:

1. Modéré – très franc
2. Assez lent – avec une expression intense
3. Modéré
4. Assez animé
5. Presque lent – dans un sentiment intime
6. Assez vif
7. Moins vif
8. Epilogue: lent

Uma análise da obra nos permite verificar que, de modo geral, Ravel usou para suas *Valsas* o tradicional modelo ABA, reservando ao plano harmônico suas maiores experiências e inovações. Nesse sentido Ravel irá sobrepor elementos de escrita extremamente diferenciados, fazendo principalmente uso do bitonalismo e de uma harmonia dissonante.

Ainda sobre o gênero "suíte", *Le Tombeau de Couperin* (1914-1917), obra de singular importância da literatura pianística do século XX, é um ciclo escrito segundo a forma do século XVIII.[26] Consiste em seis peças, cada uma delas dedicada a um amigo distinto. Essas pessoas, assim como Ravel, se engajaram às armas pela defesa da França durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Porém, suas sortes foram diversas: deixaram suas vidas nos campos de batalha. A obra possui a clareza e a estrutura do estilo das danças que compõem a suíte barroca; é construída com extremo rigor formal que suscita a filiação intrínseca de Ravel a este período. O compositor combina assim a linguagem barroca com a modernidade ímpar de seu estilo idiomático.

As seis peças que compõem a *Suíte* foram inspiradas em formas musicais do século XVIII e estão assim organizadas:

1. *Prélude* - dedicada ao amigo e colaborador Jacques Charlot;

[25] Tradução: "O prazer delicioso e sempre novo de uma ocupação inútil".
[26] A obra foi o foco de minha tese de doutorado, intitulada *Le Tombeau de Couperin (1914-1917) de Maurice Ravel*: obra de uma Guerra, realizada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, com apoio da FAPESP (BENEDETTI, 2008). Nela, apresento uma análise detalhada e comparativa, apontando os procedimentos de composição herdados da obra para cravo do ancestral François Couperin (1668-1733), resgatados por Ravel em sua suíte moderna. A pesquisa abarcou esses dois universos (o século XVIII e o século XX, permitindo compreender a fusão realizada por Ravel: Couperin somado à música francesa contemporânea. A tese foi adaptada para publicação pela editora AnnaBlume, em coedição com a FAPESP, com o título *Obras de Guerra*: A produção musical francesa durante os anos da Primeira Guerra Mundial (BENEDETTI, 2013).

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

2. *Fugue* - dedicada ao amigo Jean Crouppi;
3. *Forlane* - dedicada ao amigo Gabriel Deluc;
4. *Rigaudon* - dedicada aos irmãos e amigos Pierre e Pascal Gaudin;
5. *Menuet* - dedicada ao amigo Jean Dreyfus;
6. *Toccata* - dedicada ao amigo Joseph de Marliave.

Ravel buscou, nos modelos tradicionais, estruturas para suas composições dos anos da Grande Guerra, nas quais predominam a clareza, a precisão, a racionalidade, o rigor formal e a necessidade destas estarem estabelecidas em torno de uma tonalidade principal em contraposição à desordem que predominava nesse complexo contexto histórico.

Nesse sentido, as seis peças que compõem a *Suíte* foram inspiradas no gênero musical do século XVIII[27] e, sob o ponto de vista formal e tonal, estão organizadas da seguinte forma:

1. *Prélude* - ABA em compasso 12/16 tem a indicação de andamento *Vif* e está escrita em Mi Menor;
2. *Fugue* - igualmente em Mi Menor, esta fuga está escrita a três vozes, com a indicação de andamento *Allegro moderato* em compasso 4/4;
3. *Forlane* – ABACAD - forma rondó, em compasso 6/8, *Allegretto* como indicação de andamento e na tonalidade de Mi Menor;
4. *Rigaudon* – ABA, em compasso 2/4, *Assez vif* é o andamento indicado, na tonalidade de Dó Maior;
5. *Menuet* – ABA, 3/4, *Allegro moderato*, na tonalidade de Sol Maior, com a inserção de uma *musette* na parte central;
6. *Toccata* – forma livre, 2/4, tendo a mesma indicação de andamento da primeira peça, *Vif*, retorno à tonalidade principal da suíte, Mi Menor/ conclui Maior.

A primeira audição da obra ocorreu assim no dia 11 de abril de 1919,[28] em concerto organizado pela *Societé Musicale Independente* – SMI, na *Salle Gaveau* em Paris, interpretada pela pianista Marguerite Long, viúva de Joseph de Marliave, dedicatário da

[27] A obra foi o foco de minha tese de doutorado intitulada "*Le Tombeau de Couperin* (1914-1917) de Maurice Ravel: obra de uma Guerra", realizada com apoio da FAPESP na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo ECA-USP. Nela apresento uma análise detalhada e comparativa apontando assim os procedimentos de composição herdados da obra para cravo do ancestral François Couperin (1668-1733) e resgatados por Ravel em sua suíte moderna. A pesquisa abarcou estes dois universos (o século XVIII e o século XX) permitindo, deste modo, compreender a fusão realizada por Ravel: Couperin somado à música francesa contemporânea. O trabalho está disponível na Biblioteca Digital de Teses da USP. A tese foi adaptada em publicação pela editora AnnaBlume (2013) sob o título de "Obras de Guerra – A produção musical francesa durante os anos da Primeira Guerra Mundial" em coedição com a FAPESP.

[28] Uma segunda execução da obra aconteceu em ocasião de um festival dedicado ao compositor Maurice Ravel (15/10/1926) na *Salle Gaveau* sob a interpretação do pianista Vlado Perlemuter.

última peça da Suíte. Segue trecho da crítica do concerto de estreia, publicado pelo *Le Courrier Musicale* em 1 de maio de 1919.

> [...]. Porém os favores do auditório foram – com justiça – à segunda parte do programa. O adorável *Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel, suíte de peças de um requinte pianístico, as quais o músico de Scarbo se propõe evocar por meio das mais modernas expressões, o arcaísmo elegante e sutil de seu mais antigo predecessor! Ele encantou a todos. Também o toque antigo e moderno, elegante e sutil, da Sra. Marguerite Long colabora, no sentido em que o talento de uma intérprete contribui para valorizar o talento de um compositor. E a sala inteira impõe com entusiasmo o bis da peça preferida: Forlane. Com a presença sobre o estrado do Sr. Maurice Ravel L. V. (Le Courrier Musicale, 1/05/1919, p. 134).

Dentre as suítes mencionadas, destaco ainda a complexa e virtuosística *Suite dansante en jazz*, na qual integram seis danças – *Stomp, Strait, Walz, Tango, Slow, Fox-Trot* – do checo Erwin Schulhoff (1894-1942), apresentada em primeira audição pelo próprio compositor em 8 de maio de 1931 na *École Normale de Musique* de Paris. Importante lembrar que o interesse dos músicos franceses pelos ritmos vindos da América seriam amplamente explorados na obra pianística de Claude Debussy (*Golliwogg´s cake-walk* do ciclo *Children's Corner* e os prelúdios *General Lavine – excentric* e *Minstrels*), Maurice Ravel (*Concerto em Sol*, para piano e orquestra) e Erik Satie (*Ballet Parade*), fato que justifica a presença de composições em estilo jazzístico integrando a temporada da *SMI*. Para a musicóloga Simone Plé, que à época assinava a coluna de concertos da *SMI* para o periódico *Le Courrier Musical*, a obra não agradou, embora ela reconheça não conhecer suficientemente sobre o gênero para aprofundar uma análise. Plé escreve sobre a *Suite dansante en jazz* de Schulhoff:

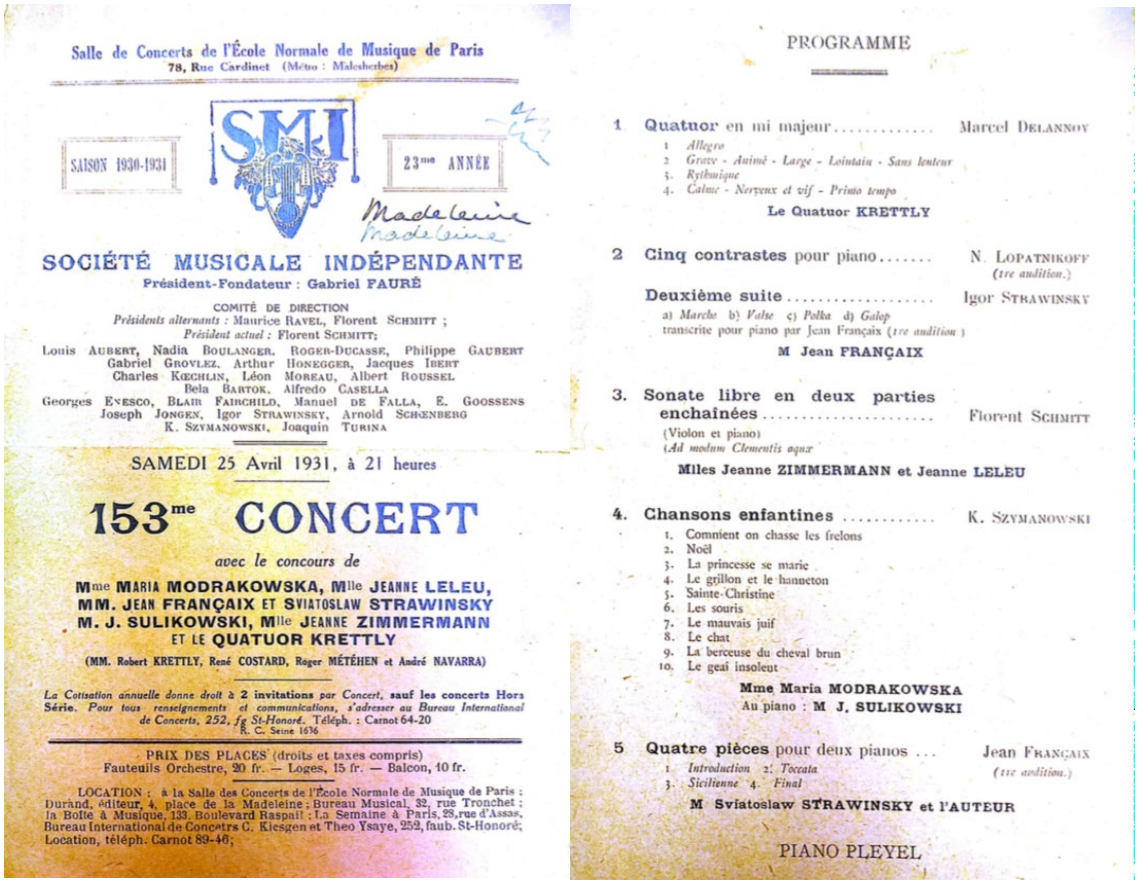
> Erwin Schulhoff (excelente pianista) realizou em seguida em primeira audição uma Suíte dançante em Jazz para piano, de sua composição. Se eu não tivesse o dever de fazer abstração do meu sentimento pessoal para emitir aqui uma opinião, eu diria simplesmente que é horrível! Mas essas seis peças (Stomp, Strait, Walz, Tango, Slow, Fox-Trot) são muito bem escritas e, em seu gênero, bem-sucedidas com talento. Não nos estenderemos sobre a análise dessa Suíte, pois neste domínio em particular, devemos, com toda franqueza, reconhecer nossa incompetência. Acrescentemos que, ao nosso ver, a SMI teria interesse em não concorrer com as pequenas capelas de *Montmartre* e de *Montparnasse* (PLÉ, 1931, p. 363).

De acordo com os programas da *Société Musicale Indépendante*, é possível observar que a *Salle Gaveau* foi o espaço mais usado pela *SMI* para a realização de seus concertos (66), seguido da *Salle Pleyel* (24) e da *Salle Érard* (21). Nota-se ainda que para cada uma dessas salas era divulgada a marca do respectivo instrumento usado para o concerto. Uma vez que a fonte de renda principal da associação vinha da cotização dos

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

societários,[29] possivelmente os fabricantes de pianos *Gaveau, Pleyel* e *Érard* apoiaram a causa da *SMI*, já que a menção dessas marcas aparece em destaque no final de cada programa impresso. A partir do concerto de número 145 (19/12/1929) até o último (03/05/1935, concerto de número 169), toda a programação da *SMI* passa acontecer na *École Normale de Musique* (25 concertos), com menção ao uso dos Pianos *Pleyel* impresso aos programas. Segue a reprodução frente e verso do Concerto de número 153, de 25 de abril de 1931 (Fig. 6).

FIGURA 6



Salle de Concerts de l'École Normale de Musique de Paris
78, Rue Cardinet (Métro : Malesherbes)

SAISON 1930-1931 — SMI — 23me ANNÉE

Madeleine

SOCIÉTÉ MUSICALE INDÉPENDANTE
Président-Fondateur : Gabriel FAURÉ

COMITÉ DE DIRECTION
Présidents alternants : Maurice RAVEL, Florent SCHMITT ;
Président actuel : Florent SCHMITT;
Louis AUBERT, Nadia BOULANGER, ROGER-DUCASSE, Philippe GAUBERT
Gabriel GROVLEZ, Arthur HONEGGER, Jacques IBERT
Charles KŒCHLIN, Léon MOREAU, Albert ROUSSEL
Bela BARTOK, Alfredo CASELLA
Georges ENESCO, BLAIR FAIRCHILD, Manuel DE FALLA, E. GOOSSENS
Joseph JONGEN, Igor STRAWINSKY, Arnold SCHŒNBERG
K. SZYMANOWSKI, Joaquin TURINA

SAMEDI 25 Avril 1931, à 21 heures

153me CONCERT

avec le concours de

Mme MARIA MODRAKOWSKA, Mlle JEANNE LELEU,
MM. JEAN FRANÇAIX ET SVIATOSLAW STRAWINSKY
M. J. SULIKOWSKI, Mlle JEANNE ZIMMERMANN
ET LE QUATUOR KRETTLY
(MM. Robert KRETTLY, René COSTARD, Roger MÉTÉHEN et André NAVARRA)

La Cotisation annuelle donne droit à 2 invitations *par Concert,* sauf les concerts Hors Série. *Pour tous renseignements et communications, s'adresser au Bureau International de Concerts, 252, fg St-Honoré.* Téléph. : Carnot 64-20
R. C. Seine 1636

PRIX DES PLACES (droits et taxes compris)
Fauteuils Orchestre, 20 fr. — Loges, 15 fr. — Balcon, 10 fr.

LOCATION : à la Salle des Concerts de l'École Normale de Musique de Paris ; Durand, éditeur, 4, place de la Madeleine ; Bureau Musical, 32, rue Tronchet ; la Boîte à Musique, 133, Boulevard Raspail ; La Semaine à Paris, 28, rue d'Assas, Bureau International de Concerts C. Kiesgen et Théo Ysaye, 252, faub. St-Honoré; Location, téléph. Carnot 89-46;

PROGRAMME

1 Quatuor en mi majeur ..... Marcel DELANNOY
1 *Allegro*
2 *Grave - Animé - Large - Lointain - Sans lenteur*
3. *Rythmique*
4. *Calme - Nerveux et vif - Primo tempo*
Le Quatuor KRETTLY

2 Cinq contrastes pour piano ..... N. LOPATNIKOFF (*1re audition.*)

Deuxième suite ..... Igor STRAWINSKY
a) *Marche* b) *Valse* c) *Polka* d) *Galop*
transcrite pour piano par Jean Français (*1re audition*)
M Jean FRANÇAIX

3. Sonate libre en deux parties enchaînées ..... Florent SCHMITT
(Violon et piano)
(*Ad modum Clementis aqua*
Mlles Jeanne ZIMMERMANN et Jeanne LELEU

4. Chansons enfantines ..... K. SZYMANOWSKI
1. Comnient on chasse les frelons
2. Noël
3. La princesse se marie
4. Le grillon et le hanneton
5. Sainte-Christine
6. Les souris
7. Le mauvais juif
8. Le chat
9. La berceuse du cheval brun
10. Le geai insoleut
Mme Maria MODRAKOWSKA
Au piano : M J. SULIKOWSKI

5 Quatre pièces pour deux pianos ... Jean FRANÇAIX (*1re audition.*)
1. *Introduction* 2. *Toccata*
3. *Sicilienne* 4. *Final*
M Sviatoslaw STRAWINSKY et l'AUTEUR

PIANO PLEYEL

Archives Charles Koechlin, ACK. Programmes de la SMI – n.153.

Vale ainda ressaltar a atuação dos intérpretes, trabalho imprescindível para que a realização das estreias e reprises da produção pianística da *SMI* se concretizassem.

[29] Documentos do arquivo Charles Koechlin confirmam as dificuldades financeiras enfrentadas pela SMI no decorrer de sua breve existência. Uma carta de Émile Vuillermoz datada de 18/07/1912, endereçada a Charles Koechlin revela que a precária situação da sociedade provocou tensões entre os membros do grupo e que, assim como Vuillermoz, possivelmente muitos deles ajudariam a associação com empréstimos em dinheiro (*Arquivos Charles Koechlin)*.

Merecem assim destaque os nomes da pianista francesa Marguerite Long (1874-1966),[30] do espanhol Ricardo Viñes (1875-1943),[31] do italiano Alfredo Casella[32] e da brasileira Magdalena Tagliaferro (1893-1986).[33]

Considerações finais

Conforme demonstrado, o repertório pianístico apresentado nas temporadas de concertos da *Société Musicale Indépendante-SMI* foi extremamente diversificado e trouxe em primeira audição um número impressionante de obras. A análise dos programas (Programas *SMI*: *Bibliothèque nationale de France-BnF Musique e Arquivos Charles Koechlin*) e da produção da crítica especializada da época comprovou que a seleção das obras executadas buscou contemplar compositores das mais diferentes escolas e nacionalidades, assim como os mais diferentes estilos e gêneros. O repertório para piano solo ocupou lugar de destaque nas temporadas da *SMI* e de acordo com o levantamento da referida produção, dos 169 concertos realizados, apenas 45 não apresentaram

---

[30] Gabriel Fauré – *Préludes n. 1, 2 e 3* (todos em 1ª audição), *Deux Barcarolles, Un Impromptu* [Concerto n. 3, 18/05/1910]; Maurice Ravel – *Le Tombeau de Couperin* (1ª audição) [Concerto n. 51, 11/04/1919]; Léo Sachs – *Quatre Préludes* (1ª audição) e Roger Ducasse – *Deux Pièces* (1ª audição): *Arabesque n.2, Sonorités* [Concerto n. 67, 19/05/1920]; Gabriel Fauré – *Barcarolle n.5, Nocturne n.4.* [Concerto n. 74, 03/03/1921]; Claude Debussy – *Études pour les cinq doigts,* Prelúdio *Collines d'Anacapri* [Concerto n. 121, 28/10/1926].

[31] Erik Satie – *Descriptions automatiques* (1ª audição) [Concerto n. 27, 05/06/1913]; Erik Satie – *Chapitres tournés en tous sens* (1ª audição) e Gaston Knosp – *Deux Scherzare* (1ª audição) [Concerto n. 30; 14/01/1914]; Manuel de Falla – *El amor brujo* (extraits) (1ª audição) e Claude Debussy – *Études* (1ª audição)*: Pour les sonorités opposées, Pour les octaves* [Concerto n. 43, 19/02/1918*];* Carlos Pedrell – *Sur les rives du Douro* (1ª audição francesa) [Concerto n. 96, 15/06/1923]; Émile Trépard – *Suite* (1ª audição), Humberto Allende – *Quatre Tonadas chiliennes* (1ª audição francesa) e Blair Fairchild – *A Bel-Ebat* (1ª audição) [Concerto n. 114, 13/01/1926].

[32] Alfredo Casella – *A la manière de* (1ª audição)*:* Richard Wagner, Gabriel Fauré, Johanes Brahms, Claude Debussy, Richard Strauss, César Franck [Concerto n. 9, 06/03/1911]; Gabriel Fauré – *Barcarolle n.10, Nocturne n.11, Barcarolle n.11* (1ª audição) e Alfredo Casella - *A la manière de:* Richard Wagner, Gabriel Fauré, Johanes Brahms, Claude Debussy, Richard Strauss, César Franck (reprise) [Concerto n. 28, 10/12/1913]; Mikhail Glinka – *Pièces: Barcarolle, Souvenir d'une mazurca*. (1ª audição francesa) e Arnold Schönberg – *Sech kleine Klavierstücke op.19* (1ª audição francesa) [Concerto n. 32, 09/02/1914]; Claude Debussy – *Seis Prelúdios* e Paul Dukas - *Variations, Interlude et Finale sur un thème de Rameau* [Concerto n. 39; 28/01/1915]; Henri Cliquet – *Sonatine* [Concerto n. 62, 05/02/1920]; Alfredo Casella – *Pièces enfantines* (1ª audição): *Valse diatonique (touches blanches), Canon (touches noires). Boléro, Omaggio a Clementi (pour les cinq doigts), Siciliana, Giga, Munuetto, Carillon, Berceuse, Gallop* [Concerto n. 73; 03/02/1921; Blair Fairchild – *Première Romanesque* [Concerto n. 140; 18/01/1929].

[33] Raul Bardac – *Prélude, Mazurka, Menuet, Gigue*, suíte para piano solo (1ª audição) [Concerto n. 2, 04/05/1910]; Désiré-Émile Inghelbrecht – *La Nursery* (1ª audição) [Concerto n. 11, 06/04/1911]; Marc Delmas – *Impressions d'Ariège: Sieste, Unsines* (1ª audição) e Édouard van Cleef – *Suite* (1ª audição) [Concerto n. 34, 06/03/1914].

composições destinadas ao piano solo. Relevante destacar a atuação dos intérpretes, sem os quais as mencionadas estreias não teriam sido possíveis.

Em suma, a contribuição que a *SMI* deixa à produção para piano solo é de um valor imenso. As temporadas de concertos da *Société Musicale Indépendante* representaram real oportunidade para compositores e intérpretes apresentarem seus trabalhos em salas importantes, diante da crítica musical especializada e da sociedade musical parisiense entre os anos de 1910 a 1935. Cenário fértil para a supracitada crítica nos deixar um precioso registro em relação as novas tendências, inovações de escrita e consequentemente de uma nova abordagem instrumental revelada graças a existência dessa associação musical.

Referências

BENEDETTI, Danieli V. L. *Obras de Guerra – A produção musical francesa durante os anos da Primeira Guerra Mundial*. São Paulo: Annablume Editora/FAPESP, 2013.

_____. *Le Tombeau de Couperin (1914-1917) de Maurice Ravel: obra de uma guerra.* Tese de Doutorado. São Paulo: Departamento de Música - ECA/USP/FAPESP, 2008.

CORNET, Charles. *Société Musicale Indépendante*. Paris: Le Guide Musical, ano 56, n. 20, 15/05/1910, p. 388-389.

_____. *Société Musicale Indépendante*. Paris: Le Guide Musical, ano 56, n. 23, 05/06/1910, p. 381-382.

_____. *Société Musicale Indépendante. Paris: Le Guide Musical, 57, 22-23 (28/maio e 4/junho/1911), p. 409-410.*

DEBUSSY, Claude. *D'un cahier d'esquisses*. Bruxelles: Schott Frères, 1904. Partitura.

DUCHESNEAU, Michel. *L'avant garde musicale à Paris de 1871 à 1939*. Hayen: 1997.

LOCKSPEISER, Edward; HALBREICH, Harry. *DEBUSSY – Sa vie et sa pensée – suivi de l'analyse de l'oeuvre.* France: Fayard, 1980.

L. V. *Le Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel. In: *Le Courrier Musicale.* Paris: 1/05/1919, p. 134.

KODÁLY, Zoltán. *Piano Pieces op.3*. Budapest: Editio Musica Budapest – EMB, 1910. Partitura.

KOECHLIN, Charles. *Quelques souvenirs sur ma situation et mes activites dans le*

monde musical. Paris: Arquivos Charles Koechlin, *Écrits autobiographiques*, n. 8, SD, 20f.

_____. *Société Nationale - Schola Cantorum – SMI*. Texto de Conferência de 24/02/1916. *Paris:* Arquivos Charles Koechlin - ACK.

MARNAT, Marcel. *Maurice Ravel*. Paris: Fayard, 1986.

MARSENS, François de. *Société Musicale Indépendante*: *Premier e Second Concert*. Paris: Le Courier Musical, ano 5, n. 10 (15/05/1910), p. 401-402.

PLÉ, Simone. *Société Musicale Indépendante. Paris: Le Courrier Musical, 01/06/1931, p. 363-364.*

ORBAN, Marcel. *La quinzaine musicale*: *Société Musicale Indépendante. Paris:* Le Courrier Musical, 16, 12 (15/ 06/ 1913), p. 344.

PROGRAMAS de Concertos da *Société Musicale Indépendente. Programmes de la SMI*. Paris: Arquivos da *Bibliothèque nationale de France*, *BnF* – Musique.

PROGRAMAS de Concertos da *Société Musicale Indépendente. Programmes de la SMI*. Paris: *Arquivos Charles Koechlin*.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seicman. São Paulo: Edusp, 1996.

SOCIÉTÉ MUSICALE INDÉPENDANTE. Le Mercure de France, 84, 307. Paris: 1/04/1910, p. 575.

TENROC, Charles. *Société Musicale Indépendante. Paris: Le Courrier Musical,* 13/03/1918, p.138.

TRANCHEFORT, François-René. *Guide de la Musique de piano et clavecin.* Paris: Fayard, 1987.

VUILLEMIN, Louis. *Une heureuse initiative artistique - La Société musicale Indépendante*. Paris: Comoedia, 15/04/1910.

Identidades entre som e barro: a Zabumba Mestre Vitalino e o pífano no Alto do Moura

Marília Paula dos Santos
Universidade Federal da Paraíba
marilia_05030@hotmail.com

Resumo: O pífano e o barro estão muito presentes em Caruaru. O primeiro, relacionado com as festas juninas e o forró. O segundo, pela difusão que recebeu através de Vitalino. Este era artesão e pifeiro. Para continuar o legado do Mestre, sua família, junto com João do Pife, fundou a Zabumba Mestre Vitalino. Este artigo tem como objetivo compreender como acontece a construção identitária que relaciona a sonoridade do pífano com a produção da arte figurativa do barro no Alto do Moura, com foco na Zabumba Mestre Vitalino. Entrevistamos alguns membros da família de Vitalino e observamos momentos em que a Zabumba tocou, pois a música é constituída pelo ambiente no qual está inserida. Desta maneira, utilizamos a Etnomusicologia e os Estudos Culturais como aporte teórico. A maior parte das informações foi obtida durante o trabalho de campo realizado para o "Inventário do ofício dos artesãos e artesãs do barro do Alto do Moura – Caruaru – PE".
Palavras-chave: Zabumba Mestre Vitalino; Pífano; Alto do Moura; Caruaru; Música e Identidade

Identities Between Sound and Clay: the Zabumba Mestre Vitalino and the Pífano in the Alto do Moura

Abstract: The *pífano* and the clay are present in Caruaru. The first, related to the June parties and the forró. The second for diffusion it received through Vitalino. Vitalino was artisan and pifeiro. To continue Master's legacy, Vitalino's family, together with João do Pife, founded the Zabumba Mestre Vitalino. This paper aims to understand how happens the identity construction that relates the pífano sound with the production of figurative art of clay in Alto do Moura, focusing on Zabumba Mestre Vitalino. We interviewed some members Vitalino's family, and we observed moments when Zabumba played, because the music is constituted by the environment in which it is inserted. In this way we use Ethnomusicology and Cultural Studies as theoretical contribution. Most of the information was obtained during the fieldwork done for the "Inventory of craft of artisan of clay of Alto do Moura – Caruaru – PE".
Keywords: Zabumba Mestre Vitalino; Pífano; Alto do Moura; Caruaru; Music and Identity

Introdução

Ouvimos o mundo antes mesmo de enxergá-lo. O som faz parte da construção do ser humano. Enquanto música, ele nunca está desprovido de influências do seu meio, assim como atua nos lugares e espaços nos quais é produzido. E, desta forma, a música muitas vezes é utilizada como elemento identitário. No município de Caruaru, e nas regiões próximas, observa-se que o pífano, ou melhor dizendo, a música, ou músicas, produzida por este instrumento, tornou-se uma espécie de elo que liga entre si as várias culturas e expressões diferentes "escolhidas" para compor uma identidade local. De acordo com Blacking (2000, p. 23), a análise musical não deve estar desvinculada da função social que a música ocupa.

O Alto do Moura, bairro de Caruaru, localizado em uma região rural do município, tem grande influência na construção identitária da cidade/município. Isto por conta da produção da arte figurativa do barro, difundida nacional e internacionalmente pelo Mestre Vitalino, principalmente. Este, além de artesão, era pifeiro. O pífano era mais uma brincadeira, enquanto o artesanato era trabalho. Com o reconhecimento da sua arte, ele foi juntando o som da flauta de taboca aos seus bonecos. Com o intuito de dar continuidade ao legado do Mestre, que para a família era de som e barro, os Vitalinos, junto com João do Pife, criaram uma banda de pífanos: a Zabumba Mestre Vitalino[1]. Apontando estudos de Guerra-Peixe (1970), Pedrasse mostra que uma das explicações para o nome Zabumba, era devido a importância do instrumento – zabumba –, que fazia um toque bem cadencial quando tocava (PEDRASSE, 2002, p. 25).

Esse artigo pretende discutir como acontece a construção identitária que relaciona a sonoridade do pífano com a produção da arte figurativa do barro, no Alto do Moura. Ainda buscamos entender como este instrumento tem sido utilizado pelas culturas locais como um elemento que permeia todos os espaços e lugares identitários, criando uma espécie de unidade entre as diversas expressões. Para isto realizamos entrevistas com os filhos do Mestre Vitalino e com o cuidador da Zabumba aqui citada. A maior parte das informações foi obtida durante o trabalho de campo realizado para o "Inventário do ofício dos artesãos e artesãs do barro do Alto do Moura – Caruaru – PE", que tem como um dos objetivos solicitar, junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o registro do Alto do Moura como Patrimônio Imaterial Brasileiro.

Para entender a música enquanto produção social e não meramente como som, é necessário também estudar a sua performance (SEEGER, 2015, p. 171), enquanto um todo. Por isso, para compreender a relação da Zabumba Mestre Vitalino e do pífano no Alto do Moura, faz-se necessário, primeiro, conhecermos um pouco do contexto no qual estas expressões/culturas musicais estão inseridas.

[1] Zabumba é um termo utilizado para definir as bandas de pífano. De acordo com João do Pife (SANTOS, 2018J), até 1960 o termo Zabumba, ou Terno de Zabumba, era o que se utilizava para definir o que hoje é conhecido como banda de pífano. Como a palavra zabumba também serve para descrever um instrumento musical de percussão, que inclusive compõe a banda de pífano, nesse artigo iremos utilizar a palavra com letra minúscula para o instrumento – zabumba – e com letra maiúscula para a banda – Zabumba.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

Caruaru e o Alto do Moura: as construções identitárias

Caruaru, a "Capital do Agreste", é um município que está localizado no estado de Pernambuco. De acordo com o site do IBGE (2019), ele tem uma população estimada de 356.872 habitantes. Caruaru tem sido contada e cantada, em sentido literário e poético, por muitos artistas como Juarez Santiago, Azulão, Arnaud Rodrigues, Alceu Valença, Lídio Cavalcanti, Petrúcio Amorim, Jorge de Altinho, Sebastião Baiano, Geraldo Azevedo, Elifas Júnior, Valdir Santos, Erisson Porto, Cauby Peixoto, Jackson do Pandeiro, Zé Dantas, Dalva de Oliveira, Ortinho, Walter de Souza, Carlos Fernando, Gilberto Gil, Jamelão, Almério e outros mais. Muitos deles filhos da terra.

O município, que fica no Vale do Ipojuca, tem "um dos mais importantes entrepostos comerciais do Nordeste" (PREFEITURA DE CARUARU, 2019), o que não é de se admirar, considerando que a relação com a comercialização de produtos se confunde com a própria história da cidade, que também é famosa pela sua feira, a Feira de Caruaru, que foi imortalizada na canção homônima de Onildo Almeida (1928) e gravada pelo Rei do Baião, Luiz Gonzaga (1912-1989). A feira, inclusive, recebeu, como coloca Gaspar, em 6 de dezembro de 2006, o título de Patrimônio Imaterial Brasileiro, concedido pelo Ministério da Cultura, por meio do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (GASPAR, 2019b).

Imortalizada pelo Trio Nordestino como a "Capital do Forró", título que se estende além da arte, Caruaru tem se sobressaído pela grande riqueza cultural e artística que nasce dia a após dia em seus locais e espaços. Com destaque para a arte figurativa do barro, concentrada no bairro do Alto do Moura, para o forró e para as bandas de pífanos, atualmente muito relacionadas com o gênero musical citado, por conta de relação que ambos mantêm com as festas juninas.

Considerado pela UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – o maior centro de arte figurativa das Américas, o Alto do Moura está a uma distância de 7 quilômetros do centro da cidade de Caruaru. Até 1990 já abrigava mais de quinhentas pessoas vivendo da arte figurativa do barro. É possível perceber, até a metade do século passado, pelo menos, influências claras da cultura indígena. Isto porque a área territorial, em que está situado o bairro, antes do século XVI

era habitada por índios Kariris. Uma das características destes povos era a "produção de cerâmica de barro rústica" (GASPAR, 2019a).

Tais costumes, de produzir utensílios de barro, transcenderam os séculos. No início no século XX era comum, como aponta Gaspar, a confecção de utensílios domésticos, que com o progresso urbano foi se transformando em fonte de renda para algumas famílias. É importante enfatizar que esta era uma prática realizada pelas mulheres e era transmitida de mãe para filha. A autora explica que a Feira de Caruaru foi um fator importante para o aumento da produção desses utensílios, pois os objetos poderiam ser comercializados na feira (GASPAR, 2019a).

Deste modo, feira, forró, pífano e arte figurativa do barro começam, sobretudo com mais ênfase a partir da segunda metade do século passado, a definir uma identidade caruaruense, local e, de modo mais abrangente, regional, no que diz respeito ao agreste pernambucano. De acordo com Woodward, a identidade ocorre em várias dimensões, de maneira que envolve sentimentos e comportamentos de pertencimentos, em que os indivíduos, de alguma forma, determinam quem pertence, ou não, a determinados grupos. E essas reivindicações identitárias, continua a autora, estão baseadas em diversos fatores como etnia, lugar onde o indivíduo nasceu, gênero, sexo, sexualidade, condições sociais, etc. (WOODWARD, 2000, p. 13-14).

É no mês de junho que o município fica agitado, quando as festas juninas são comemoradas. No período, tudo aquilo que se considera identidade cultural e artística de Caruaru e, de uma maneira quase sinônima, do "São João", é organizado nos diferentes locais do município e em variadas datas. É possível encontrar, povoando a região, coisas como bacamarteiros, mazurcas, emboladores, violeiros, repentistas, declamadores, bonequeiros. A cidade cenográfica, que fica no Polo Cultural da Estação Ferroviária, leva os turistas e "forrozeiros", que por lá encontram-se, a um mundo quase mágico, em que quadrilhas estilizadas se misturam com *food trucks*, onde a magia dos fogos de artifício brilha no céu, e já não se sabe mais o que são estrelas ou festejos. Bandas de pífanos e sanfoneiros tocam, enquanto pessoas religiosas rezam nas igrejas "de mentira", levantadas do lado de casas de ciganas, também cenográficas. Tem reisado, capoeira, parques de diversão, milho assado, cozido, pamonha, comida vegana, sushi. Todos os lugares estão repletos de bandeiras e balões coloridos (Fig. 1). E bem perto, no Pátio de

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

Eventos Luiz Gonzaga, mais conhecido como "Pátio do Forró", shows que atendem demandas da indústria cultural.

FIGURA 1

Balões juninos pendurados em árvores. Estação Ferroviária, Caruaru, 9 jun. 2018. Fotografia: Marília Paula dos Santos.

Farias (2007, p. 7) explica que, desde o final dos anos 2000, matrizes de culturas tradicionais e até mesmo folclóricas têm sido usadas cada vez mais como entretenimento. É nessa mistura de tradições de culturas populares, que a indústria cultural vem produzindo, que as festas juninas de Caruaru acontecem. Mesmo tendo um palco principal, no qual os grandes shows são realizados, percebe-se que ainda há comemorações fortes nos bairros e localidades da cidade. Destacamos as comemorações com as comidas gigantes, produzidas por grupos de pessoas que as distribuem com muito forró, quase sempre com bandas de pífanos, dentro de um calendário organizado. A principal e mais famosa é o Maior Cuscuz do Mundo, no Alto do Moura.

Há muitas outras em vários bairros e localidades urbanas e rurais como o Maior Chocolate Quente, o Maior Cozido de Milho na Manteiga de Garrafa, Tareco e Mariola, Festa da Batata Doce, Maior Quentão, Maior Caldinho, Bolo de Milho Gigante, Maior Dobradinha, Arraiá do Pão Doce, Maior Queijo de Coalho Assado do Mundo, Maior Pé de Moleque, Festa da Polenta, Maior Bolo de Rolo, Maior Tapioca, Maior Milho Assado, Festa da Macaxeira, Maior Pipoca, Maior Arrumadinho de Charque, Maior Bolo de Tapioca, Maior Bolo de Saia, Bolo Barra Branca, Mesa Junina, Maior Cuscuz Temperado, Maior Broa de Milho, Maior Festa do Beiju, Maior Bolo de Macaxeira, Festival do Milho, Salgadinho Gigante, Maior Quarenta, Festa do Munguzá, Mata Fome

Gigante, Pela Jegue, Maior Cozido de Milho, Festa da Paçoca, Maior Bolo de Trigo do Mundo, Maior Pamonhada do Mundo, Maior Caldinho de Feijão Preto, Maior Munguzá do Sertão, Maior Canjica, Xerém com Galinha (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2019).

O que se percebe é que há, em Caruaru, uma mistura de culturas advindas do meio urbano e, sobretudo, rural, criando uma identidade complexa urbano-rural. Stokes explica que "a recriação das identidades rurais e sua performance na música e na dança pelas comunidades urbanas migrantes aponta para uma complexa relação de etnias e identidades de classes" (STOKES, 1997, p. 18)[2]. Em Caruaru e região, não acontece necessariamente uma migração em massa de pessoas, mas uma mistura, uma espécie de intercâmbio entre pessoas do meio rural e urbano.

Essa relação de criação da identidade local, com foco para o município de Caruaru, com atividades musicais presentes em torno de quase tudo que se faz, é tão significativa que a festa é montada de maneira que englobe o maior número possível de características e culturas comuns à região. Contudo, os maiores shows da festa visam atender critérios de comercialização da indústria fonográfica. Cohen explica que a relação da indústria fonográfica varia de acordo com os lugares. De maneira que há empresas preocupadas com o mercado transnacional, assim como há aquelas interessadas na criação e comercialização de cenas locais (COHEN, 1997, p. 18). Esses dois tipos de relação acabam se juntando para a grande festa de São João, comemorada, em Caruaru, durante todo o mês de junho. Como elemento que transita entre todos os meios musicais e culturais dessa identidade caruaruense, está o pífano.

Os tocadores de pífanos em Caruaru tornaram-se tão presentes que atualmente é praticamente impossível pensar Caruaru e não pensar no pífano, e vice-versa. E embora artistas incomparáveis como José Condé, Nelson Barbalho, Manuel Eudócio, Mestre Galdino, Mestre Dila, Marliete Rodrigues, Sebá Alves e tantos outros, do "País de Caruaru", se destaquem, é provável que uma das figuras que mais difundiu o nome da cidade e do município até o momento tenha sido Mestre Vitalino. Este, embora tenha se destacado através da arte figurativa do barro, também era pifeiro. Pessoas, como João do Pife – João Alfredo Marques dos Santos – (1943), um dos grandes mestres do pífano que

[2] "*The recreation of rural identities and their performance in music and dance by urban migrant communities points to the complex relationship of ethnicities and class identities*."

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

vive em Caruaru, fazem questão de enfatizar a importância que o pífano, também relacionado com o barro/Alto do Moura, tem para Caruaru:

> Porque você sabe que Caruaru tem hoje uma nação, e isso eu [João do Pife] digo porque eu tomei conhecimento disso dentro do Rio de Janeiro, dentro de São Paulo, dentro da Europa, como hoje eu tenho uma experiência de vinte e tantos países, e isso eu fiz pesquisa e encontrei, pelos americanos, pelos franceses, por tudo, e dentro do Rio de Janeiro. Caruaru, o Alto do Moura, tem hoje uma grande nação hoje de artistas bons, muito bem, inspiração. Caruaru ganhou um grande nome do Mestre Vitalino. Por quê? Mestre Vitalino fazia boneco de barro, além disso tocava pífano. Era um mestre de fazer o barro e além disso era um mestre do pífano, que tocava com o mestre Vicente (SANTOS, 2018J).

Apegados a essa já existente identidade caruaruense e, poderíamos até dizer, alto mourense, também com um desejo de continuar a arte do pai, do Mestre Vitalino, em sua mais fiel concepção, seus filhos, junto com João do Pife, criaram a Zabumba Mestre Vitalino, sobre a qual falaremos. Antes, porém, faz-se necessário conhecer um pouco sobre a trajetória de Vitalino.

Vitalino, do amassar do barro ao sopro das tabocas

Vitalino Pereira dos Santos nasceu em 10 de julho de 1909, no Sítio Campos – próximo ao Alto do Moura –, que faz parte do município de Caruaru. Desde muito cedo já brincava com o barro. De acordo com Gaspar, em 1915, aos seis anos de idade, como muitas das crianças da região, Vitalino já fazia bonecos de barro, como bois, cavalos, bodes, animais presentes no cotidiano da comunidade, com o que sobrava do barro que sua mãe utilizava para fazer utensílios domésticos. Sua mãe era uma *louceira*, produzindo o que era chamado de *loiça de brincadeira* (GASPAR, 2019c).

A ida de Vitalino, em 1948, para o Alto do Moura, foi decisiva para a criação de uma identidade em torno do lugar. De acordo com um dos seus filhos, Severino Vitalino – Severino Pereira dos Santos (1940-2019) –, seu pai resolveu mudar-se do Sítio Campos para o Alto do Moura porque, na época, a BR-232, que dava acesso à cidade de Caruaru, e a outros vários lugares, passava pelo Alto do Moura. Então Vitalino viu a possibilidade de ter uma viabilidade melhor para se locomover até a feira e vender seus objetos no local, visto que o fluxo de carros e pessoas era grande e contínuo. Em 1960 a BR-232 mudou de lugar, deixando de passar pelo Alto do Moura e sendo localizada bem próxima do Sítio Campos (SANTOS, 2018S).

Da produção de *loiça de brincadeira* no barro, Vitalino passou para a arte figurativa, em que seu marco foi a peça o "Caçador de Onça", que foi vendida na Feira de Caruaru. Tratava-se de um gato maracajá, que é uma espécie de onça pequena que habita(va) a região, em cima de uma árvore. Embaixo, um caçador, apontando a arma para a onça, e um cachorro acuando o felino (GASPAR, 2019c).

Suas peças ficaram conhecidas no Brasil e em outros países, difundindo o nome do Alto do Moura e de Caruaru com a arte figurativa do barro. É possível contemplar alguns de seus bonecos[3] em museus do Brasil como o Museu da Arte Popular do Recife e o Museu do Homem do Nordeste, em Recife, o Museu Casa do Pontal, o Museu do Folclore Edison Carneiro e o Museu de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Assim como fora do país, como o Museu do Louvre, em Paris, na França. Contudo, a maioria das obras produzidas por Mestre Vitalino fazem parte de coleções particulares (ARTE POPULAR DO BRASIL, 2019).

Vitalino era um artista de muitos talentos. Além de artesão, era pifeiro (Fig. 2), como já foi colocado. Aprendeu a tocar pífano muito cedo. De acordo com seu filho Manoel Vitalino Pereira dos Santos (1935), o Mestre tinha nove anos de idade quando começou a aprender a tocar a flauta de taboca, com um irmão oito anos mais velho, Joaquim Pereira dos Santos. Em 1924, aos quinze anos, Vitalino tocou sua primeira novena[4] (SANTOS, 2018M).

Aqui há um fato bem interessante, a "função" do pífano e sua relação de identidade que, atualmente, na região que engloba Caruaru e localidades próximas, está relacionada com festas juninas e forró, como já foi abordado. O pífano, como João do Pife e os demais entrevistados afirmam, era utilizado para tocar novenas, que são festas religiosas. As

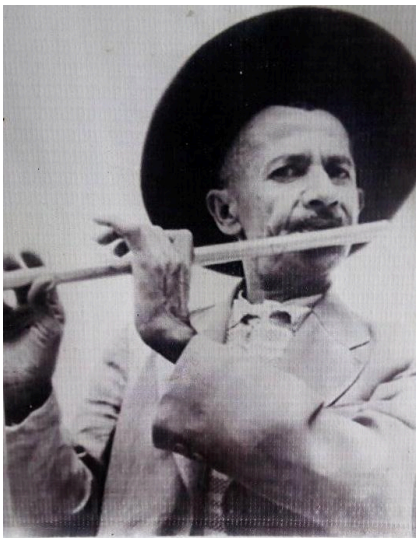
[3] Boneco é uma palavra utilizada pelos artesãos e pelas artesãs do Alto do Moura para se referir às peças mais artísticas. Para o que é menos artístico, chamam de boneca. Bonecos são feitos sem moldes ou formas. Embora sejam feitas peças "iguais", sempre há diferenças entre elas. As bonecas são feitas com uma espécie de molde e mantêm um padrão. Lembrando que "boneco" e "boneca" não têm nada a ver com o sexo/gênero representado na peça e nem necessariamente com algo que indique uma figura humana.

[4] Pagar uma novena está relacionado com pagar uma promessa. É comum que pessoas da religião católica apostólica romana façam promessas, que são pedidos de alguma coisa para algum santo ou outra entidade religiosa, para melhorar de uma doença, conseguir algo, etc. Quando o pedido é alcançado, é feito o pagamento, que é algo que a pessoa prometeu para o santo. Às vezes as pessoas prometiam/tem novenas. Durante as novenas, era comum que as bandas de pífanos, ou Zabumbas, tocassem.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

coisas começaram a mudar principalmente a partir da segunda metade do século XX (SANTOS, 2018J; SANTOS, 2018M; SANTOS, 2018S).

FIGURA 2



Mestre Vitalino tocando pífano. Fotografia exposta na Casa-Museu Mestre Vitalino, Alto do Moura, Caruaru, 6 abr. 2018. Fotografia da fotografia: Marília Paula dos Santos.

Ainda aos quinze anos, de acordo com Gaspar, Vitalino criou a "Zabumba Vitalino" (GASPAR, 2019c). Entretanto, segundo seus filhos, por nós entrevistados, Severino Vitalino e Manoel Vitalino, o Mestre não tinha nenhuma banda de pífano dele. Ele costumava tocar junto com outros pifeiros e em bandas de pífanos que lhe convidavam (SANTOS, 2018M; SANTOS, 2018S). Por outro lado, é possível ver, no Museu do Barro e Museu do Forró, em Caruaru, instrumentos de uma banda de pífano que, segundo os funcionários do museu, pertenceram a Vitalino e compuseram a Zabumba Vitalino. Na Casa-museu Mestre Vitalino estão expostos pífanos que pertenceram ao artesão pifeiro, ou pifeiro artesão (Fig. 3).

Na época, explica Manoel Vitalino, o seu pai tocava pífano nas festas das casas da zona rural da região. Algumas pessoas o convidavam para tocar quando precisavam pagar uma novena. Ele conta, inclusive, que participava tocando algum instrumento com Vitalino. Naquele período o pífano não tinha nenhuma relação identitária marcada, forte, com as festas juninas. Manoel Vitalino explica que até poderia haver pífanos durante as comemorações juninas, mas não era nada indispensável. O pífano era algo que não poderia faltar nas novenas (SANTOS, 2018M). Segundo Silva (2000, p. 76), a identidade e, consequentemente, a diferença, são produzidas, sendo criadas dentro de um mundo

cultural e social. De alguma maneira, as pessoas vão construindo relações com costumes, que elas acabam muitas vezes chamando e tornando-os "tradições". E então passam a se identificar com estas e aqueles.

FIGURA 3

Pífanos do Mestre Vitalino. Casa-Museu Mestre Vitalino, Alto do Moura, Caruaru, 6 abr. 2018. Fotografia: Marília Paula dos Santos.

Manoel Vitalino explica que, em 1960, Vitalino gravou um compacto, no Rio de Janeiro. Entretanto, só foi lançado em 1972, nove anos após a morte do Mestre. O lançamento aconteceu no Instituto Nacional do Folclore. Na época houve uma espécie de Campanha de Defesa do Folclore. Manoel Vitalino explica que foi convidado e, no período, trouxe os LPs para Caruaru e deu um para cada uma das rádios da cidade. Contudo, explica que parece que elas não o têm mais. Ele ainda possui um exemplar (SANTOS, 2018M), mas não conseguimos ter acesso a ele.

Tivemos acesso a uma cópia do compacto, em um CD. Nela há o registro de seis músicas, divididas no catálogo (cópia) como se fosse para um LP, em lado A e lado B. No primeiro lado: "Relativa" – marcha de novena – (faixa 1), "Marcha de procissão" (faixa 2), "Maria" (faixa 3); no segundo: "Marcha de viagem" – despedida – (faixa 4), "Baiano" (faixa 5) e "Improviso" (faixa 6). A interpretação das músicas foi realizada pela Zabumba de Mestre Vicente, na qual o primeiro pífano, descrito no encarte do CD (LP) como flauta, foi feito por Mestre Vitalino, o segundo, por Manuel Rufino, o tarol por

Vicente Teotônio da Silva, a zabumba por Pedro Teotônio, e o surdo por José Rufino (VITALINO E SEU ZAMBUMBA, 1960)[5].

Mestre Vitalino que "modelava o que via" e "tocava o que ouvia" (SALLES, 1960), faleceu, de varíola, no dia 20 de janeiro de 1963, aos 54 anos. Apesar da fama nacional, e em alguns países além do Brasil, morreu pobre e, enquanto ser humano, esquecido por aqueles que usavam sua arte para enaltecer o nome da terra, o nome da cultura popular (SANTOS, 2018M, SANTOS, 2018S).

O que foi criado em torno da figura do Mestre Vitalino é referência para a identidade de Caruaru e, sobretudo, do Alto do Moura. Seu nome tornou-se algo tão significativo, que as pessoas tendem a relacionar elementos locais a ele. Inclusive, muitos moradores da região costumam afirmar que foi o Mestre Vitalino quem levou o pífano para o lugar. O que não é verdade, segundo Manoel Vitalino (SANTOS, 2018M). Apesar de que, quando se pensa no Mestre, as alusões sejam principalmente o barro, a comunidade busca sempre enfatizar a referência musical para o nome de Vitalino, criando um pertencimento em relação à sonoridade da taboca que soa no agreste de Pernambuco. Também com essa necessidade identitária, a família Vitalino criou a Zabumba Mestre Vitalino.

A Zabumba Mestre Vitalino e o pífano no Alto do Moura: criando uma identidade

Como Vitalino era artesão e pifeiro, era comum que em algumas de suas exposições ele tocasse pífano, junto com a Zabumba de alguém. Depois que ele faleceu, seus filhos, sobretudo Manoel Vitalino, sentiram que estava faltando algo para completar o legado artístico do pai. E então perceberam que era o som da flauta de taboca, o pífano. Entretanto, nem Manoel Vitalino e nem seus irmãos tocavam este instrumento. Além disso, não queriam apenas o som do pífano, mas uma sonoridade que remetesse ao que seu pai fazia, que lembrasse o Mestre tocando (SANTOS, 2018M).

[5] O encarte do CD, que ao que nos parece é uma cópia do encarte do LP, traz apenas a data de gravação, 1960, a qual utilizamos nas referências. Mas é possível ver a data de lançamento, 1972, no seguinte site: https://www.discogs.com/Vitalino-E-Seu-Zabumba-Document%C3%A1rio-Sonoro-Do-Folclore-Brasileiro-N%C2%BA-1/release/4674567.

A necessidade de manter essa herança artística do Mestre Vitalino, embora tenha partido da família, está muito além dela, visto que Vitalino foi uma das grandes figuras responsáveis por difundir Caruaru e o Alto do Moura. Fazer a "junção" de elementos culturais da região é uma maneira de assegurar ainda mais uma "identidade" do lugar e a ligação entre Alto do Moura/cidade/município e Vitalino. Criar identidades é importante para os sujeitos sociais. Para Hall, as identidades são pontos de encontros, práticas que levam os sujeitos sociais a assumirem seus lugares "de discursos particulares". Porém esses pontos de apego nos quais se constroem identidades são temporários (Hall, 1995 *apud* HALL, 2000, p. 11-112).

Os filhos de Vitalino gostavam muito do pífano. Mas não viam nenhuma possibilidade de subsistência com o instrumento. Manuel Vitalino, inclusive, chegou a tocar instrumentos de percussão, acompanhando seu pai. Mas depois dedicou todo o tempo para fazer bonecos (SANTOS, 2018M). "Ninguém pode viver de boniteza", afirma Severino Vitalino (SANTOS, 2018S). Inclusive, em textos poéticos, cordéis que contam a história do Mestre Vitalino, é possível ler coisas que indicam que o pífano não era realmente um meio de fazer dinheiro, como escreveu Reginaldo Melo:

> Foi bom na arte do barro
> zabumba e concertina,
> do pífano ao triângulo
> a música nordestina,
> mas não ganhou dinheiro
> fez show no juazeiro,
> Caruaru, Agrestina (MELO, s/d, p. 3).

Um dia, na feira de Caruaru, Manoel Vitalino foi levado por um som que era "no tom" do que seu pai tocava, o de João do Pife (SANTOS, 2018M; SANTOS, 2019J). A partir da amizade entre os Vitalinos e João do Pife nasceu uma parceria que faria a relação do som do pífano com a arte figurativa do barro transcender ainda mais Vitalino, torando-se uma referência identitária do Alto do Moura mais presente. A relação, pífano e barro, que antes quase se limitava ao Mestre Vitalino, passa então a integrar um cenário identitário amplo, como se existisse desde sempre, tornando-se (quase) uma tradição.

Discutindo sobre "tradições", Hobsbawm explica que é comum que muitas das coisas que as comunidades chamam de "tradições" tenham surgido há pouco tempo, ou

ainda, que tenham sido inventadas. Para o autor, a "tradição inventada" surge de "um conjunto de práticas", que buscam induzir e fixar valores a partir da repetição de eventos, os "costumes", permitindo criar uma espécie de continuidade relacionada ao passado (HOBSBAWM, 1984, p. 7; 9).

Em 1983 Manuel Vitalino cria a Zabumba Mestre Vitalino. Como não sabia tocar, convidou João do Pife, que se dispôs a fazer os instrumentos da Zabumba, a cuidar dela e a tocar com a mesma, colocando também os músicos que toca(va)m com ele, na Banda de Pífanos Dois Irmãos, à disposição da Zabumba Mestre Vitalino (SANTOS, 2018M; SANTOS, 2019J)[6]. Embora seja um conjunto de instrumentos, para João, para os Vitalinos e para muitas pessoas, ela ultrapassa o material.

Existe um respeito mútuo entre os Vitalinos e João do Pife. Para os primeiros, o pifeiro é digno para dar continuidade ao trabalho sonoro do Mestre Vitalino (SANTOS, 2018M; SANTOS, 2018S). Para o segundo, é uma honra receber tanta confiança e dar continuidade ao legado de um artista como Vitalino (SANTOS, 2018J).

> É um respeito tão grande. Eu [João do Pife] me sinto tão feliz, vige Maria, quando fala eu chega fico...[emocionado] assim. Eu não sei por que eu saí lá de Riacho das Almas [município no qual ele nasceu e viveu até quase trinta anos de idade]. É Deus que mandou. Aquele sonho que eu tinha, aquele sonho de ver o trabalho [da Banda de Pífanos Dois Irmãos] do meu pai crescer... e Jesus disse: vai, eu vou botar tu. É Deus que me mandou para cá [Caruaru], porque eu não estudei, fui criado na roça, mas um dom de Deus. Deus me trouxe para cá. Tudo que eu pensei deu certo assim, porque eu fui cair na feira e dentro da história de Mestre de Vitalino. Era isso, meus sonhos, jamais eu imaginava que eu iria chegar no meio da família de Vitalino. Tudo deu certo como eu pensava e sonhava. Aquele sonho que eu fazia, tudo isso aconteceu. Eu digo isso porque hoje eu estou vendo todo aquele sonho que eu sonhava lá em Riacho das Almas dentro da roça. Porque nós tocava as novenas, mas eu tinha vontade de ver a Zabumba do meu pai crescer no nome. E tudo isso Papai do Céu me ajudou que deu certo. Então eu toquei a vida na feira. Depois fui ao Rio com a Manuel Vitalino, uma vez. Com a Zabumba de Mestre Vitalino, depois voltamos, depois fui de novo. E ficou aquela amizade e até hoje eu tomo conta da Zabumba Mestre Vitalino, está aí. A Banda de Pífanos Dois Irmãos é vivida (SANTOS, 2018J).

João do Pife mistura muitas histórias nesta fala. O que nos interessa é mostrar o quanto ele é grato pela parceria que acabou tendo com a família Vitalino. Foi a partir

[6] João do Pife tem uma banda de pífanos, a Dois Irmãos, que era do seu pai, já falecido. Quando conheceu os Vitalinos, era com essa banda que ele tocava nas exposições da arte figurativa do barro. Depois que criaram a Zabumba Mestre Vitalino, ele passou a utilizar somente esta banda para os eventos relacionados ao Mestre e ao barro. Com a Banda de Pífanos Dois Irmãos ele faz shows no Brasil e em outros países (SANTOS, 2018J).

disso que ele conseguiu difundir o trabalho do seu pai com a Banda de Pífanos Dois Irmãos.

A Zabumba Mestre Vitalino passou a integrar as exposições dos filhos do Mestre Vitalino. De acordo com Severino Vitalino, a sonoridade do pífano e o artesanato do barro se complementam. A arte do barro do Alto do Moura só está completa quando preenchida pelas melodias que soam da flauta de taboca (SANTOS, 2018S). Percebe-se que a sonoridade em si definida por aspectos extramusicais. Não é o som pelo som que faz estas relações serem criadas. De acordo com Seeger, muitos estudos sobre música têm buscado compreender como os contextos, as práticas extramusicais, influenciam na performance musical (SEEGER, 2015, p. 173). E nesse sentido é necessário compreender quem toca/canta e quem ouve essa música dentro da(s) sociedade(s) em que ela é produzida (BLACKING, 2000, p. 24), além de por qual motivo a comunidade faz esta música. "Das ideias sobre a origem e a composição da música provém uma indicação importante do que seja a música, e de como ela se relaciona com outros aspectos da vida e do cosmos de uma comunidade" (SEEGER, 2015, p. 115).

A Zabumba Mestre Vitalino atualmente é composta por seis integrantes, que são os mesmos que compõem a Banda de Pífanos Dois Irmãos: João do Pife, no pífano mais agudo, ou primeiro pífano; Marcos do Pife, no pífano mais grave, ou segundo pífano; e os quatro filhos de João do Pife, nos instrumentos de percussão: Cícero, na zabumba; Alexandre, nos pratos; Leandro, na caixa; e Paulo, no contra surdo. É importante enfatizar que até a segunda metade do século XX, de acordo com as pessoas entrevistadas por nós, a banda de pífanos no interior de Pernambuco tinha apenas dois instrumentos de percussão (SANTOS, 2018J; SANTOS, 2018M; SANTOS, 2018S).

Os instrumentos da Zabumba Mestre Vitalino ficam guardados na oficina de João do Pife (Fig. 4). Quando há algum evento em que a Zabumba vai tocar, João convoca os músicos que tocam com ele para fazer o festejo. O que se percebe é que a Zabumba Mestre Vitalino é algo simbólico, mas que está ligado a esse material confeccionado pelo João do Pife. Isto acontece porque, como aponta Blacking, a música está relacionada com as experiências humanas, com a maneira em que as pessoas se organizam em suas respectivas sociedades, como realizam suas celebrações (BLACKING, 2000, p. 5). A Zabumba, enquanto instrumentos materiais é apenas uma Zabumba, pois os instrumentos

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

nem chegaram a pertencer ao Mestre Vitalino. Contudo, o que foi criado em torno de sua confecção e das celebrações nas quais ela está presente cria os diversos significados em torno dela.

FIGURA 4

Marcos do Pife, o músico que faz o segundo pífano na Zabumba Mestre Vitalino, tocando a zabumba que compõe a Zabumba Mestre Vitalino. Oficina de João do Pife, bairro do Salgado, Caruaru, 18 jan. 2019. Fotografia: Marília Paula dos Santos.

No dia 20 de janeiro, aniversário da morte do Mestre Vitalino, e também dia de São Sebastião, a comunidade – católica em sua maioria – do Alto do Moura realiza um ritual religioso, que é comum na região para comemorar o dia de algum santo, ou padroeiro: uma procissão seguida de uma missa. Durante a procissão as pessoas levam um andor com a imagem do santo homenageado em cima, neste caso, de São Sebastião. Seguem rezando e cantando até a igreja. E nesta acontece a missa. Como há, no Alto do Moura, uma forte ligação de pertencimento identitário com o Mestre Vitalino, e pela coincidência da data, esse ritual religioso é também um dia de homenagear o Mestre.

Acompanhamos a cerimônia de 2018. Nesse ano, eventualmente, houve algo que impediu que ela fosse realizada na data fixa, 20 de janeiro. A mesma aconteceu no dia

28. Durante a procissão, Severino Vitalino[7] leva uma peça de barro feita por um artesão ou uma artesã do Alto do Moura, com a temática escolhida para o ano. Em 2018 o tema foi o "Grato Maracajá" (Fig. 5). O artesão escolhido para moldá-lo foi Cícero Artesão – Cícero José da Silva – (1957). Quando a procissão chega na igreja, a peça de barro, ou boneco, é colocada do lado do altar, junto com uma fotografia do Mestre Vitalino, que fica num quadro na casa de Severino Vitalino (Fig. 6). Depois a peça de barro levada durante a procissão é vendida pelo artesão que a fez, não necessariamente no dia, pelo preço que achar melhor. Ou, se preferir, não vende a peça.

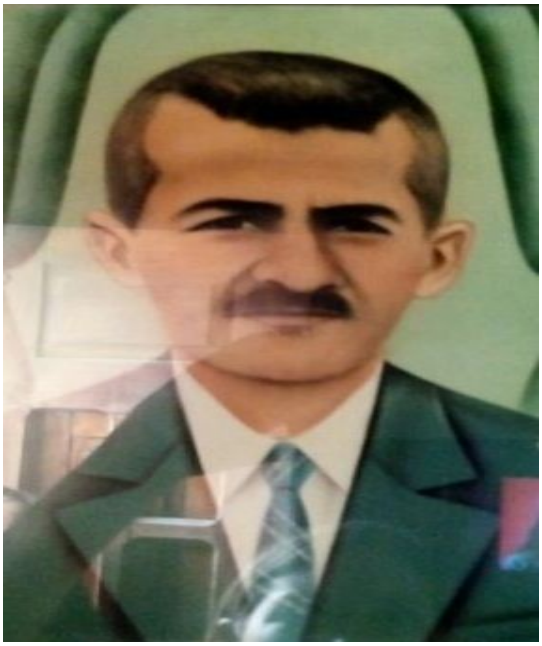
FIGURA 5

"Gato Maracajá", de Cicero Artesão. Momento depois da missa para São Sebastião e Mestre Vitalino. Pátio da Igreja de São José, Alto do Moura, Caruaru, 28 jan. 2018. Fotografia: Marília Paula dos Santos.

[7] Severino Vitalino faleceu no dia 7 de janeiro de 2019. Não obtivemos a informação de quem passou a levar a foto do Mestre Vitalino durante a procissão a partir deste ano.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

FIGURA 6



Mestre Vitalino. Fotografia que fica em um quadro. Casa de Severino Vitalino, Alto do Moura, Caruaru, 28 jan. 2018. Fotografia do quadro: Marília Paula dos Santos.

Durante a procissão Severino Vitalino vai caminhando na frente do andor, que leva a imagem de São Sebastião. E a Zabumba Mestre Vitalino acompanha a procissão e a missa tocando entre uma oração e outra (Fig. 7). É comum que em festejos religiosos como este a missa não aconteça dentro da igreja, porque há mais pessoas do que nos dias de missas "comuns". Então, a missa aconteceu no pátio, que fica do lado do templo. Apesar de ser um ritual religioso católico, a comunidade tem uma abertura para outras formas de manifestações e acolhem bem pessoas de outras religiões também. Houve momento em que poesias foram recitadas, lembrando a escravidão de pessoas negras, com som de tambores, com referência às culturas afro e afro-americanas.

Velho explica que os pífanos em Caruaru ainda mantêm forte ligação com festas religiosas (VELHO, 2008, p. 83-84). No caso da Zabumba Mestre Vitalino, há uma necessidade de manter a "tradição" das novenas, pois Mestre Vitalino, antes de tocar nas suas exposições, tocava em novenas. Entretanto, criou-se, em Caruaru, uma relação do pífano com as festas juninas e, consequentemente, com o forró.

FIGURA 7

Severino Vitalino, com o "Gato Maracajá" e a Zabumba Mestre Vitalino. Entrada do pátio da paróquia de São José, Alto do Moura, Caruaru, 28 jan. 2018. Fotografia: Marília Paula dos Santos.

Embora as festas juninas em Caruaru tenham ganhado um aspecto não muito religioso em sua prática, elas têm, e mantêm, sua base em comemorações religiosas, em que se celebram, em junho, os dias dos Santos: Antônio (13), João (24) e Pedro (29), com destaque para o segundo. Na região, elas também têm uma relação íntima, e até mesmo de origem, por assim dizer, com as sociedades rurais. Até os dias atuais as pessoas de comunidades rurais, como o Alto do Moura, ainda fazem fogueiras no dia anterior de cada um dos santos juninos para celebrá-los. Sentam-se em volta da fogueira, com familiares e amigos, comemoram com comidas típicas, como pamonha, milho assado, cozido, canjica e soltam fogos de artifícios. As fogueiras e as comidas têm uma relação com a agricultura. Os artesãos e as artesãs do Alto do Moura, agricultores e descendentes destes, mantém estas "tradições" até hoje.

Dessa maneira, as festas juninas em Caruaru nascem da junção das culturas rurais e urbana. Esta última com grande influência da globalização. A "homogeneidade" trazida pelo "mundo globalizado" leva as culturas a buscar elementos particulares para se mostrar diferentes. Inclusive, não existe atualmente no Alto do Moura uma banda de pífanos. A Zabumba Mestre Vitalino, que fica sob os cuidados de João do Pife, está na cidade. E a relação do pífano volta ao Alto do Moura não somente pelo barro, mas também pelas festas juninas, que na busca de uma identidade caruaruense, procura criar relações com a arte figurativa do barro.

As culturas continuam criando essa relação do pífano com o Alto do Moura, afirmando ser tradição do lugar. O pífano (música), para a criação de uma identidade local, tornou-se um elemento unificador entre as diferentes características e expressões culturais e artísticas presentes na região. "Consideramos que a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição" (HOBSBAWM, 1984, p. 13). E então, numa mistura de culturas urbanas, globalizadas, com matrizes de culturas rurais, foi surgindo uma identidade que, por mais diversificada que seja, orbita em tono de uma sonoridade realizada a partir do pífano. Este, por sua vez, tenta atender às demandas das mudanças e do mundo globalizado.

A globalização é, de acordo com Hall, um dos grandes motivos de deslocamento de identidades, produzindo uma flexibilidade maior. Ao mesmo tempo, continua o autor, muitas culturas tendem a se apegar à "tradição", vendo a identidade como não mutável e criando um medo em perder determinadas características. Até porque, "pertencimento" e "identidade" não são sólidos, nem necessariamente duram por toda a vida. E as escolhas que cada um faz, a decisão de se manter firme em relação a determinadas coisas, são definidoras para o seu "pertencimento" e, consequentemente, para aquilo que chamamos de "identidade" (HALL, 2005, p. 15; 87).

Com o intuito de garantir o legado do Mestre Vitalino, que não é só de artesão, mas também de pifeiro, a Zabumba Mestre Vitalino foi criada, mantendo o costume das novenas, não necessariamente como acontecia na época em que o Mestre era vivo, e também a relacionando o som da flauta de taboca com o barro que, mistura-se com os festejos juninos, no qual o pífano aparece atualmente como um dos grandes símbolos. As

relações de identificações são criadas pelas pessoas o tempo todo. A repetição e constância de atividades, atos e comportamentos, vai garantir a continuidade, e até mesmo a invenção de "costumes", que muitos vão chamar de "tradições". Estas, por sua vez, são utilizadas para assegurar uma identidade, como sendo algo que sempre existiu. No Alto do Moura, no município de Caruaru e na região, nota-se que muitos costumes são utilizados para criar uma relação de pertencimento. E a música do pífano, por sua dinamicidade talvez, tem aparecido como o elemento identitário que perpassa as demais expressões e culturas e as une entre si, garantindo que transcendam.

Considerações finais

A música apresenta-se como um elemento cultural influente e, muitas vezes, decisivo, para a criação de uma identidade. Os sons, nesse caso produzidos pelos pífanos, passam a ser parte integrante do ambiente e a ser ressignificados de acordo com a necessidades. De alguma forma parece que o ser humano, enquanto ser histórico e social, sente-se ameaçado em sua existência. Então para se afirmar acaba criando relações identitárias com coisas que, quando vivo, o representarão, e quando morto, lhe transcenderão, de alguma forma. Além da necessidade de um lugar de fala, que a criação de grupos nos quais as identidades se encontram podem dar voz aos sujeitos. E a música acaba sendo, muitas vezes, esse lugar comum com o qual, e a partir do qual, são criadas identidades, não somente sonoras.

Referências

ARTE POPULAR DO BRASIL. *Mestre Vitalino*. Blog, nov. 2011. Disponível em <http://artepopularbrasil.blogspot.com/2010/11/mestre-vitalino.html> Acesso em 15 ago. 2019.

BLACKING, John. *How musical is man*? 6. ed. Seattle: University of Washington Press, 2000.

COHEN, Sara. Identity, Place and the 'Liverpool Sound'. In STOKES, Martin (edt.). *Ethnicity, identity and music*: the musical construction of place. Oxford and New York: Berg, 1997, p. 117-134.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. São João 2019. 17 mai. 2019. Disponível em <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2019/05/confira-o-calendario-das-comidas-gigantes-em-caruaru.html> Acesso em 12 ago. 2019.

FARIAS, Edson. Faces de uma festa-espetáculo: redes e diversidade na montagem do ciclo junino em Caruaru. *Sociedade e Cultura*, Goiás, v. 8, n. 1, p. 7-28, 2007.

GASPAR, Lúcia. *Alto do Moura, Caruaru, Pernambuco*. Fundação Joaquim Nabuco. S/d. Disponível em <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=815&Itemid=1> Acesso em 29 jun. 2019a.

_____. *Feira de Caruaru*. Fundação Joaquim Nabuco. S/d. Recife. Disponível em <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=434&Itemid=1> Acesso em 18 ago. 2019b.

_____. *Vitalino*. Fundação Joaquim Nabuco. S/d. Disponível em <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=124&Itemid=1> Acesso em 18 ago. 2019c.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva Petrópolis: Editora Vozes, 2000, p. 103-133.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Tereza, 1984.

IBGE. Brasil/Pernambuco/Caruaru. S/d. Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pe/caruaru/panorama> Acesso em 11 ago. 2019.

MELO, Reginaldo. *De Vitalino Pereira à Mestre Vitalino*. Cordel. S/l.; S/d.

PEDRASSE, Carlos E. *Bandas de Pífano de Caruaru*: uma análise musical. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

PREFEITURA DE CARUARU. *História*: sobre Caruaru. S/d. Disponível em <https://caruaru.pe.gov.br/historia/> Acesso em 14 ago. 2019.

SALLES, Vicente. Vitalino e seu Zabumba (texto no encarte do CD). In: VITALINO E SEU ZABUMBA. *Vitalino e Seu Zabumba*: documentário sonoro do folclore brasileiro. CD (cópia de LP). Ministério da Educação e Cultura; Departamento de Assuntos Culturais; Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Estúdio da rádio MEC, Rio de Janeiro, 1960.

SANTOS, João Alfredo Marques dos (João do Pife). Entrevista de Marília Paula dos Santos, em 7, fev., 2018J. Caruaru. Áudio. Oficina João de João do Pife, bairro do Salgado.

SANTOS, Manoel Vitalino Pereira dos. Entrevista de Marília Paula dos Santos, em 6, abr., 2018M. Caruaru. Áudio. Residência do entrevistado, Alto do Moura.

SANTOS, Severino Pereira dos (Severino Vitalino). Entrevista de Marília Paula dos Santos, em 6, abr., 2018S. Caruaru. Áudio. Casa-Museu Mestre Vitalino, Alto do Moura.

SILVA, Tomaz T. da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Tradução: Tomaz T. da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

SILVA, Tomaz T. da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Tradução: Tomaz T. da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, p. 73-102.

STOKES, Martin (ed.). *Ethnicity, identity and music*: the musical construction of place. Oxford and New York: Berg, 1997, p. 1-27.

VELHA, Cristina Eira. *Significações sociais, culturais e simbólicas, na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

VITALINO E SEU ZABUMBA. *Vitalino e Seu Zabumba*: documentário sonoro do folclore brasileiro. CD (cópia de LP). Ministério da Educação e Cultura; Departamento de Assuntos Culturais; Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Estúdio da rádio MEC, Rio de Janeiro, 1960.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva Petrópolis: Editora Vozes, 2000, p. 7-72.

Chupim y Chopin, afeminados y enfermos: música y género en la primera mitad del siglo veinte en Brasil

Jorge Israel Ortiz Vergara
Sin vínculo institucional
jorge_ortiz77@yahoo.com.br

Resumen: La argumentación de este artículo se estructura en la siguiente forma: el reconocimiento de algunos artistas percibidos como afeminados y de otros como homosexuales coexistió con la reproducción de prejuicios en el discurso médico y literario. Y las mujeres son mayoría numérica en instituciones de enseñanza musical, y en paralelo, el discurso médico y literario reproduce la creencia en la inferioridad femenina. A partir del texto de una conferencia sobre Chopin, analizo tres temas del médico y escritor Aloysio de Castro mediante su contraste con las ideas de cuatro especialistas en homosexualidad y algunas ideas del musicólogo Mário de Andrade. Las fuentes primarias son de la primera mitad del siglo veinte, y mis apreciaciones tienen referencias en mi revisión de la literatura sobre racismo, género y música.
Palabras clave: Aloysio de Castro. Prejuicio. Medicina. Feminismo. Musicología.

Chupim and Chopin, effeminate and sick: music and gender at the first half of the twentieth century in Brazil

Abstract: The argumentation of this article is structured as follows: the recognition of some artists perceived as effeminate and of others as homosexuals coexisted with the reproduction of prejudices in medical and literary discourse. And women are a numerical majority in musical education institutions, and in parallel, medical and literary discourse reproduces the belief in female inferiority. From the text of a conference on Chopin, I analyze three topics of the doctor and writer Aloysio de Castro by contrasting with the ideas of four homosexuality specialists and some ideas of musicologist Mário de Andrade. The primary sources are from the first half of the twentieth century, and my appreciations have references in my review of the literature on racism, gender and music.
Keywords: Aloysio de Castro. Prejudice. Medicine. Feminism. Musicology.

Este artículo versa sobre discursos sobre música y género en Brasil. Mi argumentación se estructura de la siguiente forma: el reconocimiento de algunos artistas percibidos como afeminados y de otros como declaradamente homosexuales coexistió con la reproducción de prejuicios en el campo científico y en discusiones estéticas en la literatura revisada. Y reconocidas instituciones de enseñanza musical de la tradición europea en São Paulo y Río de Janeiro eran frecuentadas mayoritariamente por mujeres, y en paralelo el discurso médico y literario reproduce la creencia en la inferioridad femenina. A partir del texto de una conferencia sobre Chopin, analizo tres temas de Aloysio de Castro mediante el contraste con las ideas de cuatro especialistas en homosexualidad y con algunas ideas de Mário de Andrade. La figura del hombre frágil junto a la mujer viril tiene registro en tres autores en contextos distintos y Castro la usa para describir Chopin y elogiar la interpretación femenina. Las fuentes primarias son de la primera mitad del siglo veinte, y mis apreciaciones tienen referencias en la revisión de la literatura sobre racismo, género y música.

Recebido em 05/11/19; aprovado em 19/12/2019

Aloysio de Castro fue miembro del Conservatorio Brasilero de Música, ingresó a la Academia Nacional de Medicina en 1904, a la Academia Brasilera de Letras en 1917, fue director general del Departamento Nacional de Enseñanza entre 1927 y 1932 y fue presidente de la Sociedad de Neurología, Psiquiatría y Medicina Legal. Participó en la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual del Consejo de la Sociedad de las Naciones entre 1922 y 1930, junto a Henri Bergson, Marie Curie y Albert Einstein (y otros ocho), tal fue el alcance de su prestigio (HILTON, 1948, p. 60). Su producción abarca la poesía, el ensayo, las obras científicas, y piezas para canto y piano.

En el libro *La expresión sentimental en Chopin*[1] Castro elabora sobre género y arte con un discurso que conecta ciencia, literatura y música. El escritor explica que no preparó un comentario estético sobre el compositor Fryderyk Chopin, mas una "rápida apreciación psicológica y literaria" (CASTRO, 1927, p. 2). Usa aspectos específicos del discurso estético y al elogiar las habilidades de la pianista Antonietta Rudge muestra dominio sobre el lenguaje técnico del piano (CASTRO, 1927, p. 25). Cita pocos médicos y psiquiatras para validar sus ideas, menciona principalmente literatos, poetas, compositores y amigos de Chopin, pero los conceptos médicos son claves en su argumentación. Comentaré tres temas: 1) la música tiene equivalencia con la verdad y la música expresa la verdad del artista; 2) el cuerpo del compositor es causa de formas estéticas. El arte es expresión de la experiencia corporal y el cuerpo del genio es un cuerpo enfermo; y 3) en relación a la obra de Chopin, las mujeres son mejores intérpretes que los hombres (CASTRO, 1927, p. 18-19).

Aloysio de Castro valoriza la relación entre música y verdad. La música sería fabulosa, inmaterial, evidente, "no se miente con música" (1927, p. 18). En una variación de la fórmula citada y mediante la metáfora de la música como habla, Castro escribe que hay que subrayar en las frases "las infinitas variantes del ritmo y la sonoridad", porque sólo así la música puede alcanzar su "prodigioso poder sugestivo, evocando los sentimientos humanos y el alma misteriosa de las cosas" (1927, p. 19). La música tendría esos poderes y el autor no ofrece otras variaciones. Los argumentos que aproximan la música a la verdad, y el tema de que la música revela la verdad del mundo, del cuerpo, del alma, recuerdan las teorías estéticas del romanticismo (de Arthur Schopenhauer,

[1] Las traducciones son mías. Para facilitar la lectura, en el cuerpo del texto los títulos de libros y artículos en portugués son citados en español, y en las referencias en portugués. Nombres de autores, revistas y periódicos son citados en portugués.

Friedrich Schlegel, Wilhelm Wackenroder, entre otros). En ellas se atribuye a la música una importancia mayor que otras artes por su capacidad para expresar lo más profundo y lo más maravilloso (GAVILÁN, 2008, p. 15, 17). Castro hace comentarios sobre la tristeza y la capacidad artística del compositor, pero relaciona la música al romanticismo de otras dos formas: a través de la figura del cuerpo enfermo, y mediante la descripción de la ropa típica del autor romántico, registra los grandes cuellos, amplios chalecos, largas corbatas, calzones de seda y sobretodo (1927, p. 7-8); y el médico implica que la música de calidad se aproxima de lo femenino y que las mujeres son mejores que los hombres en la interpretación de Chopin. Presentaré los detalles más adelante. Se podría pensar que la veracidad superior de la música, su reducción a lo delicado y amoroso, y el cuerpo enfermo del genio masculino son componentes retóricos, es decir, esos temas sirven para enaltecer el autor más que para explicar, entonces el lector debería aceptar una dosis de exageración y distorsión de las expresiones. Para entender las asociaciones y operaciones del texto de Castro es pertinente comentar algunas ideas de la medicina. En textos médicos es frecuente que se afirme la relación entre arte y sentimiento, y, entre arte y homosexualidad. Hay dos formas preferenciales: homosexualidad y literatura, y, homosexualidad y música. Por eso, analizo textos de cuatro especialistas sobre homosexualidad de la primera mitad del siglo veinte en Brasil: Pires de Almeida, Leonídio Ribeiro, Estácio de Lima y Hernani de Irajá. Los tres primeros son formados en medicina y con acción en instituciones gubernamentales, y el último fue sexólogo. Existen otros textos médicos que relacionan arte y homosexualidad, pero seleccioné nombres con referencias en la literatura.

Cuerpo, música y homosexualidad en el discurso médico

En primer lugar, el médico, higienista y polígrafo José Ricardo Pires de Almeida publicó *Homosexualismo: el libertinaje en Río de Janeiro*. En su texto la homosexualidad tiene muchos nombres: “pederastia”, “uranismo”, “homosexual”, “pervertidos”, “invertidos”, “sodomía”, “anormales”, “afeminado”, “crápula”, en el caso masculino; y en el femenino: “safismo”, “lesbianismo”, “tribadismo”. Aunque en algunos momentos sea claro el sentido específico de cada palabra, Almeida tiende a tratar los términos como sinónimos y esto se reproduce con mayor o menor intensidad en los otros médicos revisados. Pero el eje del discurso médico de la época es la idea de la homosexualidad como patológica y no como pecado o crimen (FIGARI, 2007, p. 240), un tema que

Almeida varia al distinguir entre "enfermos" y "viciados": los primeros nacen, los segundos incorporan comportamientos (1906, p. 93). Que existan no sólo menos palabras sino también menos detalles para referirse al mundo femenino es parte de la "deliberada distorsión" que hizo posible la "abrumadora desproporción de datos concernientes a las sexualidades masculinas y femeninas" a lo largo de la historia (BOSWELL, 1996, p. 30-31). En los números de alumnas de piano del Conservatorio de música de São Paulo observaremos una variante de la distorsión que implica una forma compleja de segregación social femenina.

Pires de Almeida escribe que la homosexualidad sería más común entre poetas y el cuerpo de éstos perdería hombría. En este caso, los enfermos escriben poemas (1906, p. 115). En relación a la música, los enfermos sufren la acción musical: "la música y el canto" afectan fuertemente a los "pervertidos". No cita ningún pianista u obra para piano, y escribe que los enfermos tocan y cantan nombrando dos términos musicales: la guitarra (*violão*) y las modiñas (ALMEIDA, 1906, p. 182). No registra mayores detalles. En el siglo diecinueve en Brasil, la modiña es un caso raro en que una forma erudita (la modiña de salón) tiene gran aceptación y difusión popular (ANDRADE, 1930, p. 6, 8). El cuerpo enfermo del cual Almeida habla es distinto del objeto de Castro, pues Almeida observa el amador y no el genio, y aún, no hay producción de obra especializada, más recepción a través de deleite y distracción de prácticas musicales no profesionales.

La forma de hablar sobre las costumbres y ciertos grupos sociales está alineada al determinismo biológico y las ideas de Cesare Lombroso, médico que creía que la criminalidad es hereditaria. Almeida responsabiliza los "bailes populares" por el aumento de la prostitución en Río de Janeiro, acusa a las "sociedades carnavalescas" de pervertir los costumbres y expandir el libertinaje (1906, p. 48-9), y registra su miedo a las prácticas de los "negros de la Costa de África" (1906, p. 69). El médico excluye de las buenas costumbres los bailes y músicas de ciertas clases sociales, las prácticas de los pederastas y de los afro-descendientes. Almeida no usa los términos "determinismo" y "determinismo biológico", pero éste se deduce de las explicaciones. Es parte de su argumentación que la "escuela vitalista" (donde lo "moral" domina lo "físico") tiene mejores condiciones de enfrentar las patologías que la "filosofía organicista" y la "escuela ultra-organicista" en medicina, sin indicar sus respectivos autores (1906, p. 187). El médico cita Lombroso y habla de moral, pero no es eficiente al encadenarlos. La historiografía brasileña explica que el determinismo permitió la actualización del racismo

en la época (SCHWARCZ, 1993, p. 65; FERLA, 2005, p. 16-17). Almeida también crea una conexión de evidencia: pide disculpas por el tema e implica que el lector ya debe saber que el homosexualismo es asqueroso, por eso promete velar por el pudor lingüístico (1906, p. 4). Él escribió su libro de modo a reunir las actualidades médicas sobre homosexualidad y su lector debería identificarse con ellas si quisiese apreciarlas.

Almeida cita la autoridad del periodista francés Ali Coffignon para justificar la relación entre música y homosexualidad: "La música y el canto les hablan tanto al alma, cuanto a la de los hombres normales; diré aún que los hieren más tal vez porque, según Coffignon, es esta inclinación una de las características del uranista" (1906, p. 181-182). No registra los detalles de la citación[2]. El uso de los términos permite que el lector infiera una sinonimia no histórica entre homosexualidad, anormalidad y uranismo. Si no registra disquisición para la relación entre arte y homosexualidad, y entre música y homosexualidad, Almeida piensa que la ligación entre materia y moral se explica a través de Lombroso y la higiene.

Escritor prolífico, Almeida se formó en medicina y estudió derecho durante tres años, trabajó en la Inspectoría de Higiene (VIEIRA, 2015, p. 757), y divulgó la higiene en el periódico *Jornal do Commercio* y en la revista *O Brazil-medico* en el final del siglo diecinueve e inicio del veinte, en Río de Janeiro. Esta área del saber le garantizó agencia administrativa, científica y pública: tiene opinión informada sobre las vacunas y el debate de la vacunación obligatoria, la pureza racial (los "mestizos" desaparecen en la quinta generación, los esclavos son inmorales y esto se agravó con el fin de la esclavitud), y la educación (ALMEIDA, 1909, p. 2). Con excepción de lo homosexual, la historiadora Lilia Schwarcz reconoce los temas de Almeida al analizar instituciones académicas: el autoritarismo del discurso médico (el caso de la vacunación obligatoria en 1904), el racismo (se condena la mescla de razas y se propone el blanqueamiento de Brasil) y afirma que "la higiene aparece asociada a la pobreza y a una población mestiza y negra" (SCHWARCZ, 1993, p. 302). En las referencias registré una publicación de Almeida en el *Jornal do Commercio* y una en *O Brazil-medico*, pero ambos casos son parte de secuencias de artículos sobre higiene y homosexualidad. La secuencia sobre homosexualidad fue publicada en 1902 y corresponde a secciones del libro de Almeida.

[2] Fue posible verificar *La corruption a Paris*, dedicado a los tipos de prostitución en Paris. Los capítulos XXIII y XXIV versan sobre la pederastia, y el XXI sobre lesbianismo. Coffignon cita médicos, moralistas y otros sin analizar el mérito de las teorías (1888).

"Higiene Moral" es la expresión que fue registrada en la capa y en la propaganda del libro (JORNAL DO COMMERCIO, 1907, p. 3). El autor escribe sobre la existencia de la cura para la homosexualidad con trasplantes y hormonas, pero prefiere el tratamiento moral, la "sugestión mental". La relación aludida es determinista y ese determinismo tiene matices: "Si tales estigmas denuncian lo que va en la intimidad del ser físico, ni por eso son ellos que rigen fatalmente el hombre" (ALMEIDA, 190 p. 6 254, 191). Almeida entiende que existen determinaciones biológicas que afectan pero el cuerpo también recibe influencia del medio ambiente y la cultura, pero el autor no da a entender que hubiese verificado las teorías que cita.

En *Homosexualismo y endocrinología* el médico brasileño Leonídio Ribeiro ambiciona explicar la "biología del hombre criminal" con las teorías de Lombroso y Gregorio Marañon. Con el concepto se pretende retirar la idea de pecado e introducir la de enfermedad (RIBEIRO, 1938, p. 8). En línea con las novedades de la medicina del siglo diecinueve y con Almeida, Ribeiro entiende que la homosexualidad es una enfermedad mental ("predisposición congénita de naturaleza somática") y escribe que los homosexuales tienen deseos e intereses por el mundo femenino, que la homosexualidad sería una imitación "grotesca" de los modos femeninos y que a los homosexuales les gusta vestirse como mujeres (RIBEIRO, 1938, p. 4, 151, 154).

El médico endocrino de nacionalidad española Gregorio Marañon fue decisivo para la construcción social de la homosexualidad como enfermedad mental en Brasil, y tuvo en Leonídio Ribeiro su difusor (FERLA, 2005, p. 275; GREEN, 2000, p. 199, 204). Marañon firma el prefacio del libro de Ribeiro y propone una clasificación para los homosexuales: "homosexual cínico" es referencia para aquel que cree que su homosexualidad es normal, y agrupa aquellos con inteligencia superior, escritores y artistas. La coincidencia entre la homosexualidad y el talento artístico sería tan grande, y la gente común incluye a artistas de todos los tipos en el concepto, que se generaría la percepción de un número exagerado de homosexuales en la sociedad (MARAÑON, 1938b, p. 13). El asunto tiene un arreglo misógino. En su libro citado y publicado en Brasil, *La evolución de la sexualidad y los estados intersexuales*, Marañon afirma que su concepto de evolución proviene de Charles Darwin[3], y explica que la mujer, el

[3] En Brasil la teoría de la evolución de Darwin se tornó consenso y sirvió para hablar sobre la preservación de las diferencias y la eliminación de lo que fue considerado nocivo (SCHWARCZ, 1993, p. 72).

adolescente y el infante son un paso intermedio en la evolución al cuerpo viril[4]. Lo único que tendría evolución superior en el cuerpo femenino son sus órganos reproductivos, su especialización en la maternidad (1938a, p. 7-8, 51-53). Sobre las capacidades intelectuales, Marañon reconoce que las mujeres podrían hacer lo mismo que los varones, no obstante éstos tienen mayor aptitud para la "función abstracta y creadora" (1938a, p. 74). Para Marañon el binarismo de lo racional ligado al hombre y lo artístico a la mujer no es explícito. Lo racional se asocia a lo masculino y lo sensible a lo femenino en el plano artístico, pero con un detalle: alega que el homosexual masculino es mejor preparado para la creación artística (MARAÑON, 1938a, p. 196). Para el historiador de la medicina Thomas Laqueur, en el paradigma del sexo único se pensaba el femenino como un cuerpo masculino imperfecto. Entre 1700 y 1800 se produjo un cambio, porque el campo médico europeo empezó a tratar el cuerpo humano con un nuevo lenguaje, el que Laqueur llama de biología de la inconmensurabilidad de los dos sexos (2001, p. 16, 33-34). Entonces, entiendo que Marañon se aferra a elementos del imaginario jerárquico del paradigma del sexo único y usa Darwin en su versión de la biología de la inconmensurabilidad de los dos sexos.

Como continuación de las ideas de Marañon, en la sección dedicada al tratamiento del homosexualismo, Leonídio Ribeiro asocia la enfermedad al arte y al proselitismo homosexual (1938, p. 177-178). El tema retorna en el libro de Ribeiro sobre el nuevo código penal, pide medidas pedagógicas para preservar la masculinidad (1942, p. 187, 194, 196). Los autores que promueven la eugenesia, la escuela penal positiva y las teorías lombrosianas dicen actuar en defensa de la sociedad y del humanismo. Nadie cree promover ideas malignas (STEPAN, 2005, p. 9, 36-37). Ribeiro se preocupa con el proselitismo homosexual porque colocaría en riesgo la masculinidad saludable. Los ejemplos de propaganda homosexual serían los textos de Verlaine, Rimbaud, Proust, Gide y Wilde, nombres recurrentes en narrativas de otros especialistas: Irajá menciona Byron, Da Vinci, Shakespeare, Verlaine y Wilde (1954, p. 191); Estacio de Lima registra Shakespeare, Verlaine, Rimbaud y Wilde, pero es destacable su mención del escritor portugués Abel Botelho (1935, p. 140, 164, 167-168) porque la referencia a autores portugueses es escasa en medicina; y Almeida habla de exaltación a la pederastia y cita Anacreonte, Teócrito y Horacio, poetas líricos de la antigüedad greco-romana (1906, p.

[4] Hay otro modo de hablar. Irajá alega que la sumisión de la mujer normal al hombre es una constante "en todos los tiempos" (1954, p. 164).

158-161). La figura en la que homosexuales seducen, reclutan o pervierten a sus víctimas es abundante en la literatura europea del siglo diecinueve (TIN, 2012, p. 130), y en Brasil la idea de la influencia "maléfica" de objetos artísticos y culturales es una invariable en las narrativas del determinismo biológico (FERLA, 2005, p. 253). Pero Ribeiro no da explicaciones que justifiquen sus miedos. A pesar de indicar el peligro homosexual de la música, los expertos brasileños proponen un panteón artístico homosexual habitado por escritores.

El criminalista recupera un tema de Almeida: Traviata, el famoso pederasta "feo e inmundo" que cantaba modiñas en el siglo diecinueve en Río de Janeiro (RIBEIRO, 1938, p. 91-92; ALMEIDA, 1902, p. 360-361; 1906, p. 78-80). Los relatos son casi idénticos. Almeida narra que Traviata es pasivo y activo. En esa sección no alega explícitamente que las ropas sean la expresión del cuerpo enfermo ni síntomas de la homosexualidad, pero el lector podría deducir aquellas relaciones dadas las teorías que cita (1906, p. 79). En otras situaciones Almeida y Ribeiro ignoran el tema de la ropa. Los especialistas en homosexualidad mencionan el caso de Oscar Wilde, pero a pesar su condición pública, no lo usan para elaborar sobre el gusto sodomita por corbatas verdes[5], un tema del determinismo (ALMEIDA, 1906, p. 81; LIMA, 1935, p. 14, 211; IRAJÁ, 1954, p. 196). Pero existen formas de hablar sobre lo homosexual que dejaron registro y que tienen relación con el uso de la ropa. El tropo de los "mozos bonitos" (*moços bonitos*) circuló en Brasil entre 1900 y 1940. En publicaciones periodísticas se produjo la figura que asocia y confunde homosexualidad, prostitución masculina, travestismo, robo y afeminación. Se usó para acusar y denunciar a ciertos estafadores, ladrones, prostitutos, molestadores de mujeres (VERGARA, 2018, p. 167). La forma en que Almeida y Ribeiro describen a Traviata se aproxima de esa figura: sin justificar la relación, sin necesidad de tornarla explícita y sin explicar cualquier causalidad, Ribeiro yuxtapone las ropas elegantes al sujeto homosexual. Aún, el pederasta vive junto con las prostitutas, otra imagen en las teorías sobre la homosexualidad desde el siglo diecinueve[6]. Con categorías de distintas áreas, Ribeiro recupera Almeida y crea una descripción en que usa las teorías

[5] Ribeiro afirma que la homosexualidad es visible en Wilde (1938, p. 75) y Marañon que Wilde sería "gigantoide" (1938a, p. 162).

[6] Ambroise Tardieu escribió un estudio en el que usa "pederastia" y la asocia al crimen (chantajes a homosexuales), el robo, la homosexualidad y la prostitución masculina y femenina (TARDIEU, [1857] 1892, p. 172-173, 179, 181, 186). El discurso médico legal de Tardieu fue ampliamente reconocido (TIN, 2012, p. 130, 178).

científicas, su prejuicio de clase, categorías musicales y la estigmatización de lo femenino, homosexual y popular.

> Cercado de meretrices de la escoria, con las cuales siempre se encontraba y convivía, no obstante los celos recíprocos, por causa de los amantes. Cantaba modiñas en la guitarra, dispondo, además, de una bella voz de contralto. El galanteo femenino, las inflexiones lascivas de la voz, el mover de los ojos, el rebullido del cuerpo, cuando cantaba la parte de *Violetta* en la ópera de Verdi, le dieron el apodo de *Traviata*, nombre con que se anunciaba y firmaba ostensiblemente (RIBEIRO, 1938, p. 91-92, itálicos del autor).
>
> De una afectación repelente, cuando hablaba, metía un palabreado simultáneamente endulzado y necio, hacía sibilar los ss, e interrumpía a menudo la frase para soltar unos ais suspirantes y entrecortados (RIBEIRO, 1938, p. 92).

La Traviata (1853) de Giuseppe Verdi es la adaptación musical de *La Dama de las Camelias* (1852) del escritor francés Alexandre Dumas hijo. Violetta Válery, la protagonista, es una joven prostituta que vive entre las fiestas, el lujo y el placer, y quien la mantiene no le ofrece amor romántico (LIBLIK, 2018, p. 8). El registro médico implica que el personaje fue usado para enunciar otra forma de vivir el género, lo que fue percibido y justifica la condenación médica. Almeida narra que Traviata dio una nota grave en los bastidores de la escena cómica *José do Capote,* realizada en el *Gymnasio Dramático* (1906, p. 79), obra que tiene sus registros a partir 1857. De Paulo Midosi, *O Sr. José do Capote* es una parodia de *El trovador* de Verdi. Según los diarios de la época fue montada en Río de Janeiro por primera vez entre 1857 y 1861 en los teatros *Gymnasio*, *S. Pedro*, *Santa Theresa* y *Santa Leopoldina*. Continuó a ser montada después. En la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional no hay registros de Traviata, ni de su participación en la ópera de Verdi y en *José do Capote*. Ribeiro probablemente no lo conoció y Almeida no dice como obtuvo la información.

El antropólogo Carlos Figari explica que, en el pensamiento de Sigmund Freud y en el campo de la medicina legal, hasta el inicio del siglo veinte existió la idea de que la homosexualidad en las clases superiores se asocia al genio artístico, y la inversión sexual en las clases subalternas se une a la enfermedad y al crimen (2007, p. 355). Ribeiro afirma que los homosexuales de "bajo nivel social" son "incapaces de sublimar" y no tienen principios éticos (1938, p. 149). El médico apoya las teorías de Lombroso (recordemos su descripción de Traviata y sus prácticas artísticas) y considera los homosexuales enfermos y no criminales, pero argumenta que existirían situaciones específicas donde es necesaria la intervención policial.

La escuela positiva, la escuela penal positiva o la escuela positiva de derecho penal es la elaboración jurídica (criminología, medicina legal) del determinismo biológico: la escuela transforma el acto antisocial en enfermedad, y como tal puede ser curado, prevenido y evitado. Lombroso fue su principal divulgador. En la época la expresión "antropología criminal" era usada como sinónimo de escuela positiva (FERLA, 2005, p. 12, 16). Ribeiro registró los nombres de sus colaboradores, y entre ellos, menciona al delegado auxiliar de Río de Janeiro, Dulcídio Gonçalves. Otros dos son asistentes del educador Juvenil Rocha Vaz, convocados por Ribeiro para integrar el recién creado Laboratorio de Antropología Criminal, en el Gabinete de Identificación de la Policía de Río de Janeiro. Rocha Vaz fue el divulgador de la biotipología de Nicolás Pende, una renovación del determinismo biológico. Leonídio Ribeiro cita Waldemar Berardinelli, Manuel Roiter, Coroliano Alves, Moraes Coutinho y Dulcídio Gonçalves (1938, p. 105). Los dos primeros eran asistentes de Rocha Vaz (SILVA, 2014, p. 550, 552). Roberto Coriolano Alves y el psiquiatra Antonio Carlos Pacheco e Silva publican un artículo sobre los tres años de funcionamiento del Manicomio Judicial en el I Congreso Latino-Americano de Criminología en 1938 en Argentina. En el mismo evento Ribeiro y Berardinelli publican el artículo "Estudio morfológico de un grupo de negros criminales" (JORNAL DO COMMERCIO, 1939, p. 8). El delegado Gonçalves tenía experiencia en la represión al meretricio, lenocinio y mendicación (DIARIO DA NOITE, 1934, p. 2; 1935, p. 11). Esto no es menor, porque según el propio Ribeiro los policiales definieron quienes debían ser arrestados para que él hiciese las mediciones antropométricas (1938, p. 105).

De forma distinta a Aloysio de Castro, Leonídio Ribeiro fue un agente reconocido en el campo médico y gubernamental. Tenía la capacidad de influenciar personas, en su trabajo en la policía carioca, a través de su producción literaria y en su actuación universitaria. Formado en medicina, fue director del Instituto de Identificación (en la Policía de Río de Janeiro) y en éste creó el primer Laboratorio de Antropología Criminal de Brasil (1931), fue director del recién creado Laboratorio de Biología Infantil, profesor de criminología de la Facultad de Medicina de Río de Janeiro y director del Gabinete de Identificación de la Policía Civil de Río del Distrito Federal desde 1930 (GUTMAN, 2010, p. 492-493). Trabajó con el jefe de la policía de Río de Janeiro Filinto Strubing Müller para actualizar las técnicas de identificación de los "criminales patológicos" (STEPAN, 2005, p. 174). En concordancia con la opinión de especialistas, se puede

afirmar que Ribeiro creía producir una medicina moderna y moralmente emancipada, pero su discurso recupera el prejuicio de su tiempo (GUTMAN, 2010, p. 489; GREEN, 2000, p. 198).

Estacio de Lima tenía los estudios y la legitimidad médica de su época. Se graduó en la Facultad de Medicina de Bahía en 1921, viajó a Europa para conocer sus universidades en 1923, hizo un curso de especialización en el Instituto Médico Legal de Paris en 1924, fue profesor catedrático de la Facultad de Medicina de Bahía desde 1926 y director del Instituto Nina Rodrigues (BRITTO, 2010, p. 53). En *La inversión de los sexos* Lima registra que existirían "músicos, cantores o poetas" imbuidos de esa "tendencia", la homosexualidad. Atribuye el argumento al estudio médico y forense del autor portugués Arlindo Camillo Monteiro *Amor sáfico y socrático,* de 1922. Cita las estadísticas del sexólogo alemán Albert Moll[7], quien "calculaba que [el] 68% de los pederastas [alemanes] fuesen amadores en música. Discípulos fieles de Orfeo – 'el célebre músico iniciador, según Ovidio, de esta lúgubre modalidad amorosa'" (LIMA, 1935, p. 122, 142). Y elabora sobre la educación musical. El miedo a que las madres debiliten la virilidad de sus hijos es recurrente en la literatura médica visitada[8]: puede darse por el puro exceso de compañía femenina, por el afecto maternal y a través de la enseñanza. Lima registra su variación para el tema y acusa a los padres de promover prácticas que feminizan: "Y con qué santo e ingenuo entusiasmo las buenas madres elogian el *hijito*, tan *buenito*, *pobrecito*...". Y creyendo hacer un gran bien, "los progenitores prefieren, que, en vez de practicar el *foot ball* violento, venga el niño para la casa, a perfeccionarse en el diseño, aplicarse más en el piano, profundizarse en el canto..." (1935, p. 207-208, itálicos del autor). Lima sugiere que ambas fórmulas – la exageración en el estudio de la música y cualquier dosis de estudio musical – serían amenazas a la masculinidad.

Aún bajo el tema de la educación para la masculinidad, Estacio de Lima muestra molestia con el exceso de cuidado con los animales, el exceso de embebecimiento con niños, la individualidad dulce, y el entusiasmo por héroes (LIMA, 1935, p. 210-211). Lo que escribe sobre la enseñanza del canto y del piano, ¿podría decirlo del ajedrez y del tenis de mesa? Y si la razón es asociada a lo masculino, ¿sería Lima capaz de proponer que estudiar matemática, medicina y física son actividades que feminizan? El médico no

[7] Psiquiatra discípulo de Kraft-Ebing, Moll cree que la homosexualidad es patológica, genética y difícilmente curable, "inversión de género" (TIN, 2012, p. 404).
[8] Ribeiro cita Marañon para afirmar que las madres son casi siempre las responsables de la homosexualidad y de otros "trastornos del instinto" de sus hijos (1938, p. 179).

elabora sobre la profesionalización femenina ni la de los subalternizados. Deduzco que químicos, industriales, vendedores, músicos profesionales y otros podrían tener los conocimientos que él estigmatiza y no los demás. Usa términos científicos para afirmar que las formas artísticas producen la degeneración viril con el registro de algunas profesiones inadecuadas en varones: costurero, cocinero, bailarín, y en esos párrafos no menciona a poetas, cantantes y pianistas (LIMA, 1935, p. 211). Entonces Lima inculca el miedo a la educación musical y artística, pero no estigmatiza profesiones y profesionales masculinos cuya actuación era reconocida.

El sexólogo Hernani de Irajá colaboró con periódicos por dos décadas y publicó más de cuarenta libros que le rindieron prestigio público y rechazo académico (EZABELLA, 2010, p. 13, 52). En su libro *Psicosis del amor* Irajá registra ideas deterministas y usa "música" de forma genérica: "*Havellock Ellis* cita especialmente la inclinación uranista para la música. Son vanidosos, tienen pudor homosexual, y muchos, son fácilmente irritables". A los homosexuales les gustan las ropas femeninas y cuidar del cuerpo, y recuerda que ni siempre los afeminados son homosexuales (IRAJÁ, [1917] 1954, p. 196-197). Cita Almeida para describir el gusto de los "invertidos" por formas musicales y teatrales: bailados clásicos, teatro de amadores, en éstos se puede "cantar modiñas" y "recitar versos melancólicos" (IRAJÁ, 1954, p. 193). Algunas páginas antes, y en un argumento sin detalles, afirma y pregunta: "Entre pianistas es común el invertido. ¿La música desenvuelve el uranismo, o es el uranista propenso a la música?" (1954, p. 191). La segunda generalización no esclareció la primera, por el contrario, entre músicos, ¿los pianistas son más propensos que otros? ¿Hay distinción entre amadores, estudiantes y profesionales? ¿Hay diferencia entre el productor y el receptor musical? Irajá no tiene interés en eso, pero escribe que los homosexuales buscan ciertas profesiones: "sastres de señoras", peluqueros, costureros, cocineros, dulceros, masajistas, barberos y figurinistas (1954, p. 193, 195). Sin citar nombres alega que hay homosexuales entre diputados, senadores y ministros de gobierno, pero la "inversión" en hombres destacados y reconocidos sería pasajera (IRAJÁ, 1954, p. 191). En la visión de Irajá la homosexualidad es una enfermedad innata agravada por el comportamiento, pero podría ser generada apenas por el comportamiento desviante. De forma similar a los médicos, Irajá asocia música (piano, modiñas) y homosexualidad, y poesía y homosexualidad, iguala términos distintos e implica causa. Pero su modo de escribir se aleja de los matices puritanos y asqueados de Almeida, Lima y Ribeiro gracias a su empatía con el placer sexual.

Los especialistas en homosexualidad usan los saberes de la psiquiatría, algo que no detallé en este texto. Los psiquiatras trabajaron en la construcción de la eugenesia a través de la Liga Brasileña de Higiene Mental creada en 1923: en el grupo hubo quienes llegaron a defender la esterilización de enfermos, el fin de la mescla racial, el fin de la inmigración de no-blancos, y la creación de "tribunales eugenésicos" (COSTA, [1974] 2007, p. 19).

Se puede concluir que, bajo la autoridad del biodeterminismo (Lombroso, Marañon), la eugenesia, la sexología, y la psiquiatría, existen discursos en la medicina brasileña que asocian homosexualidad y literatura, y homosexualidad y música. Estos elementos integran el mundo en el que Aloysio de Castro elogia la fragilidad afeminada y triste del cuerpo enfermo de Chopin.

Tísica y genio musical en la conferencia de Aloysio de Castro

El médico afirma la relación entre enfermedad y genio en Chopin, pues "le era el físico como la expresión de su música, con su dolencia, sus morbideces y sus sublimes exaltaciones" (CASTRO, 1927, p. 4). ¿Cuál es la morbidez? La "tísica laringea" (*tysica laryngea*). Cita el poeta francés Maurice Rollinat cuyos versos expresan que la tísica engendra la genialidad. Con referencias poéticas y médicas Castro ofrece su tesis sobre la música de Chopin (1927, p. 7, 16). No llega a implicar que la poesía verifica la aserción y no registra razones. Dado que su texto es ensayístico, no se le puede cobrar que ofrezca explicaciones para aquello que podría ser plausible al interior de su campo, y que él habría decidido expresar apenas hermética y retóricamente.

Castro relaciona la tristeza a Chopin de dos maneras. Si la vida en el medio aristocrático supone ropas elegantes, lujo y diversión, subraya que Chopin vivía ahí de forma "exterior", pues en el fondo "entre sedas y tafetanes, el corazón del músico se volcaba dentro de sí silencioso en sus pensamientos y ansiedades". La tristeza de Chopin no fue la "tristeza vulgar e inexpresiva del abatimiento en la mediocridad, más la tristeza superior que pone en las almas de elección el signáculo de una gran belleza" (CASTRO, 1927, p. 8). Para Castro, la tristeza del genio es la que sólo puede ocurrir en individuos especiales, ella ayuda y permite generar la obra artística, pues sólo la vivencia excepcional es capaz de producir la creación excepcional. Otra fuente de tristeza es la enfermedad. Las asociaciones son tan intensas que Castro alega que Eugène Delacroix las representó en pintura: "en la mórbida luz de los ojos se ve a un tiempo la fiebre del genio y el requemar de la tísica comburente" (CASTRO, 1927, p. 6). El médico concluye al decir

que la música es consecuencia de la enfermedad: actúa sobre la mente y ésta crea la obra artística. Así, "no cuesta reconocer en la música de Chopin el reflejo sicológico de una vida torturada y de un espíritu sufridor, en que la radiación del genio se entenebrece delante de la fatalidad de la enfermedad mortal" (CASTRO, 1927, p. 28). El cuerpo enfermo, el cuerpo diferente puede producir las obras artísticas de mérito, obras que expresan el dolor. Si las relaciones implican el determinismo, Castro excluye muchos tipos de cuerpos sufrientes de la creación artística. Escribe sin sugerir cuáles serían los otros tipos de cuerpos. Castro no atribuye carácter peyorativo a lo femenino, frágil y enfermo en Fryderyk Chopin. Eses aspectos componen su panegírico al genio artístico masculino.

Castro no lo sugiere, pero el enlace entre "feminismo" y tísica laríngea (tuberculosis) merece consideración. La tísica laríngea es un tipo de tísica. En la literatura feminista se sabe que en 1871 el médico francés Ferdinand-Valère Faneau de la Cour usó el término "feminismo" por primera vez para describir trazos considerados femeninos en cuerpos masculinos con tuberculosis. En 1872 Alexandre Dumas hijo lo usa para ridicularizar a las mujeres que luchan por la igualdad formal con los hombres, y sólo después se usa para indicar la lucha de las mujeres por su reconocimiento político (JAIVEN, 2016, p. 145). En Brasil también circuló la forma médica francesa. En 1891 la revista *O Brazil-medico* publicó la clase del médico francés Henri Huchard dedicada a la detección precoz de la tuberculosis. La edición citada y otras consultadas no lo registran, pero según Schwarcz *O Brazil-medico* era la revista de la Facultad de Medicina de Río de Janeiro (1993, p. 286), y el libro *La thérapeutique en vingt médicaments* de Huchard y Charles Fiessinger era ampliamente usado en la Facultad de Medicina de Bahía (Britto, 2010, p. 54). En portugués, Huchard usó los términos "feminismo", "infantilismo" y "juvenilismo" para describir síntomas. Menciona como fuentes Leudet, Lorain, Bourdon y Faneau de la Cour para referirse a los "miembros delgados, senos rudimentales, adelgazamiento sin menstruación, genitales semejantes a los de un niño de 7 u 8 años" (HUCHARD, 1891, p. 150). Los dos primeros probablemente son Théodore-Émile Leudet y Paul Joseph Lorain. Común en publicaciones médicas de la época, Huchard sólo registra un apellido. En la forma usada después por Marañon, se entiende que el cuerpo maduro es el viril. Huchard es explícito respecto al sentido que le atribuye al vocablo "feminismo": la tísica produce varones feminizados y no habla de arte.

Pero hay otro uso, en su libro ya comentado, Pires de Almeida entiende que "feminismo" y "feminista" son referencias para los hombres afeminados, y "masculistas" y "masculismo" para mujeres virilizadas. Se refiere a las características visibles, pues en su opinión no se observan anomalías genitales en esos sujetos. Los grupos no se definirían por su aspecto y comportamiento, mas por su esterilidad. Almeida usa los términos recién citados para describir el desvío sexual y en esos pasajes no menciona las cuestiones artísticas (1906, p. 100-101). En la variante de Huchard, "feminismo" sirve para denostar de aquello que no sería suficientemente masculino, y en Almeida, los vocablos para los cuerpos distintos de la norma sexual son definidos por su esterilidad.

Hay registro para la figura del cuerpo artístico y tuberculoso en la prensa de la época. Éste permite observar el uso de ideas médicas. El caricaturista brasileño Belmonte (Benedito Barreto) reúne tuberculosis, poesía y enamoramiento femenino en una sátira de *¡Mi amor! ¡Te adoro!* Su libro versa sobre el amor y reúne parte de su producción para el diario paulista *Folha da Noite*. La caricatura "En los tiempos del romanticismo" representa un grupo de mujeres jóvenes que buscan al poeta enfermo en lugar de interesarse por el joven apuesto (Fig. 1). Con la oposición famélico/brumélico sus versos refuerzan el contraste entre el rostro flaco y feo del poeta y la faz oval que indica el bienestar físico del joven y de las muchachas: "En tiempos del romanticismo / ¡El rimador de sonetones horribles / tuberculoso, anémico, famélico, / doma, sin costo, los corazones sensibles / y desbarata al muchachote brumélico!" (BELMONTE, 1926, p. 71). "Brummélico" no existe en portugués. El término es la adjetivación del apellido de Georg Bryan Brummell (1778-1840): antes de morir su nombre llegó a ser un mito en el siglo diecinueve, mito en el sentido de que su nombre pasa a significar él mismo y su dandismo. Eso fue parte de la creación de un estereotipo de masculinidad fuera de la norma que amenazaba lo establecido (RUBIRA, 2014, p. 354-355). En Brasil, desde la década de 1830, los dandis son acusados de futilidad y de cierto grado de afeminación, no sólo por sus actitudes "tediosas y displicentes", más sobre todo por la "extravagancia de las tendencias" y la "preocupación exagerada por la ropa". Y como sucedía en Europa, los dandis son relacionados al homoerotismo (FIGARI, 2007, p. 198, 202). En el chiste de Belmonte se contraponen dos tropos para la masculinidad del siglo diecinueve: el poeta con tuberculosis y el dandi.

FIGURA 1

En los tiempos del romanticismo. BELMONTE. *Meu amor! Adoro-te!* O amor através dos séculos. São Paulo: Frou-Frou, 1926, p. 71[9].

Cuerpo frágil, afeminación y genio musical en la conferencia de Aloysio de Castro

Para hablar del cuerpo del genio artístico masculino, Aloysio de Castro da dos ejemplos musicales del romanticismo. En el primero, la música leve no se relaciona con el cuerpo "gordinflón". El inventor del género Nocturno[10], el compositor escocés John Field, tiene un cuerpo que no se corresponde con lo que crea: "Pianista de infinita delicadeza, que puso en sus cantos, tristes como el silencio de la noche, las dulces claridades del plenilunio, cuesta creer [que] era en persona gordinflón, pesado, fumador

[9] En dominio público. La imagen proviene del texto digitalizado por la Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – PRCEU/USP.

[10] Los nocturnos se caracterizan porque las estructuras armónicas (arpegios de acordes abiertos) que sustentan la melodía dependen del uso del pedal. Hay un uso colorista del timbre del fortepiano. Field representa una de las líneas que separan el romanticismo del clasicismo pianístico (ROSENBLUM, 1991, p. 120).

y borrachón, un tipo burlesco" (CASTRO, 1927, p. 4). El cuerpo obeso no debería producir la música leve y la música de excelencia, y si la produce, genera desilusión, pero Castro no reformula sus teorías. Asociado a lo anterior y en su fórmula de linealidad simple, la persona que consume drogas en exceso no sería capaz de inventar música triste.

El segundo ejemplo es el compositor polonés Fryderyk Chopin, quien ofrece la correspondencia entre el cuerpo frágil y la gran música, en este caso, la enfermedad genera el arte (CASTRO, 1927, p. 4-5). El texto de Castro implica que Chopin tenía un cuerpo enfermo y triste, y eso generó comportamientos que sobrellevaron su condición de tal forma que, el arte que surge en el final del proceso no es el resultado directo de una causa biológica, mas el resultado de la interacción entre cuerpo, enfermedad, cultura, medio ambiente y comportamiento. Castro no lo enfatiza, prefiere la entelequia sobre enfermedad, afeminación y genio masculino.

Aloysio de Castro usa la imagen del hombre afeminado junto a la mujer masculinizada para elaborar sobre la superioridad femenina en la interpretación de Chopin. Alega que el carácter de George Sand es complemento al de Chopin, y la performance de la femineidad de su compañera incorpora aspectos masculinos, aspectos que contrabalancearían las fragilidades de Chopin: "¿Qué arrastró Chopin a las exaltaciones de George Sand? La atracción de los contrarios. Él tenía la belleza grácil, ella la robusta belleza". Castro explica que Sand "moza, era despreocupada de arreglarse, linda por sí misma. Usaba cortos los cabellos castaños, fumaba como hombre y tenía ideas socialistas. Evidentemente una precursora" (1927, p. 12-13). Chopin, por su vez, se arropa con "mil cuidados en el vestir y para ser impecable traía siempre los guantes blancos" (1927, p. 7). El compositor es la figura suave, enfermiza y grácil, crea obras dedicadas y suaves, muy adecuadas a la interpretación femenina; por eso, las pianistas tendrían mayor competencia interpretativa que sus compañeros al aprender y ejecutar la música de Chopin: el "tocar delicadísimo" es el "estilo chopiniano". ¿Quién toca mejor? Castro responde que "la victoria es de las mujeres" (1927, p. 23-24).

En el texto de Castro la figura del hombre frágil que se casa con una mujer decidida no tiene carácter peyorativo. Sin embargo, circula en otras formas y comentaré otras dos. Primero la del escritor modernista y luego líder político del integrismo (Acción Integrista Brasilera) Plinio Salgado, y después la versión del escritor Monteiro Lobato. Exiliado en Portugal por decisión de la dictadura de Getulio Vargas contra su acción política en 1938 (KLEIN, 2004, p. 73-75), Salgado escribe la conferencia *La mujer en el siglo veinte* para

atender el pedido de la Acción Católica y de organizaciones de caridad lusitanas. Quiere defender los fundamentos "espiritualistas y cristianos de la vida humana"; sin ese principio sería imposible entender el "alma femenina" y su papel en la familia y la nación. El debate sobre la nación brasileña impregna el debate político de las décadas de 1920 y 1930. Getulio Vargas en el Estado Nuevo aglutinó la influencia de intelectuales y artistas junto a Gustavo Capanema en el Ministerio de la Educación. Con la nomenclatura de la "nacionalización de la enseñanza" se implica la centralización, el anti-regionalismo y la intolerancia con las diferencias. Salgado no es el único a defender ideas nacionalistas extremas. El Estado Nuevo también "estimula y frena" las acciones del integrismo (BOMENY, 1999, p. 152, 150, itálicos de la autora).

Plinio Salgado igualmente acusa a sus oponentes intelectuales, los "materialistas", por su dificultad en percibir las "funciones sexuales" humanas (1949, p. 21-22). La actuación de Salgado es concomitante a la gestación de la semana de arte moderna en 1922, época en que Salgado discute modernismo, nación, poesía y arte, y recurre al binarismo materialismo versus espiritualismo en sus publicaciones periodísticas. Puede no haber sido su intención, pero su red de contactos (principalmente Menotti del Picchia y Cassiano Ricardo) implica que es a partir de su participación en el debate sobre modernismo que Salgado organiza parte del imaginario integrista[11]. Algunos antecedentes pueden observarse en el *Manifiesto Verdeamarillo* de 1929, cuando los cinco nuevos ingresantes a la Academia Paulista de Letras firman el manifiesto en el salón de honor del Conservatorio Dramático y Musical de São Paulo, y eufemizan su posición política con el argumento de la construcción nacional unitaria y la negación de cualquier "prejuicio" social en Brasil (SALGADO et al., 1929, p. 4).

En su conferencia Salgado informa que los técnicos del darwinismo proponen que cuanto más civilizadas, más las mujeres le dan "vacaciones" a la mente, pues se concentran en su condición física (SALGADO, 1949, p. 34). Si la ciencia no habla de verdades cristianas más de naturaleza, en su opinión el saber científico valida los dogmas cristianos. Explica que no tiene condiciones de detallar sus argumentos, y eso es bueno porque puede hacer resúmenes argumentativos incisivos. Finalmente, el tropo denomina un capítulo: "Mujeres masculinizadas y hombres afeminados". Para Salgado lo malo es la semejanza entre los cónyuges, la peligrosa falta de distinción entre hombre y mujer que

[11] El crecimiento del integrismo tiene otras variables, como la difusión del comunismo en Brasil (MOTTA, 2002, p. 11).

lleva a los hombres a trabajos domésticos. En las grandes ciudades el marido y la esposa trabajan fuera de casa y producen algo terrible, el "compañerismo" típico de parejas "del mismo sexo" (SALGADO, 1949, p. 106). Es impresionante, pues en esa época en Brasil nadie propuso el reconocimiento de las relaciones sexuales y afectivas homosexuales: Almeida, Ribeiro e Irajá saben que Karl Ulrich propuso el casamiento de individuos del mismo sexo en Alemania en 1860 (ALMEIDA, 1906, p. 31, 185; RIBEIRO, 1942, p. 148; IRAJÁ, 1954, p. 192), pero no elaboran sobre eso pues el asunto les parece absurdo. En los textos comentados aquí nadie intenta cuestionar la fusión entre matrimonio y amor romántico, y la posibilidad de reconocimiento de la unión civil entre parejas del mismo sexo, experiencias posibles en el "occidente premoderno" durante mucho tiempo (BOSWELL, 1996, p. 18-19). Entretanto Salgado no se interesa por el matrimonio de parejas del mismo sexo, le irrita la mera posibilidad de que el marido sea compañero de su esposa y no el jefe del hogar. El líder ve en el compañerismo el mal. Además, Salgado acusa al estado totalitario soviético y a su propaganda por la difusión del feminismo y de la falsa emancipación de la mujer, armas contra la familia. En vez de proselitismo homosexual, alega que existiría un ataque cultural a la humanidad: literatura, teatro, cine, pintura, escultura, arquitectura y música serían los instrumentos de "obliteración" y "disolución" del equilibro y de las formas humanas[12] (SALGADO, 1949, p. 109).

El escritor y empresario Monteiro Lobato fue dueño de la *Revista do Brasil* entre 1918 y 1925. La revista era una de las principales publicaciones de la época, se centró en el debate nacionalista e incorporó los temas de su tiempo: positivismo, determinismo, evolucionismo y darwinismo social (LUCA, 1999, p. 31, 33-34, 61). Lobato aborda la figura supra citada en su crónica "El romance del mirlo" (*O Romance do Chupim*) publicada en la *Revista do Brasil*. El arreglo en que el marido es sumiso y la mujer proveedora es motivo de chiste. Según el *Diccionario de vocablos brasileros* de Beaurepaire-Rohan también se usa "Chopim" como variante de "Chupim" (1889, p. 47). Ninguno de los dos términos tiene relación etimológica con Chopin. En la narración de Lobato "mirlo" es referente para el hombre fallado, "malogrado de la virilidad"), lo que se refuerza con otra expresión: "marido de profesora". La falla es moral y no física pues este hombre es fecundo pero incapaz de abastecer y mandar en su hogar. La gente obtuvo el apodo a través de la analogía con el pájaro negro que usa el trabajo de otras especies

[12] En el imaginario anticomunista de la época se creía que el comunismo pretende "la destruir de la familia y solapar la moral" (MOTTA, 2002, p. 66).

(LOBATO, 1920, p. 197). A modo de ilustración, Lobato introduce la historia de Eduardito (*Eduardinho*) Tavares, un joven cuyo comportamiento se ubica entre lo femenino y lo masculino. "Sin tara aparente", tiene una timidez característica de las niñas, y en la infancia le gustaba jugar con muñecas y no los juegos típicos de los niños; en la adolescencia, en vez de aporrear gatos como los muchachos, prefería leer romances "llorando lágrimas sentidas". Como su comportamiento era inadecuado, el narrador cuenta que, además de reírse de él, lo golpeó para que aprendiera a comportarse. Le dio el apellido de "Maricota" por su cobardía y abusó de su sumisión (LOBATO, 1920, p. 197-198). Eduardito nunca perdió la timidez, se hizo "misógino" y disipó su herencia. En ese momento aparece una profesora, "mujerona máscula, angulosa, [de] aire enérgico, autoritaria", y al casarse con ella, "estaba mirlo para el resto de su vida". Una parte extensa del relato sirve para escarnecer la actividad artística (escribir romances) del afeminado y del apoyo de su esposa (LOBATO, 1920, p. 199-203).

¿A quién se interpela? Según la historiadora Tania Regina de Luca casi todas las figuras que disfrutaron cierta proyección literaria y artística publicaron en la *Revista do Brasil* entre 1916 y 1925 (LUCA, 1999, p. 53), y ya observamos que médicos afirmaron la relación entre homosexualidad y literatura. Lobato publicó una cartilla sobre higiene distribuida por el gobierno del estado, y la *Revista do Brasil* utilizó el discurso higienista que descalificaba a la mujer, no cuestionaba el saber establecido, y vehiculaba el debate sobre qué tipo de mujer sería científicamente conveniente para el hombre brasileño (LUCA, 1999, p. 220, 222, 165-166). El artículo de Lobato no tiene elementos que sugieran la autocrítica, y su contraste con la producción de la época indica una forma de validar el sentido común y el discurso científico. Lobato recupera algunos axiomas médicos, sin embargo, una variación que no aparece en los últimos es la figura del afeminado sometido al poder del hombre virilmente saludable.

Elogio y segregación

La expresión sentimental en Chopin es el único libro sobre música de Castro, fue la publicación de su conferencia para la Sociedad de Cultura Artística, el evento realizado en el Teatro Municipal de São Paulo el día 1 de junio de 1927. Antonietta Rudge Miller interpretó Chopin en la ocasión y la prensa informó sobre el evento. El crítico musical Otávio Bevilacqua publicó una nota titulada "Musicologia" en la *Revista Musical* de Río de Janeiro. Bevilacqua no cuestiona las ideas de Castro (1927, p. 4). El *Correio paulistano*

registra que Rudge ejecutó la mitad de las músicas programadas porque estaba enferma, y alega que Castro no dijo nada nuevo sobre Chopin (1927, p. 7). Antonietta Rudge y su profesor Luigi Chiaffarelli son figuras excepcionales en el mundo pianístico y musical brasileños. El reconocimiento puede inferirse del registro periodístico. Cuando Chiaffarelli muere hay una nota elogiosa a su memoria en el diario oficial del gobierno, en ella se recuerdan los sesenta "conciertos históricos" producidos por sus alumnas, se menciona a Guiomar Novaes y Rudge como ejemplo de excelencia artística, y se habla de la romería al túmulo del profesor (CORREIO PAULISTANO, 1923, p. 1). El nombre de Rudge retorna a las páginas con frecuencia. Puedo destacar que en 1926, en un homenaje al presidente de la república, Rudge y la cantora erudita Bidú Saião participan de la gala (CORREIO PAULISTANO, 1926, p. 3) y el crítico musical Oscar Guanabarino escribe que la forma de tocar de Rudge generaba "fanatismo" en Río de Janeiro (1926, p. 2).

Aloysio de Castro contó con la colaboración de una reconocida especialista en piano y realizó su discurso en un lugar caracterizado por la difusión de la música tradición europea. Según la musicóloga Cristina Magaldi, más que otros instrumentos y prácticas, el piano permitió la temprana globalización de la música en el siglo diecinueve; además ningún otro instrumento incorporó el sentido de "modernidad urbana europea y avance técnico" (2004, p. 9-10). El auge del estudio y de la utilización del piano en Brasil ocurrió en la primera mitad del siglo veinte, y si el concierto de piano es su epítome, el instrumento también fue un instrumento doméstico y burgués. Desde que el instrumento llegó a Brasil fue asociado a las familias de la elite y a la figura femenina, en este último caso, de forma no profesional. La enseñanza musical era de matriz europea, sea en su forma particular o institucional (AMATO, 2008, p. 168, 170, 173), y el instrumento era "símbolo de estatus social" (FREIRE; PORTELLA, 2010, p. 65).

Si referencias sobre el asunto son temporalmente incompletas, se puede afirmar que en los lugares donde se estudia la música de tradición europea la presencia femenina era numéricamente mayoritaria. Especialista en música, Jaci Toffano alega que en la escuela de Chiaffarelli en São Paulo pasaron 467 alumnas y 41 alumnos entre 1895 y 1915 (las mujeres representan el 88,44% del total); y entre 1913 y 1929 en el Conservatorio Dramático y Musical de São Paulo fueron matriculadas 617 alumnas y 17 alumnos (97% de presencia femenina) (TOFFANO, 2007, p. 78-81; 84-85). Según el informe de su director Leopoldo Miguez, en el Instituto Nacional de Música (Río de Janeiro) hay 347

alumnas y 54 alumnos registrados en el año de 1895 (VERMES, 2004, p. 6). Los datos de Toffano encuentran verificación en otras fuentes: las alumnas de Chiaffarelli le rinden homenaje con un libreto con el nombre de sus alumnos y alumnas, y los programas de algunos conciertos históricos. Hay diez páginas con nombres de alumnas y una con nombres masculinos. Usaron la terminación femenina como síntesis de lo masculino y lo femenino en el título (*Al maestro Luigi Chiaffarelli*: sus alumnas agradecidas), pero la presentación del texto es hecha por un varón, el crítico musical José Rodrigues Barbosa (BARBOSA, 1916, p. i-iv; CHIAFFARELLI, 1916, p. 63-73). La historiografía brasileña reconoce diez autores de textos sobre historia de la música en Brasil producidos entre 1900 y 1980. No hay mujeres entre ellos (VERMES, 2015, p. 15-16). Y existen 332 obras de mujeres publicadas entre 1870 y 1910, pero "la presencia femenina en el mundo de la música es prácticamente ignorada por la literatura del área, en Brasil" (FREIRE; PORTELLA, 2010, p. 71).

Pero el uso del espacio público y profesional no tiene correspondencia con lo anterior. Las mujeres necesitaban de autorización para trabajar[13], y el Teatro Municipal contrata pianistas en su mayoría varones (TOFFANO, 2007, p. 78-81). Si el Teatro Municipal de Río de Janeiro es el mayor espacio para la actuación de la mujer concertista desde 1908, en el caso específico de salones y teatros cariocas (incluyendo los que tienen el estigma de "ligeros"), existió una gran actividad femenina de actrices y cantoras. Pero el prestigio social no las acompaña siempre, y en estos espacios la presencia de pianistas, directoras y compositoras es escasa y sus prácticas musicales eran consideradas "amadoras o 'menores'", en concordancia con los prejuicios de ese tiempo (FREIRE; PORTELLA, 2010, p. 71, 74-75). La presencia femenina en los espacios educacionales no implica la inclusión femenina, indica la existencia de una forma compleja de segregación social.

Gregorio Marañon escribió que los órganos de la maternidad son los más evolucionados en la mujer, pero ese cuerpo es un pasaje en dirección al masculino. ¿Cuál es la relación de estos saberes con el mundo musical? Acabé de referir que en las escuelas de música las mujeres eran mayoría numérica, pero además de la segregación, las oportunidades de trabajo y la forma de enseñar implicaban que para muchas mujeres la enseñanza fácilmente se transformaba en la naturalización misógina de la mujer maternal.

[13] El código civil de 1916 considera la mujer incapaz de realizar ciertas actividades, por ejemplo, la mujer casada necesita la autorización del marido para trabajar (PRIORE, 2006, p. 246).

Pero estas ideas fueron criticadas. La escritora paulista Ercília Nogueira Cobra publicó *Virginidad antihigiénica*. Las primeras ediciones fueron prohibidas de circular gracias al requerimiento de la Cámara Municipal a la Secretaria de Justicia de São Paulo (A GAZETA, 1924, p. 1). Cobra fue pionera en la reivindicación del amor y el sexo fuera del casamiento (PRIORE, 2006, p. 260), y en 1918 pasó en primer lugar en un concurso para profesora pero no fue contratada, también tocaba piano y administró un cabaret (MOTT, 1986, p. 98). La tesis central del libro de Cobra es que las mujeres caen en la prostitución porque la educación femenina no profesionaliza. Afirma que la educación debería permitir que la mujer trabajase fuera de su casa y no sirviese apenas para acompañar su labor de dueña del hogar y esposa prendada (1924, p. 6, 9). La conferencia de 1927 elogia lo femenino, pero Aloysio de Castro no tuvo necesidad de conocer los argumentos de Cobra.

Cuerpo y música en textos de Mário de Andrade

Observar la crítica de un especialista en música permite comparar los discursos posibles en la época. El escritor modernista y musicólogo Mário de Andrade tiene otra lectura para las relaciones entre cuerpo y música, aspecto observable en los textos seleccionados. En la sección "Romanticismo musical" de *El baile de las cuatro artes*, Andrade llama de liviandad romántica a aquello que percibe en la apreciación artística y que no tiene correspondencia con la experiencia del individuo. En el romanticismo, el "delirio de los sentimientos" de autores como Chopin y Robert Schumann "substituye la profundidad de la vida" (ANDRADE, [1941] 1963, p. 59). Sin evocar los matices de la eugenesia y del racismo en el tema de la verdad del cuerpo, Andrade acusa el efecto que la música romántica tiene sobre el cuerpo del receptor: el llanto, la emoción. El descontrol emocional sería malo, pues entiende que en esa forma la apreciación musical tiende a reducirse a lo emocional y a lo espectacular. Recupera la diatriba contra la pianolatría al referir el concierto para piano con sus "seis manos" y "ninguna cabeza" (ANDRADE, 1963, p. 60). En "Actualidad de Chopin", la sección siguiente, argumenta que el romanticismo llevó a la creación de obras de mala calidad, pero el compositor "supo realizar su mensaje sin los abusos o descaminos de la libertad". La obra musical sería una elaboración de su vida personal y de su visión de la nación (1963, p. 152).

En *Enamoramientos con la medicina* y "Fuerza biológica de la música" Mário de Andrade habla de la "función terapéutica" de la música: explica que la terapéutica musical

es del interés de la sociología, la psicología y la etnografía, y no de la medicina, porque entiende que esa terapéutica "no busca curar enfermedades" sino activar funciones sexuales, místicas, heroicas, industriales y familiares (1936, p. 54; 1939, p. 24). Tânia Cardoso y Elizabeth Lima opinan distinto al informar que Andrade defendió el uso de la meloterapia (musicoterapia) como tratamiento auxiliar en higiene mental en *Enamoramientos* (2016, p. 112, 130). Se pensó en higienizar la mente y disciplinar el cuerpo a través de la música. La idea de higienizar la mente con arte es un paradigma que rivalizó con la valorización de la relación de los pacientes con la música y otras formas de arte: al reconocer la producción artística de los enfermos, Osorio César y Nisse da Silveira innovan y humanizan los tratamientos (CARDOSO; LIMA, 2016, p. 135). De hecho, Andrade registró que la meloterapia ayuda a los enfermos mentales (1939, p. 37-39), clasificó de charlatanismo la alegación de que tocar determinados instrumentos cura determinadas enfermedades, y afirmó que falta sistematización en el área (1939, p. 45, 55). Andrade elaboró sobre los efectos de la música sobre ejecutantes y oyentes pero no habla de excesos, como lo hace en el caso del romanticismo musical. El musicólogo relaciona las prácticas musicales de matriz africana al término "primitivo", pero no estigmatiza, ni ofrece connotaciones racistas. A partir de su investigación de la música religiosa, popular y "primitiva", observó los usos terapéuticos y el refuerzo de diversas funciones sociales (ANDRADE, 1936, p. 54; 1939, p. 16-17).

Andrade no usa las tesis de Castro, pero conoce la literatura médica y aquella que Ribeiro calificaba de proselitismo homosexual. Él tenía muchos textos de Gide, pero no *Corydon* y *Si le grain ne meurt* (los que generaron mayor rechazo). En su biblioteca no hay registro de textos médicos de Lima y Almeida, aparecen Ribeiro, Irajá, Freud, Marañon, Verlaine, Rimbaud y Wilde. Se puede observar en el *Catálogo eletrônico* del Instituto de Estudios Brasileños. Curiosamente los nombres que Ribeiro cita son prácticamente los mismos que Andrade usa en 1923 para asociar la pederastia al genio artístico, comentario hecho fruto de la su recepción de cartas con insultos anónimos (apud DUARTE, 1971, p. 289).

Louis-Georges Tin afirma que los libros con contenido homosexual de Marcel Proust y André Gide generaron gran rechazo público en la década de 1920, y entre 1894 y 1900 el proceso de Oscar Wilde causó escándalo internacional (2012, p. 176, 234, 487). En su discurso para los alumnos del Conservatorio Dramático y Musical de São Paulo Mário de Andrade citó *De Profundis* – que Wilde escribió cuando estuvo en la cárcel

condenado por sodomía –, propuso un nacionalismo que incluye las manifestaciones musicales socialmente denostadas, y explícitamente recomendó el estudio de maxixes[14] y modiñas (1923, p. 3). El periódico oficialista *Correio Paulistano* lo reprodujo. Abogado y poeta, Francisco Pati le responde con el artículo "El crimen del Oscar Wilde: São Paulo y sus hombres de letras". El artículo integra la campaña de higiene estético y moral en el diario paulista *Folha da Noite*. En ella el debate sobre arte, razón, locura, nación, masculinidad e higiene duró siete meses, usaron referentes de la enfermedad mental en las ofensas y críticas antimodernistas, y dedicaron la mayor concentración de insultos homofóbicos y racistas a Mário de Andrade. El escritor Aristeo Seixas define la campaña como la "defensa del '*arte seria*', *masculina* y *equilibrada*" (SEIXAS, 1923, p. 4-5, itálicos y comillas del autor). En el artículo supra citado Francisco Pati reprocha Gide y focaliza su texto en la condenación de Wilde, sus claveles verdes y lo culpa de ser la fuente del futurismo paulista. Pati escribe que el estilo de Wilde sugestiona hasta la "práctica de crímenes" (PATI, 1923, p. 2). Le parece insoportable el pregón del ambulante cuya pronunciación incorrecta Andrade registró en "Nocturno" de *Paulicea desvariada*: "Papas sasadas sal horno [*Batat'assat'ô furnn!...*]" (ANDRADE, 1922, p. 95). Los promotores de la campaña usan el pregón como refrán para hacer burlas. El pregón sintetiza lo que abominan: "Nocturno" evoca la práctica musical de un vendedor ambulante, su pronunciación, el barrio pobre, la acción de las prostitutas, el mulato ebrio que canta modiñas acompañado por una guitarra. Para los agentes de la campaña de higiene moral y estética, esa poesía sería irracional, estúpida, y subversiva (VERGARA, 2018, p. 24-26).

Conclusión

Especialista en medicina y escritor consagrado, Castro conoce la producción científica, literaria y artística, por eso deduzco que su elogio a la enfermedad y a la fragilidad femenina generatrices del genio masculino tiene coordinación con los campos intelectual, artístico y médico que construyen la femineidad maternal y la segregación por género, que toleran algunos homosexuales y afeminados en función de la cosificación del genio, y disminuyen el otro. Como conclusión pienso que Castro escribe con elaboración y su texto es un panegírico a la memoria de Chopin y a lo femenino. ¿Loaría el genio

[14] "El maxixe era pues asociado a grupos rudos, y practicado disimuladamente, en el silencio de la noche y en barrios de mala fama" (SANDRONI, 2001, p. 63).

homosexual masculino? En vez de eso, mediante la figura de Chopin afeminado, triste y con tísica Aloysio de Castro ensalzó el cuerpo enfermo del genio artístico masculino. La operación del texto de Castro se entiende al considerar el universo de posibilidades discursivas y su contingencia. En referencia a la música de Chopin y la interpretación femenina, la alegación de Castro no implica que sólo mujeres toquen Chopin con excelencia, apenas que ellas lleven la delantera. La penetración social de ideas cosificadas no excluye la circulación de prejuicios enunciados de forma elaborada. Frente a procesos sociales estigmatizantes es menester notar la necesidad socialmente construida de la multiplicidad discursiva y de discursos que eufemizan el estereotipo.

Referencias

A GAZETA. Um livro immoral. São Paulo. 1 sep. 1924, p. 1.

ALMEIDA, Jose Ricardo Pires de. *Homosexualismo:* a libertinagem no Rio de Janeiro. Río de Janeiro: Laemmert, 1906.

_____. Hygiene municipal desde os tempos coloniaes até 31 de julho de 1909. *Jornal do Commercio*. Río de Janeiro, 28 sep. 1909, p. 2

_____. Medicina publica: a libertinagem no Rio de Janeiro perante a historia, os costumes e a moral. *O Brazil-medico*: revista semanal de medicina e cirurgia. Río de Janeiro. Año XVI, n. 36, p. 359-361, 22 sep. 1902.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Funções, representações e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, n. 1, p. 166-194, 2008. Disponible en: bit.ly/ 2Cck2AR. Acceso en: 4 nov. 2019.

ANDRADE, Mário de. Força biológica da música. *Publicações Medicas*: revista mensal. Año VIII, N. LXXXIV, p. 47-56, oct-nov., 1936.

_____. *Modinhas imperiais*. São Paulo: Chiarato, 1930.

_____. *Namoros com a medicina*. Porto Alegre: Globo, 1939.

_____. No Conservatório Dramático e Musical: Discurso pronunciado pelo distincto professor Mário de Andrade. *Correio Paulistano*. São Paulo. 19 mar. 1923, p. 3.

_____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1963.

_____. *Paulicea desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922.

BARBOSA, José Rodrigues. [Apresentação]. In: CHIAFFARELLI, Luigi. *Ao maestro Luigi Chiaffarelli*: suas alumnas agradecidas. São Paulo: Weiszflog, 1916, p. i-iv.

BEAUREPAIRE-ROHAN, Henrique de. *Diccionario de vocabulos brazileiros*. Río de Janeiro: Imprensa Nacional, 1889.

BELMONTE. *Meu amor! Adoro-te!* O amor através dos séculos. São Paulo: Frou-Frou, 1926.

BEVILACQUA, Otávio. Musicologia: Aloysio de Castro: "A expressão sentimental na musica de Chopim". *Revista Musical*. Río de Janeiro. 1 nov. 1927, p. 4.

BOMENY, Helena M.B. Três decretos e um ministério: o propósito da educação no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Río de Janeiro: FGV, 1999, p. 136-166.

BOSWELL, John. *Las bodas de la semejanza*: uniones entre personas del mismo sexo en la Europa premoderna. Traducción. Marco Amelio Galmarini. Barcelona: Muchnik, 1996.

BRITTO, Antonio Carlos Nogueira. A influencia da medicina da França na formação da medicina da Bahia, Brasil. *Gazeta Médica da Bahia*. 80: 2, p. 33-56, mai-jul., 2010. Disponible en: http://bit.ly/2CcLnD4. Acceso en: 4 nov. 2019.

CARDOSO, Tânia Marques; LIMA, Elizabeth de Araújo. Terapêutica musical na saúde mental de São Paulo: recorte sobre higienismo, psiquiatria e disciplina, no Hospital do Juqueri, início do século XX. *Cadernos de História da Ciência*. v. 12, p. 112-143, 2016. Disponible en: http://bit.ly/2WHmFE6. Acceso en: 4 nov. 2019.

CASTRO, Aloysio de. *A expressão sentimental em Chopin*: Conferencia na Sociedade de Cultura Artistica de São Paulo. Río de Janeiro: Briguiet, 1927.

CHIAFFARELLI, Luigi. *Ao mestre Luigi Chiaffarelli*: suas alunas agradecidas. São Paulo: Weiszflog, 1916.

COBRA, Ercília Nogueira. *Virgindade anti-higienica*: preconceitos e convenções hypocritas. 3ª ed. [São Paulo]: [Lobato], [1924].

COFFIGNON, Ali. *La corruption à Paris*. Paris: Librairie Illustrée, 1888.

CORREIO PAULISTANO. Em memoria do prof. Luiz Chiaffarelli. São Paulo. 25 jun. 1923, p. 1.

_____. Recitaes*:* cultura artistica. São Paulo. 2 jun. 1927, p. 7.

_____. Registro de arte. São Paulo. 13 nov. 1926, p. 3.

COSTA, Jurandir Freire. *História da psiquiatria no Brasil*: um corte ideológico. 5ed. Río de Janeiro: Garamond, 2007.

DIARIO DA NOITE. Escolhidos os delegados auxiliares. Río de Janeiro. 31 jul. 1934, p. 2.

_____. Intensifica-se o combate ao lenocinio. Río de Janeiro. 9 feb. 1935, p. 11.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edart-SP, 1971.

EZABELLA, Alessandro. *Hernani de Irajá*: arte e ciência de um sexólogo brasileiro. 116f. Dissertação. Núcleo de História da Psicologia. Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

FERLA, Luis Antonio Coelho. *Feios, sujos e malvados sob medida*: do crime ao trabalho, a utopia médica do biodeterminismo em São Paulo (1920-1945). 379f. Tesis. Faculdade de Filosofía, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2005.

FIGARI, Carlos. *@s "Outr@s" Cariocas*: interpolações, experiências e identidades homoeróticas no Río de Janeiro. Séculos XVIII ao XX. Río de Janeiro: IUPERJ, 2007.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELLA, Angela Celis H. Mulheres pianistas e compositoras, em salões de teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*. Bogotá, v. 5, n. 2, p. 61-78, jul-dic., 2010. Disponible en: http://bit.ly/2NDq2I9. Acceso en: 4 nov. 2019.

GAVILÁN, Enrique. *Otra historia del tiempo*: la música y la redención del pasado. Madrid: Akal, 2008.

GREEN, James. *Além do carnaval*: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Trad. Cristina Fino, Cássio Arantes Leite. São Paulo: Unesp, 2000.

GUANABARINO, Oscar. Pelo mundo das artes. *Jornal do Commercio*. Río de Janeiro. 10 nov. 1926, p. 2.

GUTMAN, Guilherme. Criminologia, antropologia e medicina legal: um personagem central: Leonídio Ribeiro. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo, vol. 13, n. 3, sep. 2010, p. 482-497. Disponible en: http://bit.ly/2PN7yHS. Acceso en: 4 nov. 2019.

HILTON, Ronald (ed.). *Who's Who in Latin America*: Brazil. 3ed. California: Stanford University Press, 1948.

HUCHARD, Henri. Clinica medica: diagnostico precoce e principaes modos de começo de tuberculose pulmonar. *O Brazil-medico*: Revista Semanal de Medicina e Cirurgia. Río de Janeiro. Año IV, N. 19, 22 may. 1891, p. 149-151

IRAJÁ, Hernani de. *Psicoses do amor*: estudos sôbre as alterações do instinto sexual. 3ed. Río de Janeiro: Pongetti, 1954.

JAIVEN, Ana Lou. Feminismos. In: MORENO, Hortensia; ALCÁNTARA, Eva. *Conceptos clave en los estudios de género*. Vol. 1 México: Unam, 2016, p. 140-59.

JORNAL DO COMMERCIO. Bibliographia: Archivos de Medicina Legal e Identificação: I Congresso Latinoamericano de Criminologia. Río de Janeiro. 30 jul. 1939, p. 8

_____. Hygiene moral: homosexualismo (A libertinagem no Rio de Janeiro). Río de Janeiro. 28 abr. 1907, p. 3.

KLEIN, Marcus. *Our Brazil will awake!* The Acção Integralista Brasileira and the Failed Quest for a Fascist Order in the 1930s. Cadernos do CEDLA, Centre for Latin American Research and Documentation, 2004.

LAQUEUR, Thomas W. *Inventado o sexo*: corpo e gênero dos gregos a Freud. Trad. Vera Whately. Río de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

LIBLIK, Carmen Kummer. Subjetividades femininas na ópera oitocentista: notas sobre *Norma*, *La Traviata*, e *Carmen*. *Revista de Estudos Feministas*. Florianópolis, 26 (2): 2018, p. 1-17. Disponible en: http://bit.ly/34xYM4T. Acceso en: 4 nov. 2019.

LIMA, Estácio Luiz Valente de. *A inversão dos sexos*. Río de Janeiro: Guanabara, 1935.

LOBATO, Monteiro. O Romance do Chupim. *Revista do Brasil*. São Paulo. N. 51, marzo 1920, p. 196-203.

LUCA, Tania Regina de. *A Revista do Brasil*: um diagnóstico para a (n)ação. 1ª reimpresión. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro*: European culture in a Tropical Milieu. Oxford: Scarecrow Press, 2004.

MARAÑON y Posadillo, Gregorio. *A evolução da sexualidade e os estados intersexuaes*. Trad. Fioravanti di Piero. Río de Janeiro: Minerva, 1938.

_____. Prefacio. In: RIBEIRO, Leonídio. *Homosexualismo e endocrinologia*. Río de Janeiro: Francisco Alves, 1938. p. 9-13.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. Biografia de uma revoltada: Ercilia Nogueira Cobra. *Cad. Pesq.* São Paulo (58): agosto 1986, p. 89-104. Disponible en: http://bit.ly/33qpBb7. Acceso en: 4 nov. 2019.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho*: o anticomunismo no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PATI, Francisco. O crime de Oscar Wilde: São Paulo e seus homens de letras. *Folha da Noite*. São Paulo. 27 abr. 1923, p. 2.

PRIORE, Mary del. *História do amor no Brasil*. 2ed. São Paulo: Contexto, 2006.

RIBEIRO, Leonídio. *Homosexualismo e endocrinologia*. Río de Janeiro: Francisco Alves, 1938.

_____. *O novo código penal e a medicina legal*. Río de Janeiro: Livraria Jacintho, 1942.

ROSENBLUM, Sandra. *Performance practices in classic piano music*: their principles and applications. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

RUBIRA, Sergio. La biografía de Brummell: el fracaso necesario. In: DIÉGUEZ, Sofía (ed.). *Los lugares del arte*. Barcelona: Laertes, 2014, p. 323-358.

SALGADO, Plinio. *A mulher no século XX*. 3. ed São Paulo: Guanumby, 1949.

SALGADO, Plinio et al. O actual momento literario [*Manifesto verdeamarelo*]. *Correio Paulistano*. São Paulo. may. 1929, p. 4; 17.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Río de Janeiro: Zahar, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930). 12ª reimpresión. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEIXAS, Aristeu. A poesia em S. Paulo: São Paulo e seus homens de letras. *Folha da Noite*. São Paulo. 3 may. 1923, p. 4-5.

SILVA, André Luiz dos S. Apontamentos sobre a inserção do saber biotipológico na Escola de Educação Física do Exército. *Rev. Bras. Ciênc. Esporte*. Florianópolis, v. 36, n. 2, supl., abr-jun., 2014, p. 548-562. Disponible en: http://bit.ly/2CejDhe. Acceso en: 4 nov. 2019.

STEPAN, Nancy Leys. *A hora da eugenia*: raça, gênero e nação na América Latina. Trad. Paulo M. Gauchet. Río de Janeiro: Fiocruz, 2005.

TARDIEU, Ambroise. Pederastia y sodomía. In: PERATONER, Amancio (org.). *Los peligros del amor de la lujuria y del libertinaje en el hombre*. Madrid: Felipe Curriols, 1892, p. 169-242.

TIN, Louis-Georges. *Diccionario Akal de la homofobia*. Madrid: Akal, 2012.

TOFFANO, Jaci. *As pianistas dos anos 1920 e a geração Jet-Lag*: o paradoxo feminista. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

VERGARA, Jorge. *Toda canção de liberdade vem do cárcere*: homofobia, misoginia e racismo na recepção da obra de Mário de Andrade. Tese de Doutorado em Música. Orientador: Carlos Palombini. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2018.

VERMES, Mónica. Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920). *Música Popular em Revista*. Campinas. Ano 3, v. 2, jan-jun., 2015, p. 7-31. Disponible en: http://bit.ly/2NIFy5P. Acceso en: 4 nov. 2019.

_____. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os Conservatórios europeus. *Revista eletrônica de música*. v. VIII, dez. 2004. Disponible en: http://bit.ly/32h4nuO. Acceso en: 4 nov. 2019.

VIEIRA, Carlos Eduardo. José Ricardo Pires de Almeida entre duas vocações: a política e a ciência. *Cadernos da história da educação*. V. 14, n. 3 – sep-dic., 2015, p. 753-771. Disponible en: http://bit.ly/34yFXhF. Acceso en: 4 nov. 2019.

Canção do poeta do século XVIII, de Heitor Villa-Lobos: apresentação de um manuscrito para canto e violão

Humberto Amorim
Universidade Federal do Rio de Janeiro
humbertoamorimviolao@gmail.com

Resumo: Entre as décadas de 1940 e 1950, Villa-Lobos concebeu três diferentes versões para *Canção do Poeta do Século XVIII*: canto e piano (1948), canto e orquestra (1959) e canto e violão (1953). Esta última estava dada como obra "não localizada" nas últimas duas edições do catálogo de obras do compositor publicado pelo Museu Villa-Lobos (1989; 2009). Com anotações do próprio Villa-Lobos na partitura, o artigo apresenta uma cópia manuscrita de Arminda Neves de Almeida (Mindinha), segunda esposa do compositor, com a indicação expressa de que se trata da "adaptação para canto e guitarra" feita "pelo autor". Não obstante apresentar o documento, este texto objetiva realizar uma breve genealogia das três versões, suscitando manuscritos autógrafos, dedicatórias, estreias, programas, primeiras gravações, matérias de jornais e outras informações, além de explicitar os caminhos que levaram a transcrição para voz e violão ao extravio. Confrontada com os resultados disponíveis na bibliografia dedicada ao tema, a metodologia consistiu em levantamento e análise documental, resultando na reapresentação de uma versão tida como perdida há mais de três décadas.
Palavras-chaves: Heitor Villa-Lobos. *Canção do Poeta do Século XVIII*. Canto e violão. Manuscrito.

Song of an Eighteenth-Century Poet, by Heitor Villa-Lobos: A Manuscript for Voice and Guitar

Abstract: Between the 1940s and 1950s, Villa-Lobos conceived three different versions for his *Canção do Poeta do Século XVIII*: voice and piano (1948), voice and orchestra (1959) and voice and guitar (1953). The latter was given as a "non-localized" work in the last two editions (1989; 2009) of the composer's catalog of works published by the *Museu Villa-Lobos* (Villa-Lobos Museum). The article presents a handwritten copy of Arminda Neves de Almeida ("Mindinha"), the composer's second wife, with the express indication that it is the "adaptation for singing and guitar" made "by the author". Compared with the results of the available bibliography on the subject, the methodology consisted in the survey and analysis of documents, resulting in the re-presentation of a version considered lost for more than three decades.
Keywords: Heitor Villa-Lobos. *Song of an Eighteenth-Century Poet*. Voice and guitar. Manuscript.

Villa-Lobos e o repertório camerístico com violão

Dentre o seu polpudo catálogo de peças para música de câmera, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) escreveu sete obras que incluíam o violão em formações camerísticas. Destas, apenas duas foram concebidas originalmente para o instrumento: *Sexteto Místico* (1917), para flauta, oboé, sax alto, harpa, celesta e violão; e *Distribuição de Flores* (1932), para flauta e violão[1]. As outras cinco são transcrições e/ou reduções de outras

[1] A peça é baseada no tema de uma partitura coral de Villa-Lobos, intitulada *Melodia sobre Motivos Gregos*, que integra o 1º volume de livros de solfejos publicado pela SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística), segundo informação presente no último catálogo de obras do compositor publicado pelo Museu Villa-Lobos (2009). Ao que parece, o registro foi feito pela segunda esposa de Villa-Lobos,

formações para canto e violão: *Modinha* (a 5ª da série das 14 *Serestas*), *Ária* das *Bachianas Brasileiras nº 5*, *Canção do Poeta do Século XVIII*, *Canção do Amor* e, finalmente, *Veleiros*, esta última para voz e dois violões.

Apesar de algumas delas constarem dentre as mais conhecidas páginas musicais de Villa-Lobos (especialmente as vocais), tais obras receberam raras menções entre os pesquisadores da sua produção violonística. Hermínio Bello de CARVALHO (1963, p. 6-8) as inclui no catálogo de obras para violão do compositor que realizou ainda na década de 1960, mas sem discorrer sobre o seu conteúdo; o pioneiro livro de Turíbio SANTOS (1975, p. 23) faz, em um parágrafo, uma sucinta apresentação das músicas de câmera com o instrumento[2]; finalmente, Marco PEREIRA (1984, p. 103-106) realiza breves análises de quatro dessas obras: *Bachianas Brasileiras nº 5*, *Modinha*, *Distribuição de Flores* e *Sexteto Místico*.

Além destas, também já havíamos incluído as restantes - *Canção do Poeta do Século XVII*, *Canção do Amor* e *Veleiros* - em estudos anteriores (AMORIM, 2007; 2009), pontuando, todavia, que se tratavam de abordagens introdutórias: "O legado de Villa-Lobos para o instrumento, na música de câmera, extrapola os objetivos desta dissertação. O tema necessita e merece uma pesquisa própria e direcionada. Por estas razões, apenas tecerei breves comentários que possam abrir caminhos para futuras pesquisas" (AMORIM, 2007, p. 57).

Desde então, nas últimas duas décadas, dezenas de trabalhos acadêmicos aprofundaram aspectos da produção para violão de Villa-Lobos: os artigos científicos de Lurian José Reis da Silva LIMA (2016; 2017a; 2017b; 2018) reorientando as possíveis abordagens da *Suíte Popular Brasileira*; o livro de Ciro VISCONTI (2016) abrindo um olhar inédito sobre a simetria nos estudos para violão; a dissertação de mestrado do

---

Arminda Neves de Almeida ("Mindinha"), que integrou o Orfeão dos Professores do Distrito Federal, na década de 1930, e a quem a peça aparece dedicada na versão publicada.

[2] "Além da *Distribuição das Flores*, ele [Villa-Lobos] transcreveu para o violão a Ária de *Bachianas Brasileiras nº 5* (composta em 1938) por solicitação de Olga Praguer Coelho; a *Canção do Poeta do Século XVIII* (escrita para piano e voz em 1943 [1948] e refeita para canto e orquestra em 1958 [1959]) transcrita para violão em 1953; A *Canção do Amor* para canto e violão e o *Veleiro* para canto e dois violões em 1958, escritas ambas para o filme de Mel Ferrer, *Green Mansions*. Segundo Hermínio Bello de Carvalho: 'A música do filme é posteriormente editada em disco, já com a denominação de *Floresta do Amazonas*. Villa-Lobos aproveitou para fazer o 'Canto Indígena' para canto e violão e o 'Veleiro' para canto e dois violões. Completando esta lista, a *Modinha*, que é a quinta das quatorze *Serestas* escritas em 1925, e transcrita também a pedido de Olga Praguer Coelho" (SANTOS, 1975, p. 23).

português Tiago MORIN (2017) propondo uma acurada análise e edição comparativa também dos *12 Estudos*; e a tese de doutoramento de Paulo PEDRASSOLI JÚNIOR (2018) analisando o "tácito" e o "explícito" na obra para violão solo do compositor, são apenas alguns dos muitos vitoriosos exemplos de pesquisas que vêm paulatinamente alargando o estado de conhecimento em torno da produção violonística villalobiana.

A obra de Villa-Lobos para música de câmara com violão, no entanto, segue sem trabalhos que girem em torno de suas potenciais questões (que não são poucas), ratificando uma ainda premente lacuna nos estudos sobre o tema. Neste artigo, abordaremos uma das peças menos conhecidas dentro desse repertório camerístico: a *Canção do Poeta do Século XVIII*, escrita em 1948 originalmente para canto e piano, mas que recebeu, em 1953, uma versão para voz e violão do próprio compositor.

Esta partitura estava dada como perdida, "não localizada", segundo consta nas duas últimas edições do catálogo publicado pelo Museu Villa-Lobos (*Villa-Lobos - Sua Obra*, 1989; 2009). Aproveitando a descoberta de um manuscrito de Arminda Neves de Almeida (segunda esposa do compositor) e que contém anotações do próprio compositor, traçamos uma breve genealogia desta versão para canto e violão, discorrendo sobre sua estreia, primeiras interpretações, gravações e críticas, bem como dissecando os caminhos que levaram os originais ao extravio e o modo como localizamos a cópia de Mindinha na Fonoteca da Biblioteca Pernambuco de Oliveira da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Canção do Poeta do Século XVIII: versão original para canto e piano (1948)

Entre as décadas de 1940 e 1950, *Canção do Poeta do Século XVIII* foi concebida por Heitor Villa-Lobos (1887-1959) em três diferentes versões. De acordo com a última edição do catálogo de obras do compositor, publicado pelo Museu Villa-Lobos (2009), a primeira delas, para canto e piano, data oficialmente de 1948. Dedicada à soprano luso-brasileira Cristina Maristany (1906-1966),[3] a versão original foi publicada em 1953

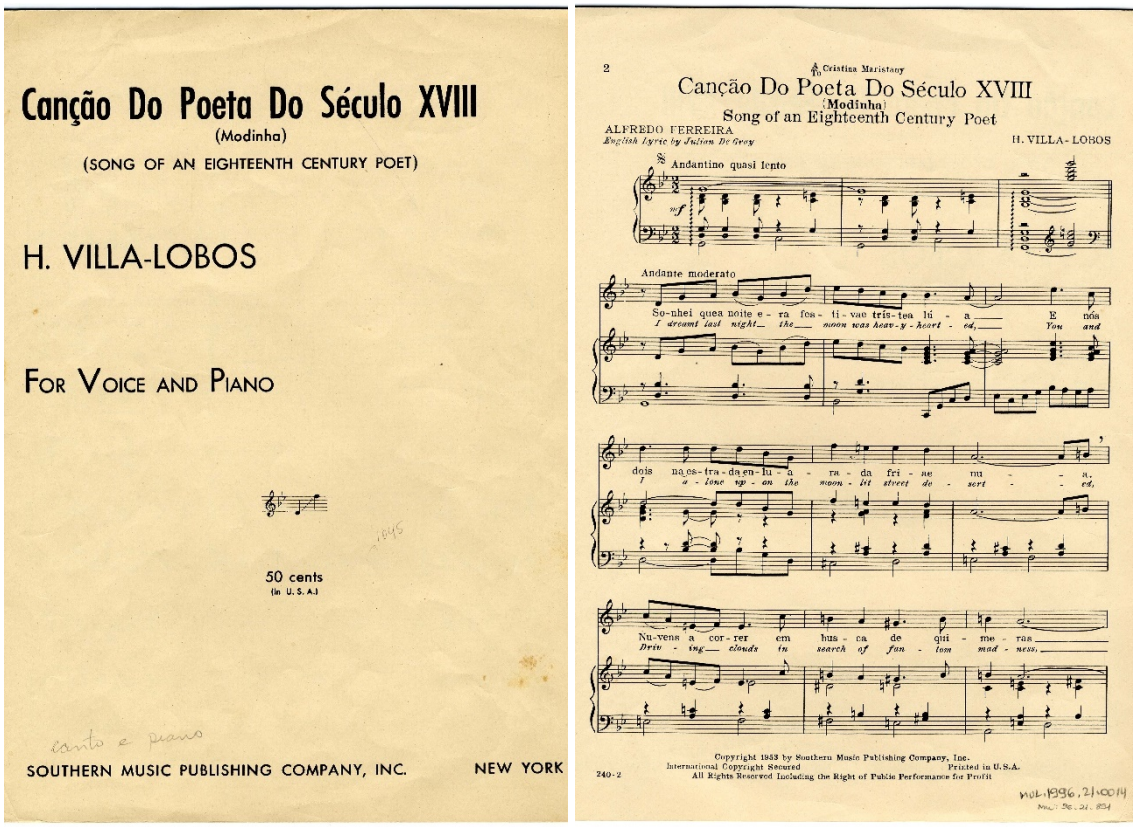
[3] Cristina Navarro de Andrade Costa nasceu em 11 de agosto de 1906, na cidade do Porto (Portugal), mudando-se com a família, ainda criança, para o Brasil. Assumiu o nome (civil e artístico) de Cristina Maristany após se casar com Breno Maristany, carioca criado no bairro do Méier e professor no Colégio Pedro II. Foi responsável pela gravação de dezenas de discos a partir da década de 1930, percorrendo diversas cidades europeias e sul-americanas em turnês e se consagrando como uma das mais significativas

AMORIM, Humberto. *Canção do Poeta do Século XVIII*, de Heitor Villa-Lobos: apresentação de um manuscrito para voz e violão, p. 116-144.
Recebido em 09/09/19; aprovado em 28/10/2019

(portanto, cinco anos depois de sua criação) pela *Southern Music Publishing Co*, com direitos autorais reservados à editora americana *Peer Music*.

A letra é de Alfredo Ferreira, mas, como a peça ganhou suas primeiras edições impressas nos Estados Unidos, uma versão da poesia, em inglês, foi assinada por Julian de Gray para atender à demanda do público norte-americano.

FIGURA 1



Villa-Lobos, *Canção do Poeta do Século XVIII*. Nova Iorque: *Southern Music Publishing Company (Peer Music)*, 1953. Capa e 1ª pág. da edição americana com letra em português (Alfredo Ferreira) e inglês (Julian De Gray). Fonte: Museu Villa-Lobos, MVL 1996-21-0014.

vozes do canto brasileiro entre as décadas de 1930 e 1960. De Villa-Lobos, recebeu dedicatórias e/ou estreou algumas de suas obras vocais (são exemplos: *Canções de Cordialidade* (1945); *Duas Paisagens* (1946); *Magdalena* (1947); *Sete Vezes* (1958), dentre outras), tornando-se uma das suas mais representativas intérpretes. Faleceu no dia 27 de setembro de 1966, em Rio Claro (SP), aos 60 anos de idade. Esses dados biográficos foram coligidos a partir de duas fontes: a última edição do catálogo de obras do compositor publicado pelo Museu Villa-Lobos; e as informações gentilmente repassadas pela atriz Dulce Maristany, sobrinha de Breno Maristany (o também já falecido marido de Cristina), em entrevista realizada por telefone no dia 05 agosto de 2019.

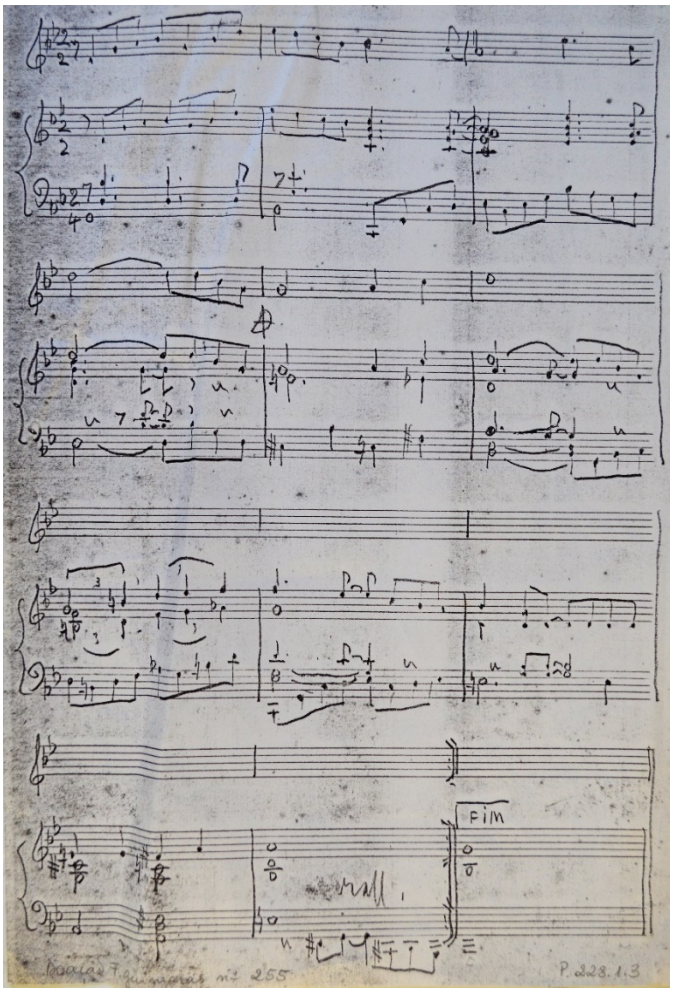
RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

Sonhei que a noite era festiva e triste a lua	*I dreamt last night the moon was heavy hearted*
e nós dois na estrada enluarada fria e nua.	*You and I alone up the moonlit street deserted*
Nuvens a correr em busca de quimeras	*Driving clouds in search of phantom madness*
e com as nossas ilusões de fantasias	*Dreams of life we'd live in heaven*
de viver como no céu a cantar	*In perpetual singing of songs*
uma doce canção que enche de luz	*That fill with light our love of life*
o amor e a vida nas lindas primaveras.	*In the spring tide of our gladness.*

Nos acervos do Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, também constam dois manuscritos autógrafos da obra. O primeiro deles é um rascunho que pertencia ao acervo da família da primeira esposa de Villa-Lobos, a pianista Lucília Guimarães (1886-1966), doado ao Museu Villa-Lobos (MVL) "por Dinorah e Oldemar Guimarães, irmãos de Lucília [...], sendo que boa parte dos originais estava em poder de Pedro Guimarães, um outro irmão de Lucília recentemente falecido" (SALINAS, 1993, p. 4). Ainda de acordo com Salinas, "a doação foi efetivada no dia 13 de dezembro de 1991, sendo o material liberado para consulta em maio de 1992" (SALINAS, op. cit., p. 4).

O material que foi doado pela Família Guimarães (FG) ao MVL detinha diversas fontes manuscritas, incluindo os já famosos autógrafos dos *12 Estudos* para violão. O manuscrito da *Canção do Poeta do Século XVIII* advindo deste acervo é nitidamente uma versão incompleta, com a melodia interrompida a partir do sexto compasso e sem contar ainda com a introdução ao piano e a inclusão da letra (Fig. 2). Um dado curioso é a constatação de que Lucília e Heitor se separaram definitivamente em 1936, não havendo registros de que, após esta data, ambos tenham trocado documentos (especialmente partituras), o que nos leva a aventar a possibilidade de que a obra já existisse (pelo menos em uma versão prematura) antes mesmo da década de 1940.

FIGURA 2

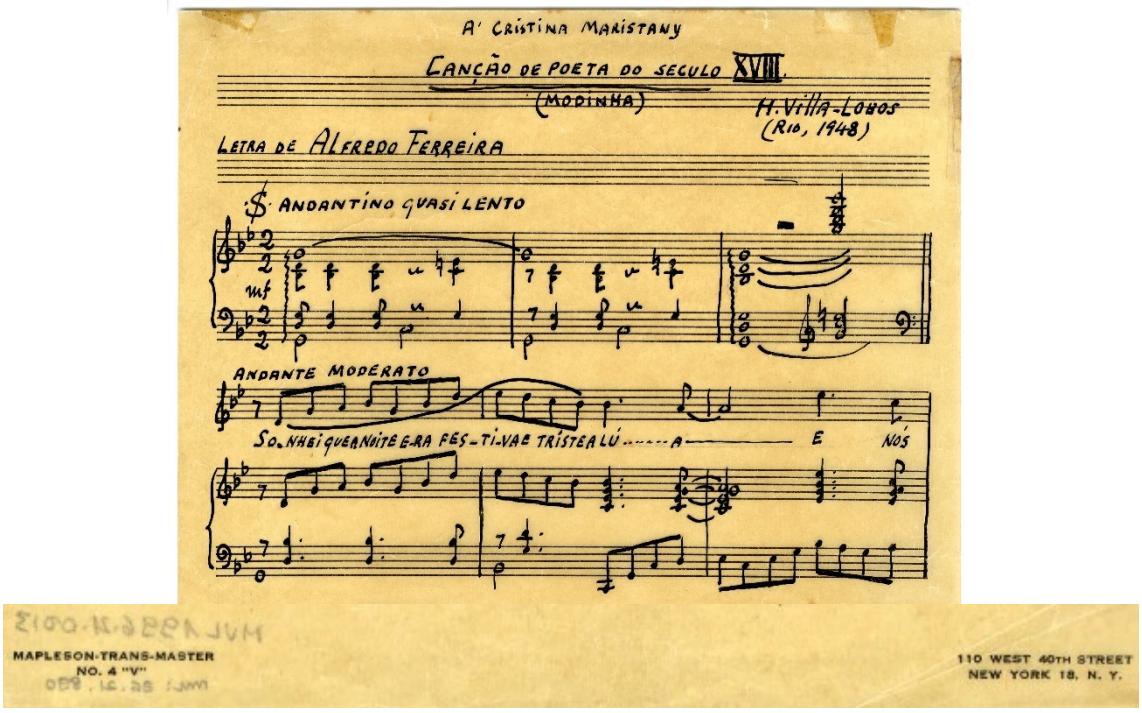


Cópia do manuscrito autógrafo de *Canção do Poeta do Século XVIII* doado pela Família Guimarães (FG) ao Museu Villa-Lobos em 13 de dezembro de 1991. Fonte: Museu Villa-Lobos, MVL P. 228.1.3/ "Doação F. Guimarães nº 255".

O segundo manuscrito da versão para voz e piano (Fig. 3), pertencente ao acervo do Museu Villa-Lobos tem duas páginas de 31 x 23,5 cm, em papel vegetal, e nele são ratificadas as informações da data de composição oficial (1948), do letrista (Alfredo Ferreira) e da dedicatária da peça (Cristina Maristany). Nota-se, também, que o papel vegetal é proveniente da cidade de Nova Iorque (EUA), o que reforça a possibilidade da obra ter sido finalizada em meados dos anos 1940, quando o compositor esteve frequentemente no país do norte, ainda reverberando a sua "importância [...] no processo de aproximação cultural entre os Estados Unidos e países latino-americanos, incluindo o Brasil, nas décadas de 1930 e 1940 – a chamada Política da Boa Vizinhança" (BELCHIOR, 2019, p. 34).

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

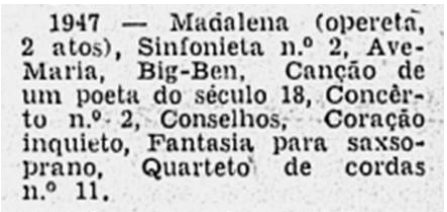
FIGURA 3



Cabeçalho, primeiras pautas e detalhes da proveniência do papel do manuscrito autógrafo da versão para canto e piano de *Canção do Poeta do Século XVIII*. Fonte: Museu Villa-Lobos, MVL 1996-21-0013.

Apesar do autógrafo reiterar o ano de composição (1948), encontramos uma data de criação ligeiramente diferente em um catálogo organizado pelo escritor e crítico lítero-musical Andrade Muricy (1895-1984), publicado no *Jornal do Brasil* logo após o falecimento do compositor, ocorrido em 17 de novembro de 1959. Sob o título de "Roteiro completo da obra de Villa-Lobos com todos [os] títulos e datas", a matéria indica a *Canção do Poeta do Século XVIII* dentre as obras criadas no ano de 1947.

FIGURA 4



1947 — Madalena (opereta, 2 atos), Sinfonieta n.º 2, Ave-Maria, Big-Ben, Canção de um poeta do século 18, Concêrto n.º 2, Conselhos, Coração inquieto, Fantasia para saxsoprano, Quarteto de cordas n.º 11.

Lista de obras compostas por Villa-Lobos em 1947, segundo o catálogo de Andrade Muricy publicado no *Jornal do Brasil* de 22 de novembro de 1959. Fonte: (*JORNAL DO BRASIL*, 1959a).

Nessa edição do *Jornal do Brasil*, as homenagens póstumas ao recém-falecido Villa-Lobos tomaram uma página inteira. Em outra matéria, posicionada ao lado do catálogo e sob o título de "Vila-Lôbos [sic] não parava de compor, compunha a jacto e morreu compondo", há a indicação de que Andrade Muricy "catalogou as suas composições, completando o trabalho de Vasco Mariz e C. Paula Barros, biógrafos de Vila-Lôbos" (*JORNAL DO BRASIL*, 1959b).

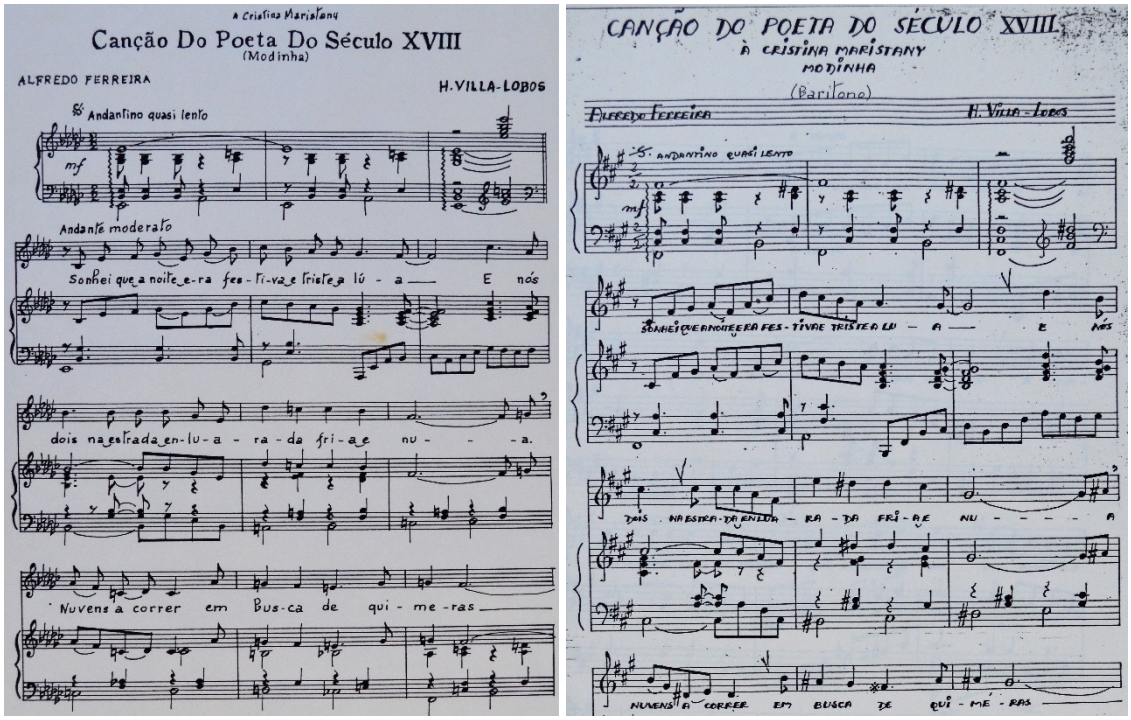
O catálogo de Muricy é anterior às edições posteriormente editadas pelo Museu Villa-Lobos (1965, 1972, 1989, 2009), mas as fontes de consultas foram, provavelmente, as mesmas: Villa-Lobos e Arminda Neves de Almeida (1912-1985), a Mindinha, segunda esposa do compositor.

Para completar a controvérsia, nos catálogos de obras realizados por Hermínio Bello de Carvalho (n. 1935) e Turíbio Santos (n. 1948), outros dois personagens que tiveram algum grau de contato direto com o maestro e dele recolheram as informações que publicaram, a data expressa é ainda mais discrepante: "1943 – Canção do Poeta do Século XVIII. Obs.: Data do original, p/ canto e piano" (CARVALHO, 1963, p. 8); "Canção do Poeta do Século XVIII: Versão original escrita em 1943 para canto e piano" (SANTOS, 1975, p. 54). As diferenças nas datações são apenas mais uma dentre as numerosas confusões que o próprio Villa projetava (por vezes intencionalmente) sobre as datas de suas criações. No presente trabalho, iremos assumir a publicação do Museu Villa-Lobos como referência para o ano de composição.

Além das três partituras já apresentadas, os acervos do Museu Villa-Lobos ainda contam com outras duas versões em "transposição da [cantora e] Profa. Maria Helena Bezzi": a primeira, impressa, na tonalidade de Mi♭ menor; a segunda, manuscrita, em Fá♯ menor (Fig. 5).

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

FIGURA 5



Versões de *Canção do Poeta do Século XVIII* transpostas por Maria Helena Bezzi. Fonte: Museu Villa-Lobos, MVL P. 228.1.4 [Exemplos 1 e 2/ "item original da Biblioteca"].

Na última edição do catálogo do Museu Villa-Lobos (2009), não consta quando eventualmente ocorreram as primeiras audições da obra, informação que é dada toda vez que se há notícias das performances. De fato, não encontramos registros de execuções públicas nos anos imediatamente posteriores à sua concepção, mas, através do levantamento nos periódicos brasileiros da década de 1950, constatamos que o primeiro recital coberto pela imprensa a incluir a peça no programa ocorreu em uma quinta-feira, 8 de agosto de 1957, ocasião em que a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), em seu famoso auditório Oscar Guanabarino, promoveu um concerto em homenagem aos 70 anos do compositor.

Com uma plateia ilustre e contando com a presença de Villa-Lobos e Mindinha, o comemorativo "recital de composições de canto" foi noticiado em pelo menos três jornais: *A Noite* (1957a); *Correio da Manhã* (1957); e o *Boletim da Associação Brasileira de Imprensa* (1957). Dentre as homenagens e os números diversos do programa, a *Canção do Poeta do Século XVIII* foi interpretada pela cantora Dircéa de Amorim e a pianista Leonora Gondim, duo responsável pela quase integralidade do repertório executado na ocasião.

Recebido em 09/09/19; aprovado em 28/10/2019

Canção do Poeta do Século XVIII: versão para canto e orquestra (1959)

Uma das últimas adaptações realizadas por Villa-Lobos, a versão para canto e orquestra de *Canção do Poeta do Século XVIII* foi escrita em 1959,[4] mesmo ano de falecimento do compositor. Além da voz solista, o bojo orquestral é composto por 2 flautas, 2 clarinetes em B♭, 2 fagotes, 3 cornetas, trombone, tuba, tímpano, harpa e cordas. Nos acervos do Museu Villa-Lobos, há um manuscrito autógrafo de cinco páginas, em papel heliográfico, com dimensões de 44 x 31,5 cm (Fig. 6). Até o momento, não há publicações impressas da obra.

O acervo do MVL também guarda outro manuscrito desta versão contendo as partes cavadas da orquestra e da voz (Fig. 7). Com onze páginas e em papel vegetal, não foi possível identificar o copista responsável por realizá-la.

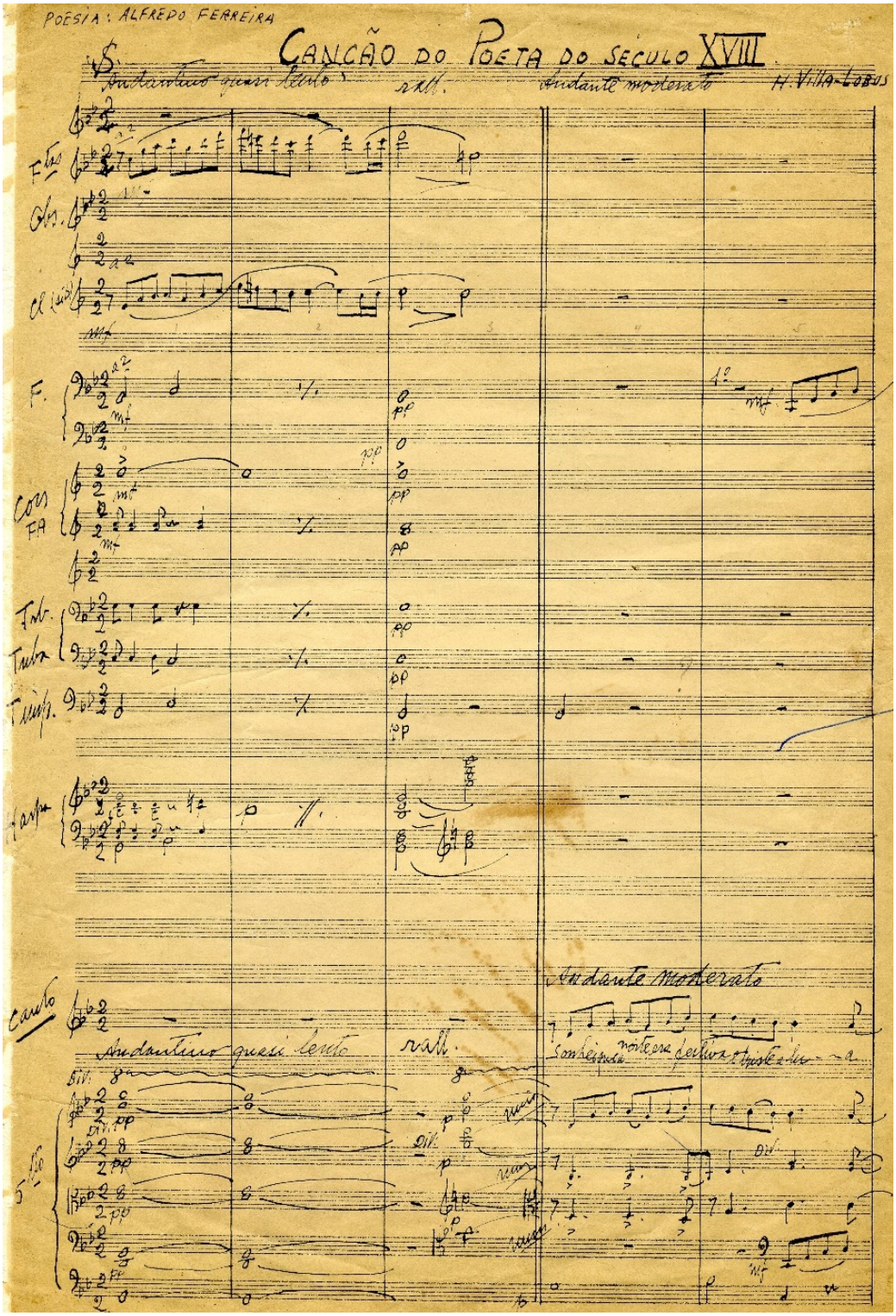
A estreia da versão com orquestra ocorreu em 10 de novembro de 1962, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, durante a abertura da programação do Festival Villa-Lobos daquele ano. Esta apresentação foi amplamente divulgada pela imprensa (*DIÁRIO CARIOCA*, 1962a; 1962b; *A NOITE*, 1962; *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 1962).

Na ocasião, a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) foi regida por Eleazar de Carvalho (1912-1996) e a solista foi a dedicatária da versão original, Cristina Maristany, também responsável no evento pela primeira audição brasileira de *Eu te Amo* (1956), outra das composições de Villa-Lobos para canto e orquestra. O concerto iniciou às 16:30 e contou ainda com outras importantes obras orquestrais do compositor: *Bachianas Brasileiras nº 9*, *Erosão* e *Invocação em Defesa da Pátria*, além de José Vieira Brandão (1911-2002) como solista, ao piano, na *Bachianas Brasileiras nº 3* (Fig. 8).

[4] Segundo consta na 2ª edição do Catálogo *Villa-Lobos: Sua Obra* (1972), publicada pelo Museu Villa-Lobos.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

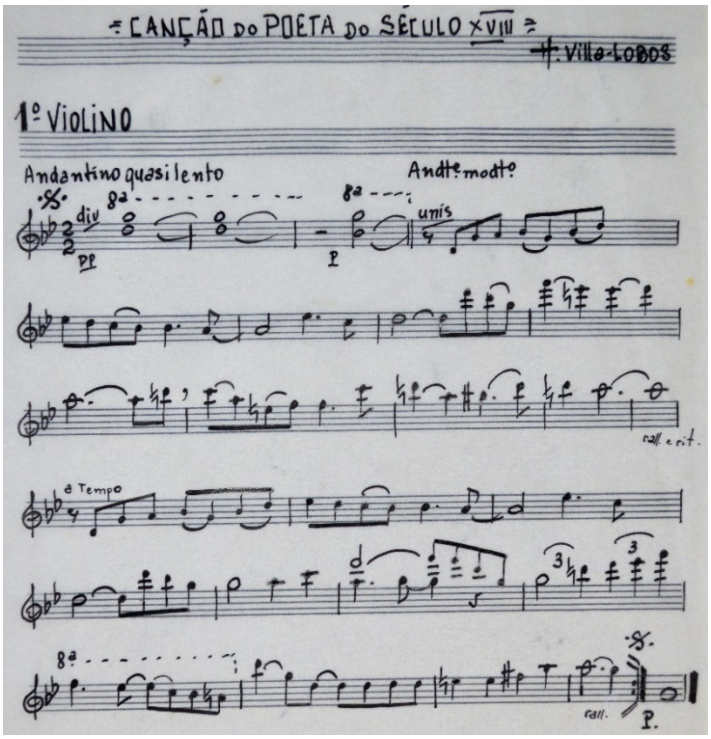
FIGURA 6



Primeira página do manuscrito autógrafo de *Canção do Poeta do Século XVIII* na versão para canto e orquestra. Fonte: Museu Villa-Lobos, MVL 1996-21-0015.

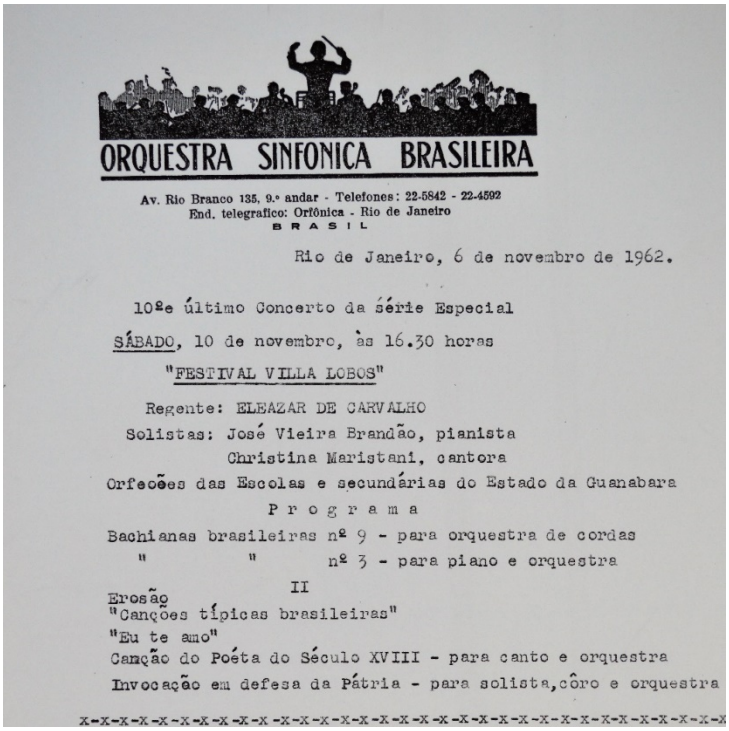
AMORIM, Humberto. *Canção do Poeta do Século XVIII*, de Heitor Villa-Lobos: apresentação de um manuscrito para voz e violão, p. 116-144.
Recebido em 09/09/19; aprovado em 28/10/2019

FIGURA 7



Excerto do 1º violino de *Canção do Poeta do Século XVIII*. Partes cavadas da versão para canto e orquestra. Fonte: Museu Villa-Lobos, MVL P.228.2.2.

FIGURA 8



ORQUESTRA SINFONICA BRASILEIRA

Av. Rio Branco 135, 9.º andar - Telefones: 22-5842 - 22-4592
End. telegrafico: Orfônica - Rio de Janeiro
BRASIL

Rio de Janeiro, 6 de novembro de 1962.

10ºe último Concerto da série Especial

SÁBADO, 10 de novembro, às 16.30 horas

"FESTIVAL VILLA LOBOS"

Regente: ELEAZAR DE CARVALHO
Solistas: José Vieira Brandão, pianista
Christina Maristani, cantora
Orfeoões das Escolas e secundárias do Estado da Guanabara

Programa

Bachianas brasileiras nº 9 - para orquestra de cordas
" " nº 3 - para piano e orquestra

II

Erosão
"Canções típicas brasileiras"
"Eu te amo"
Canção do Poéta do Século XVIII - para canto e orquestra
Invocação em defesa da Pátria - para solista, côro e orquestra

Programa de estreia da versão para canto e orquestra de *Canção do Poeta do Século XVIII*. Fonte: Museu Villa-Lobos/ Programas da década de 1960.

Sem edições impressas e enfrentando a dificuldade de ser programada no sempre exíguo e disputado repertório das temporadas orquestrais, a versão para canto e orquestra só recebeu novo impulso em 1973, quando o Festival Villa-Lobos a incluiu dentre as obras possíveis de serem interpretadas na prova final de seu famoso concurso internacional de canto. Ainda assim, a obra aparecia diluída entre mais de 20 possibilidades de escolha, dentre as quais despontavam alguns dos maiores *standards* de Villa-Lobos.

O certame foi amplamente coberto pela imprensa carioca, com destaque para o Jornal do Brasil (1973a), o Diário de Notícias (1973), o Jornal dos Sports (1973) e a Tribuna da Imprensa (1973). Segundo o item 10 do regulamento, apenas as (os) três primeiras (os) classificadas (os) passariam à prova final, quando a versão para canto e orquestra da *Canção do Poeta do Século XVIII* poderia eventualmente ser escolhida.

Em função disso, e em meio a peças mais estabelecidas e/ou conhecidas do repertório vocal villalobiano, muito provavelmente o incentivo à sua performance tenha ficado apenas no aspecto simbólico, com a inclusão da obra dentre as elegíveis para a finalíssima da competição. Após este evento, não conseguimos resgatar outros registros de que a versão para canto e orquestra tenha sido programada, no Brasil, nos anos e décadas subsequentes.

Canção do Poeta do Século XVIII: versão para canto e violão (1953)

No ano de 1953, cinco anos após conceber a versão original para canto e piano (1948), Villa-Lobos reencontra criativamente a *Canção do Poeta do Século XVIII*, desta vez com o violão no acompanhamento da voz. Novamente dedicada à cantora Cristina Maristany, não foi possível averiguar os motivos que instigaram o compositor a considerar esta nova versão. Sabe-se, apenas, que ele já havia passado pela experiência dos contatos com a cantora e violonista Olga Praguer Coelho (1909-2008), personagem que antes o levara a escrever as transcrições da *Ária* da *Bachianas Brasileiras nº 5* e da *Modinha*, esta última a quinta na série das catorze *Serestas*. *Canção do Poeta do Século XVIII* foi, portanto, a terceira adaptação do próprio Villa-Lobos de obras suas de outras formações para duo de canto e violão.

Olga parece ter sido a personagem decisiva para reorientar o pensamento de Villa-Lobos em relação às possíveis transcrições de suas peças para voz e violão. Em princípio, o compositor parecia não crer na funcionalidade das reduções para o instrumento. Em entrevista a Hermínio Bello de Carvalho, a cantora comentou a dificuldade que teve para fazê-lo considerar a criação da versão da *Ária* da *Bachianas Brasileiras nº 5*:

> [Villa-Lobos:] "Você não vai ter paciência de estudar, vai ficar muito difícil, oito violoncelos num violão, eu não gosto do arranjo para piano, quanto mais violão, você não vai estudar e vai ficar tocando mal, fico furioso e nossa amizade vai por água abaixo" (Olga Praguer Coelho, entrevista, in: CARVALHO, 1988, p. 177-178).

Felizmente, a cantora conseguiu não somente demover a resistência de Villa-Lobos, mas também alcançar respaldo da crítica interpretando a adaptação (AMORIM, 2009, p. 39-40). As três transcrições para canto e violão realizadas posteriormente, ao longo da década de 1950, parecem ter sido frutos desta reavaliação do compositor instigada por Olga.

A par do que ocorrera com a versão original, a versão para canto e violão de *Canção do Poeta do Século XVIII* aguardou quase uma década para ser programada. Apenas em 12 de novembro de 1962, Cristina Maristany e Jodacil Damaceno (1929-2010) realizaram a estreia, no Auditório do Palácio da Cultura (RJ) – MEC, durante a programação do Festival Villa-Lobos daquele ano. Maristany, como vimos, já havia estreado a versão para canto e orquestra dois dias antes, sob a regência de Eleazar de Carvalho no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

A estreia põe em pauta dois reconhecidos e decisivos intérpretes na promoção da obra vocal e violonística de Villa-Lobos: Cristina Maristany e Jodacil Damaceno. Sobre a cantora, sua dedicatária em algumas peças, o compositor declarava: "O seu cantar penetra no ambiente de cada canção com rara autenticidade. Intérprete fiel de todos os autores, reunindo ao apuro técnico uma espontânea e surpreendente musicalidade" (Villa-Lobos, *apud* AMARAL, 2010, p. 289). Por sua vez, ao lado de Turíbio Santos, Damaceno foi o grande responsável pela afirmação da obra violonística de Villa-Lobos no Brasil a partir da década de 1960: antes deles, a produção violonística villalobiana só tinha sido visitada esporadicamente em terras brasileiras.

Depois de analisar os arquivos pessoais do violonista em dois momentos diversos,[5] foi possível reunir dezenas de programas de concertos, entre as décadas de 1960 e 1970, nos quais Villa-Lobos recorrentemente constava, algumas vezes ocupando integralmente o repertório.[6] Além disso, após a morte do compositor, Damaceno foi um dos personagens do violão mais próximos da viúva, Arminda Neves de Almeida, que frequentemente o chamava para participar das programações e promoções do Museu Villa-Lobos.

Esta relação estreita entre Damaceno e a obra de Villa-Lobos fica expressa já nas reportagens que cobriram a estreia. A apresentação, aliás, não contou apenas com números musicais: além de Turíbio Santos tocar os *12 Estudos* e Jodacil Damaceno e Cristina Maristany interpretarem as três peças vocais até então transcritas pelo compositor para voz e violão (*Ária da Bachianas Brasileiras nº 5*, *Modinha* e *Canção do Poeta do Século XVIII*), Hermínio Bello de Carvalho realizou a palestra "Villa-Lobos, uma conferência", publicada no ano seguinte pelo Museu Villa-Lobos (1963).[7]

A programação foi, por isso, denominada pelo Jornal do Commercio de "recital-conferência", em sua edição de 11 de novembro de 1962, véspera do evento. Além de divulgar o programa, a data e o horário (17 horas), a matéria ainda publicou a hoje famosa fotografia do compositor com o violão no colo, mas que, naquele momento, era recente e desconhecida a tal ponto que foi anunciada como inédita no Brasil. Segundo o jornal, o

[5] Primeiramente em 2007, quando realizei entrevistas com o intérprete ainda vivo e tive acesso ao material em sua antiga residência no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro. Depois, em março de 2019, quando catalogueí o acervo do saudoso violonista, falecido em 2010, já então abrigado pela biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em Minas Gerais.

[6] Damaceno foi ainda um dos três violonistas, ao lado de Turíbio Santos e Hermínio Bello de Carvalho, que estiveram presentes na famosa "Conferência de 1957" que Villa-Lobos realizou, no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (com sede no atual Instituto Benjamim Constant), sobre sua produção para violão. A presença de Damaceno nos foi corroborada pelo próprio intérprete em entrevistas particulares realizadas em fevereiro de 2007, nas quais o violonista forneceu diversas informações que teriam sido ditas pelo próprio compositor, na ocasião, e cujo conteúdo se encontra parcialmente exposto em nossas publicações anteriores sobre o tema (AMORIM, 2007; 2009).

[7] Hermínio Bello de Carvalho também realizou esta conferência em Lisboa, em 26 de outubro de 1963, conforme consta na edição do jornal Tribuna da Imprensa de 18 de outubro daquele ano. A palestra teve, inclusive, a participação do famoso violonista português José Duarte da Costa (1921-2004): "Muita gente (críticos, sambistas, Elizete, Clementina de Jesus) no Galeão, na tarde de sábado, indo se despedir de Hermínio Bello de Carvalho, que seguiu para a Europa, comissionado pela Difusão Cultural do Itamarati para fazer palestras sobre música brasileira e especialmente sobre Villa-Lobos. No roteiro de Hermínio a primeira palestra: dia 26, em Lisboa, ilustrada pelo violonista Duarte da Costa, com uma soprano portuguesa interpretando a Bachiana nº 5 e, em fita, a 'Canção de um Poeta do Século XVIII' e a Introdução aos 'Choros' (*TRIBUNA DA IMPRENSA*, 1963). Desconhece-se qual seria a mencionada gravação em fita da *Canção do Poeta do Século XVIII* (ou ainda se era um registro comercial ou caseiro), mas, se de fato existiu, ela seria anterior à realizada por Ludna Biesek e Jodacil Damaceno.

registro pertencia ao acervo particular de Damaceno, em mais um indício da estreita relação do intérprete com a obra violonística do compositor.

FIGURA 9

FOTO INÉDITA DE VILLA-LÔBOS

A vida musical do Rio de Janeiro estará centrada durante tôda esta semana na comemoração do 3.º aniversário de falecimento de Villa-Lôbos, conforme o programa publicado nesta página. A data, dia 17, transcorre no próximo sábado, dia em que será celebrada uma Missa na Igreja da Candelária, às 10 horas, com a participação da Associação de Canto Coral que fará ouvir uma das obras-primas do mestre carioca: a Missa de São Sebastião. A foto que para ilustrar a notícia nos enviou o violonista Jodacil Damaceno, com exclusividade, é inédita no Brasil. E' uma das mais recentes e nos mostra o compositor dedilhando o instrumento que tanto influiu na sua criação musical e para o qual deixou um dos mais ricos repertórios. A série dos grandes Choros começa com um solo de violão, que existe em discos, gravado por Villa-Lôbos. Deixou também Estudos (que Teran transcreveu para piano), Prelúdios, dois concertos e inúmeras canções. Segóvia gravou muitas dessas peças e algumas são pontos culminantes nos seus concertos. Choros 5, para oito violoncelos, é uma das obras mais fortemente caracterizadas pelo estilo violonístico dos acompanhamentos. O tema «Villa-Lôbos e o violão» será tratado por Hermínio Bello de Carvalho, na conferência de sexta-feira, às 17 horas, no Palácio da Cultura, ilustrada pelos violonistas Turíbio Santos e Jodacil Damaceno e pela cantora Cristina Maristany

Chamada para o recital-conferência realizado no Palácio da Cultura, dentro da programação do Festival Villa-Lobos de 1962, com a estreia da versão para canto e violão de *Canção do Poeta do Século XVIII*. Fonte: *JORNAL DO COMMERCIO*, 1962.

A partir das estreias das obras na década de 1960, Jodacil Damaceno seguiu sendo o violonista que mais difundiu a produção para canto e violão de Villa-Lobos em terras brasileiras. A *Canção do Poeta do Século XVIII*, por exemplo, foi programada pelo intérprete dezenas de vezes entre as décadas de 1960 e 1980, sempre ladeado por cantoras de significativa expressão: Maria Riva-Mar,[8] Fátima Alegria[9] e Eliane Sampaio, com quem ganhou amplo destaque nos jornais pelos concertos realizados no início da década de 1970 (*JORNAL DO BRASIL*, 1972; *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 1972).

[8] Incluindo uma apresentação na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, dentro da programação do Festival Villa-Lobos de 1974 (*JORNAL DO BRASIL*, 1974a; 1974b).

[9] Um dos recitais do duo chegou a ganhar destaque na coluna de Luiz Paulo Horta, no *Jornal do Brasil*: "[...] Hoje, às 21 horas, no auditório da Sondotécnica (Largo dos Leões), o soprano Fátima Alegria e o violonista Jodacil Damaceno interpretam um programa Villa-Lobos que inclui peças para violão solo, serestas, canções e a Cantilena da Bachiana Brasileira nº 5" (*JORNAL DO BRASIL*, 1979).

A convite de Mindinha, Damaceno também foi o responsável pela primeira gravação da versão para canto e violão, em álbum publicado pela série *Classic* da Riosom – RSCL 4006, uma promoção do Museu Villa-Lobos (MVL) em parceria com o Ministério da Educação e Cultura (MEC) para o Festival Villa-Lobos de 1967. Intitulado *Villa-Lobos: Prelúdios e Canções*, o disco apresentava a integral dos *Cinco Prelúdios* para violão solo no lado A, além de quatro canções divididas pelo violonista com a voz de Ludna Biesek no lado B: *Canção de Amor*, *Modinha*, *Ária da Bachianas Brasileiras nº 5* e *Canção do Poeta do Século XVIII*.

O extravio da versão para voz e violão da *Canção Poeta do Século XVIII*

Apesar do sucesso no Brasil e de transitar no repertório de algumas das mais expressivas cantoras líricas e populares depois de concebida, a versão para voz e violão não recebeu publicações impressas e, até o momento, os manuscritos estavam dados como "não localizados", segundo consta na última edição do catálogo de obras do compositor publicado pelo Museu Villa-Lobos (2009). Conforme identificamos em estudos anteriores (AMORIM, 2007, p. 70-72), os autógrafos percorreram uma verdadeira saga até serem dados como extraviados.

Como já observado, a versão para voz e violão (1953) de *Canção do Poeta do Século XVIII* foi dedicada ao soprano Cristina Maristany, que também já havia recebido a dedicatória da versão original para voz e piano (1948). Confiante na relação estreita com a cantora, Villa-Lobos ofereceu-lhe seu manuscrito sem ter feito cópia, falecendo em 1959 sem nem ter presenciado a estreia da versão com violão, ocorrida em 1962. Maristany, portanto, ficou sendo a titular do único original existente.

Na ocasião da estreia, Jodacil Damaceno, parceiro da cantora ao violão, fez uma cópia da partitura para si, guardando assim mais um registro do autógrafo do compositor. Anos mais tarde, na década de 1980, a cantora paraguaia Aura Mendonça, morando em São Paulo, procurou Arminda Villa-Lobos com o intuito de adquirir cópias das peças de Villa-Lobos para a formação canto e violão. "Mindinha", que não possuía todos os originais, sugeriu-lhe que procurasse Damaceno. Aura conseguiu com o violonista as partituras emprestadas prometendo retorná-las brevemente, mas nunca chegou a devolvê-

las. Ocorre que, dentre as obras cedidas, constava o único exemplar da *Canção do Poeta do Século XVIII* que o violonista possuía[10].

Assim, quando o catálogo de 1989 do Museu Villa-Lobos foi organizado, Cristina Maristany já havia falecido há mais de duas décadas (1966) e Jodacil Damaceno não mais possuía a cópia do original. A peça foi dada como extraviada.

Ainda em 2007, procurei os contatos de Aura Mendonça, com o intuito de reaver a cópia que estaria em suas mãos, mas soube pelo saudoso professor Henrique Pinto (1941-2010), em São Paulo, que Aura havia falecido cerca de dez anos antes. Não se tem notícia do paradeiro dos arquivos pessoais e/ou musicais de ambas as cantoras, tampouco se os originais de *Canção do Poeta do Século XVIII* foram eventualmente preservados através deles.

No entanto, a versão para voz e violão feita por Villa-Lobos foi registrada no já relatado disco de Ludna Biesek e Jodacil Damaceno, lançado em outubro de 1967, sob o título de: "Villa-Lobos: Prelúdios e Canções". Acatando o convite de Mindinha, Damaceno solou os *Cinco Prelúdios* e acompanhou Biesek em quatro canções do compositor: *Canção do Amor*; *Modinha*; *Cantilena das Bachianas Brasileiras nº 5*; e *Canção do Poeta do Século XVIII*. À época do disco, esgotado já na década de 1970, o violonista ainda guardava uma cópia do original desta última peça (o álbum é anterior ao seu encontro com Aura Mendonça). A histórica gravação ficou sendo, portanto, o único registro fonográfico do autógrafo de Villa-Lobos.

A partir deste áudio, eu e Damaceno já havíamos tentado a reconstrução da versão original do compositor em fins da década de 2000. Cópias digitalizadas desta partitura circularam entre alguns violonistas, mas, com o original extraviado, restava a lacuna de um documento escrito que ratificasse a versão de Villa-Lobos para canto e violão de *Canção do Poeta do Século XVIII*.

[10] Estas informações me foram repassadas pelo próprio Jodacil Damaceno, em entrevistas realizadas em sua antiga residência, no bairro da Tijuca (Rio de Janeiro), entre janeiro e fevereiro de 2007.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

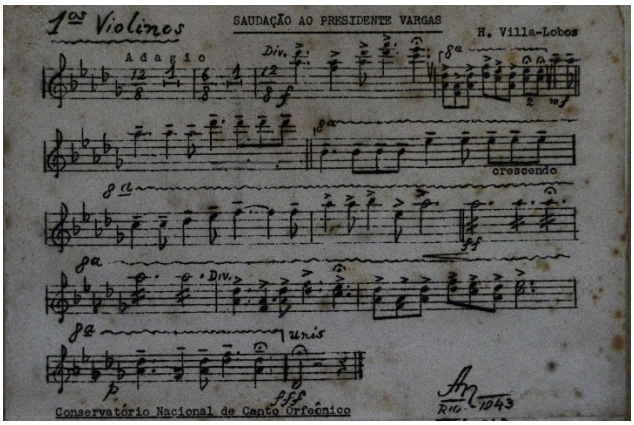
O manuscrito de *Canção do Poeta do Século XVIII* de Arminda Neves de Almeida

Em 2016, como desdobramento do período como pesquisador-residente na Fundação Biblioteca Nacional (FBN), comecei a catalogar o material para violão encontrado em acervos brasileiros públicos e privados. Em 2019, além de coleções particulares, 23 instituições já haviam tido seus arquivos examinados neste projeto, permitindo-nos o contato com milhares de partituras para o instrumento, muitas das quais raras e/ou desconhecidas.

Um dos acervos investigados foi o pertencente à Fonoteca da Biblioteca Pernambuco de Oliveira, vinculada à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Particularmente em relação a Villa-Lobos, a Fonoteca detém um significativo número de obras impressas e manuscritas, uma vez que foi a herdeira dos arquivos pertencentes ao antigo Conservatório Nacional do Canto Orfeônico, inaugurado em 1942 no esteio das reformas educacionais promovidas por Gustavo Capanema (1900-1985) durante o Estado Novo (1937-1945) de Getúlio Vargas (1882-1954).

Dirigido pelo próprio Villa-Lobos e com a decisiva participação de uma plêiade de colaboradores (sobretudo de Arminda Neves de Almeida, sua segunda esposa), o Conservatório era responsável por gerar o material didático e artístico usado nas apresentações musicais e programas de formação de professores e alunos vinculados ao projeto. Uma parte do material era impressa (geralmente os de maior circulação) e uma outra era reproduzida através de cópias manuscritas, usualmente obras da lavra de Villa-Lobos (originais ou transcrições) ou de outros compositores que estavam na iminência de execução e necessitavam de reproduções mais rápidas, partes cavadas ou uma partitura guia para o regente, por exemplo.

FIGURA 10



"Saudação ao Presidente Vargas", cópia de partitura oriunda do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Fonte: Fonoteca da Biblioteca Pernambuco de Oliveira - CB172145 [sem n. de registro atual].

Para esse fim, Villa-Lobos contava com um seleto grupo de copistas de sua confiança, dentre os quais despontavam, dentre outros, Carlos Gaspar, Oscar Carvalho, Enedino A. Pedra e a própria Mindinha. Pela quantidade e natureza do material encontrado na Fonoteca, presume-se que eventualmente outras peças de Heitor, não necessariamente vinculadas ao projeto de educação musical, eram também copiadas com a finalidade de integrar o acervo de partituras do Conservatório, garantindo assim a preservação e a difusão de obras do compositor ainda não publicadas. Ou, no mínimo, considera-se possível que algumas de suas peças, eventualmente copiadas em diferentes momentos, acabassem por parar nas prateleiras da instituição, reverberando o trânsito constante de Villa-Lobos, Arminda e seus principais copistas naquele espaço.

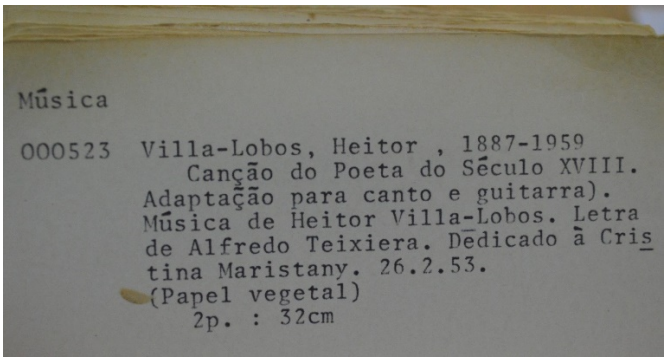
Não é possível aquilatar se este foi ou não o caso da versão para voz e violão de *Canção do Poeta do Século XVIII*, mas o fato é que uma cópia manuscrita da obra foi recebida pela Fonoteca muito provavelmente advinda do espólio musical herdado do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Embora a Fonoteca não possua um livro de registros que possa garantir assertivamente a procedência do manuscrito, sua genealogia pode ser auferida com base em dois motivos:

Primeiro, porque *Canção do Poeta do Século XVIII* aparece registrada em uma sequência de autógrafos ou manuscritos dos principais copistas de Villa-Lobos, dentre eles os já citados Carlos Gaspar e Mindinha, o que sugere uma procedência única do material.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

Depois, ratificando o primeiro argumento, por conta de seu número de registro na ficha catalográfica: 523. Segundo a atual bibliotecária-chefe do espaço, Barbara Ribeiro,[11] as cerca de 600/700 partituras iniciais do fichário integram o conjunto inaugural do acervo da Fonoteca (do que decorre o fato destas obras terem as primeiras numerações), justamente o material herdado do Conservatório e que detém em grande abundância peças de Villa-Lobos e/ou que foram utilizadas no âmbito de seu projeto de educação musical.

FIGURA 11


Música

000523 Villa-Lobos, Heitor , 1887-1959
Canção do Poeta do Século XVIII.
Adaptação para canto e guitarra).
Música de Heitor Villa-Lobos. Letra
de Alfredo Teixiera. Dedicado à Cris
tina Maristany. 26.2.53.
(Papel vegetal)
2p. : 32cm

Ficha catalográfica de *Canção do Poeta do Século XVIII*. Fonte: Fonoteca da Biblioteca Pernambuco de Oliveira/ registro pessoal do autor.

Ocorre que estas centenas de partituras inaugurais nem sempre se encontram em seus lugares correspondentes dentro do acervo. Há uma numeração crescente disposta em caixas, mas que é entrecortada por eventuais saltos e/ou ausências. Dentre outros fatores, tais lacunas decorrem dos seguintes motivos:

1) A partitura pode ter sido retirada em função de seu estado de conservação;
2) Após uma consulta, pode não ter sido realocada em seu lugar de origem;
3) Por empréstimo (não devolvido), perda ou extravio;
4) Ou mesmo pelo tamanho do documento, já que obras maiores não cabem nas caixas padrão da Fonoteca.

Neste contexto, dentre as coleções que pertencem à Fonoteca, há um volumoso material batizado pelas (os) funcionárias (os) de "arquivo passivo", ainda não

[11] A quem deixamos aqui expressos os nossos agradecimentos por toda a atenção, carinho e disponibilidade com os quais nos ajudou e orientou ao longo de um mês ininterrupto de trabalho.

oficialmente catalogado. Nele, consta boa parte destas peças maiores ou que ainda não foram catalogadas: são doações ainda não revisadas, partituras grandes que não há como alocar em caixas, obras não identificadas, em uma reunião de materiais múltiplos e diversos (manuscritos, impressos, cópias, documentos, etc.). Parte delas, inclusive, estava em invólucros que sequer tinham sido abertos antes de iniciarmos o trabalho de campo na biblioteca.

Ao lado da bibliotecária Barbara Ribeiro, fomos mapeando durante semanas o conteúdo destas obras, desde o início impressionados com a quantidade de material - autógrafos ou cópias manuscritas – de Heitor Villa-Lobos (algo que analisaremos em um artigo específico). Não obstante, averiguamos que dentre as peças de maior tamanho, também estavam presentes outras obras do compositor que, pelas razões já elencadas, foram reunidas ao "arquivo passivo" em algum momento, passando a navegar pelo acervo sem uma localização precisa (ou mesmo sabida). Foi o caso da versão para voz e violão de *Canção do Poeta do Século XVIII*.

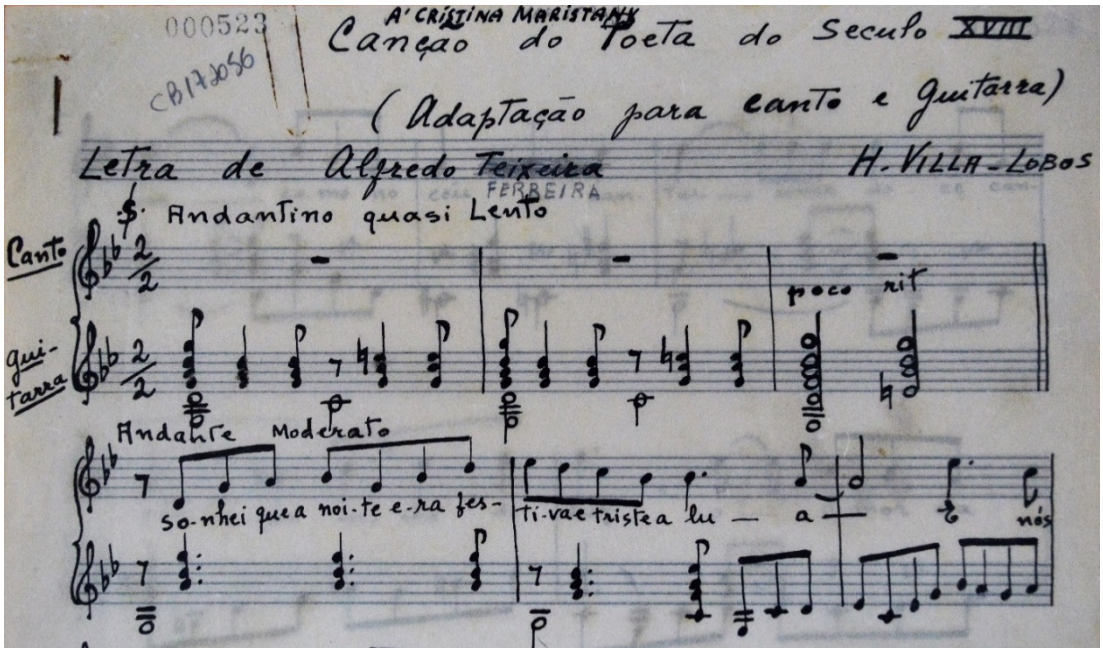
Em papel vegetal e contendo duas páginas com 32 cm de dimensão, o manuscrito apresenta a caligrafia inequívoca de Arminda Neves de Almeida (tanto nas letras quanto nas notas musicais), o que foi possível constatar comparando esta fonte com outras cópias realizadas por ela (inclusive com a recentemente descoberta versão da *Bachianas Brasileiras nº 5*, encontrada no espólio do acervo musical de José Siqueira, que vem sendo catalogado através de uma parceria entre a Academia Brasileira de Música e a Escola de Música da UFRJ). A informação foi ainda ratificada por Marcelo Rodolfo e Pedro Belchior, integrantes do Museu Villa-Lobos e dois dos principais especialistas em gravações e partituras do compositor.

Cumpre destacar que a dedicatória da peça tem a caligrafia do próprio Villa-Lobos, o que indica que esta versão não passou desapercebida aos seus olhos. Neste período, Mindinha era a principal responsável por receber os manuscritos do compositor (quase sempre "garranchos" feitos celeremente) e passá-los a limpo, um trabalho muitas vezes destinado a editoras e/ou intérpretes. Foi o caso das cópias que realizou, no ano de 1947, dos *Prelúdios* nº. *1*, *2* e *5* para violão solo, hoje pertencentes aos arquivos da *Éditions Max Eschig,* em Paris.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

Além da dedicatória com a letra de Villa-Lobos, o cabeçalho do manuscrito apresenta sucessivamente o título, a menção de que se trata de uma "adaptação para canto e guitarra", além da indicação de autoria da música e da poesia, esta última apontando erroneamente o nome do letrista, "Alfredo Teixeira", informação posteriormente corrigida à lápis por alguém (Fig. 12). Ao lado superior esquerdo, constam ainda os dois números de catalogação que a partitura teve em seu trajeto na Fonoteca: o antigo, CB172056; e o atual, 000523.

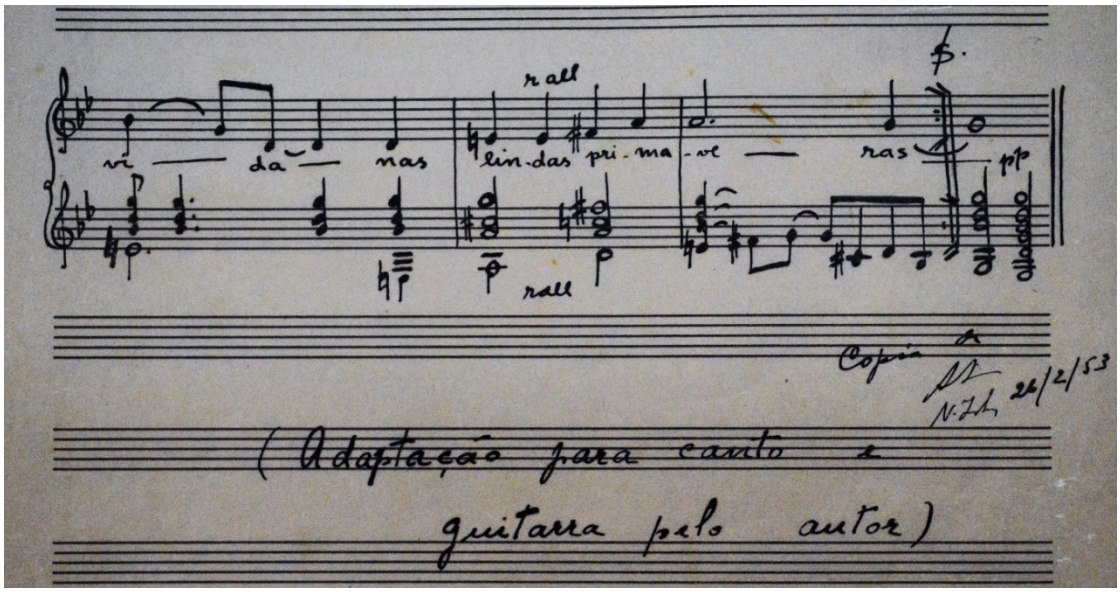
FIGURA 12



Cabeçalho e seis primeiros compassos de *Canção do Poeta do Século XVIII*, em cópia manuscrita de Arminda Neves de Almeida e dedicatória com a letra de Heitor Villa-Lobos. Fonte: Fonoteca da Biblioteca Pernambuco de Oliveira (Música 000523) / registro pessoal do autor.

Ao fim da segunda página, algumas informações decisivas: a assinatura característica de Mindinha; a data da cópia ("26/2/53"); e, talvez a mais importante, a indicação de que se trata da adaptação para canto e guitarra concebida "pelo autor" (Fig. 13).

FIGURA 13



Últimos compassos da cópia manuscrita de Arminda Neves de Almeida da *Canção do Poeta do Século XVIII*, com indicação de data (26 fev. 1953) e de que se tratava de uma adaptação realizada pelo próprio autor. Fonte: Fonoteca Pernambuco de Oliveira (Música 000523) / registro pessoal do autor.

Os catálogos de obras consultados (incluindo as edições do Museu Villa-Lobos a partir de 1989) invariavelmente mencionam 1953 como sendo o ano em que a adaptação foi realizada: "Canção de um poeta do século 18. [...] Versão para canto e violão de 1953" (CARVALHO, 1963, p. 8). Isso quer dizer que o manuscrito de Arminda foi escrito muito pouco tempo (ou imediatamente) após Villa-Lobos ter concebido a transcrição, uma vez que data de 26 de fevereiro, o segundo mês incompleto daquele ano.

Considerações finais

As obras musicais de Heitor Villa-Lobos oficialmente catalogadas ultrapassam o número de mil (1.056). No bojo desse volumoso *corpus*, desponta um número significativo de peças perdidas e/ou extraviadas. De acordo com a última edição do catálogo do Museu Villa-Lobos, mais de cento e trinta (130) peças – originais, versões ou arranjos – de sua lavra estão desaparecidas, o que compreende um pouco mais de 12% de sua criação total. Um número significativo, mesmo levando em conta a sua gigantesca produção.

Dentre tais obras, as peças para (ou com) violão apresentam um número expressivo, com doze (12) itens: onze (11) para violão solo;[12] além da versão para canto e violão de *Canção do Poeta do Século XVIII* antes extraviada. O número total, portanto, acaba de ser reduzido para onze (11).

Nas últimas décadas, o reaparecimento de arquivos do compositor para o instrumento revela que as buscas pelo material perdido ainda podem trazer surpresas e alargar não somente a quantidade, mas também a compreensão em torno de sua produção: em dezembro de 1991, manuscritos dos *Estudos* para violão (contendo algumas diferenças em relação às versões conhecidas) foram doados ao Museu Villa-Lobos pela família Guimarães; em agosto de 1995, o pianista e compositor Amaral Vieira (n. 1952) resgatou uma versão incompleta da *Valsa de Concerto nº 2* em um sebo paulistano; em 2005, por sua vez, o violonista e editor franco-italiano Frédéric Zigante (n. 1961) descobriu um manuscrito autógrafo da *Valse-Choro* nos arquivos da editora francesa *Max Eschig*.[13] *Canção do Poeta do Século XVIII* se coaduna a este movimento, integrando ao repertório do instrumento mais uma peça com violão da lavra do compositor.

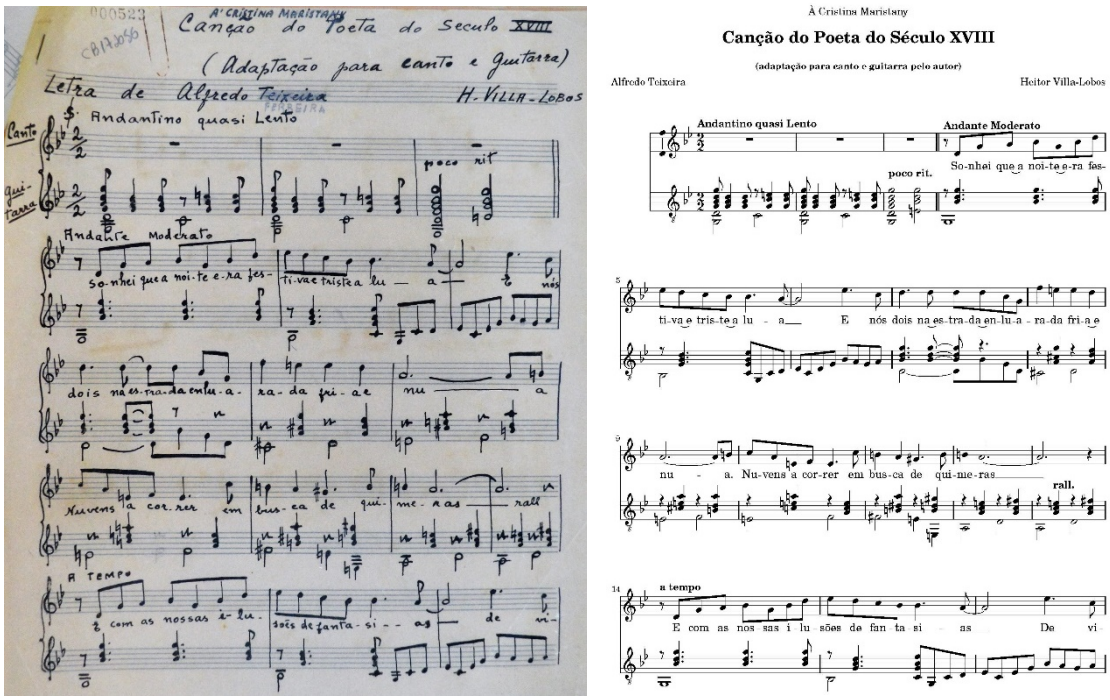
Para permitir amplo acesso às/aos pesquisadores, músicos e interessados(as), fizemos, em agosto de 2019, a doação de uma cópia em alta resolução do manuscrito encontrado para os acervos do Museu Villa-Lobos, bem como realizamos, ao lado do editor português Tiago Morin (Fig. 14), uma edição moderna da partitura, visando tornar o estudo do material mais acessível e prático às comunidades científica e musical (com cópia também entregue ao MVL).

[12] São elas: *Panqueca* (1900); *Mazurca em Ré Maior* (1901); *Mazurca* (1908/1911); *Fantasia* (1909); *Oito Dobrados* (1909/1912); *Dobrado Pitoresco* (1910); *Canção Brasileira* (1910); *Quadrilha* (1910); *Tarantela* (1910); *Valsa Sentimental* (1936); *Prelúdio 6* (1940) [?]. Para mais detalhes, conferir (AMORIM, 2006, p. 1-13).

[13] Esta peça integrava a primeira compilação da *Suíte Popular Brasileira*, de 1928, sendo, em conteúdo, completamente diversa da Valsa-choro publicada na edição de 1955 da Editora Max Eschig. Para mais detalhes, conferir (AMORIM, 2007, p. 86-98).

AMORIM, Humberto. *Canção do Poeta do Século XVIII*, de Heitor Villa-Lobos: apresentação de um manuscrito para voz e violão, p. 116-144.
Recebido em 09/09/19; aprovado em 28/10/2019

FIGURA 14



Primeira página do manuscrito e da edição moderna da versão para voz e violão de *Canção do Poeta do Século XVIII*. Fonte: Fonoteca da Biblioteca Pernambuco de Oliveira (Música 000523), registro pessoal do autor.

Não obstante reapresentar o documento, o artigo propôs realizar uma breve genealogia das três versões de *Canção do Poeta do Século XVIII* concebidas por Villa-Lobos (com acompanhamento de piano, orquestra e violão, respectivamente), suscitando, para tanto, manuscritos autógrafos, dedicatórias, estreias, programas, primeiras gravações, matérias de jornais e outras informações, além de explicitar os caminhos que levaram a transcrição para voz e violão ao extravio.

Para finalizar, destacamos três fatores a indicar que o documento descoberto não passou desapercebido aos olhos do compositor, dados que também reforçam o seu possível valor musicológico: 1) a dedicatória com caligrafia do próprio Heitor; 2) a indicação expressa de que se trata da adaptação para canto e guitarra feita "pelo autor"; 3) a escrita do manuscrito por Arminda - sua esposa, maior colaboradora e copista de confiança. Com isso, cremos ter os subsídios para reapresentar, às/aos músicos e pesquisadores (as) da área, a versão autoral para voz e violão da *Canção do Poeta do Século XVIII*, após a peça ter sido dada como "não localizada" nas últimas edições dos catálogos oficiais da obra do compositor.

Referências

ALFONSO, Sandra Mara. *O Violão, da marginalidade à academia*: trajetória de Jodacil Damaceno. 2 ed. Uberlândia: EDUFU, 2017.

AMARAL, Euclides. *Alguns aspectos da MPB*. 2 ed. Rio de Janeiro: Esteio Editora, 2010.

AMORIM, Humberto. As partituras perdidas para violão de Villa-Lobos: descoberta do original de Distribuição de Flores. *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, 2006, p. 1-13.

_____. *Heitor Villa-Lobos: uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística.* Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2007.

_____. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

BELCHIOR, Pedro. *"Sou o maestro do mundo"*: Heitor Villa-Lobos e a diplomacia musical brasileira (1923-1959). Tese (doutorado em história), Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

CARVALHO, Hermínio Bello de. *Villa-Lobos, uma conferência*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1963.

_____. *O canto do pajé*: Villa-Lobos e a música popular brasileira. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

MORIN, Tiago Filipe Antunes. *12 Estudos para guitarra de Heitor Villa-Lobos*: análise e edição comparativa. 191 p. Dissertação (mestrado em música), Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro (Portugal), Aveiro, 2017.

PEDRASSOLI JÚNIOR, Paulo. *Tácito e explícito em Villa-Lobos: notação musical e performance das obras para violão solo*. Tese (doutorado em música), Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro (Portugal), Aveiro, 2017.

PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos*: sua obra para violão. Brasília: Musimed, 1984.

REIS, Lurian José Reis da Silva. *A Suíte Popular Brasileira na trajetória de Villa-Lobos*: 'arte', 'povo' e uma 'suíte à brasileira'? 211 p. Dissertação (mestrado em música), Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017a.

_____. Villa-Lobos e a música popular: uma suíte à brasileira? *Vórtex*, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 1-22, abril, 2017b.

_____. Villa-Lobos: de pai para filho. *Opus*, Belo Horizonte, v. 23, n. 2, p. 116-130, 2017.

_____. Mazurca-Choro na trajetória de Villa-Lobos: lembrança e ressignificação. *Vórtex*, Curitiba, v. 4, n. 1, p. 1-22, maio, 2016.

SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC, 1975.

SALINAS, Krishna. *Os 12 Estudos para violão de Heitor Villa-Lobos*. Revisão dos manuscritos autógrafos e análise comparativa de 3 interpretações integrais. Dissertação (mestrado em música), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

VILLA-LOBOS: SUA OBRA. 4 ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/ MinC/IBRAM, 2009.

_____. 3 ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.

_____. 2 ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1972.

VISCONTI, Ciro. *Simetria nos estudos para violão de Villa-Lobos*. São Paulo: Paco Editorial, 2016.

Periódicos

A NOITE, Homenagem a Villa Lobos, na A. B. I., Rio de Janeiro, Ed. 15689, 7 ago 1957a, 2º caderno, p. 4.

_____, Música, Rio de Janeiro, Ed. 17072, 9 nov. 1962, p. 6.

BOLETIM DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE IMPRENSA, Dois aspectos da homenagem da A.B.I. a Vila-Lobos, Rio de Janeiro, Ed. 65, set. 1957, p. 8.

CORREIO DA MANHÃ, Música – Villa-Lobos na ABI, Rio de Janeiro, Ed. 19747, 10 ago 1957, 1º caderno, p. 13.

DIÁRIO CARIOCA, Concertos, Rio de Janeiro, Ed. 10627, 8 nov. 1962a, p. 8.

_____, A Semana Villa-Lobos, Rio de Janeiro, Ed. 10627, 8 nov. 1962b, p. 9.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Orquestra Sinfônica Brasileira, Rio de Janeiro, Ed. 12.265, 9 nov. 1962, Segunda Seção, p. 3.

_____, Modinhas inéditas, hoje, Rio de Janeiro, Ed. 15285, 24 ago. 1972, p 3.

_____, Rio de Janeiro, Ed. 15447, 2 mar. 1973, p, 3.

JORNAL DO BRASIL, Dos 12 aos 72 anos Vila-Lôbos [sic] compôs sua posteridade, Rio de Janeiro, Ed. 273, 22 nov. 1959a, 2º caderno, p. 12.

_____, Vila-Lôbos [sic] não parava de compor, compunha a jacto e morreu compondo, Rio de Janeiro, Ed. 273, 22 nov. 1959b, 2º caderno, p. 12.

_____, A música que vai aos bairros, Rio de Janeiro, Ed. 150, 17 set. 1972, Caderno B, p. 20.

_____, Música, Rio de Janeiro, Ed. 330, 21 mar. 1973a, Caderno B, p. 2.

_____, Música, Rio de Janeiro, Ed. 218, 12 nov. 1974a, Caderno B, p. 7.

_____, Música, Rio de Janeiro, Ed. 219, 13 nov. 1974b, Caderno B, p. 6.

_____, Vozes, violões e uma orquestra de jovens, Rio de Janeiro, Ed. 47, 25 mai. 1979, Caderno B, p. 4.

JORNAL DO COMMERCIO, Foto inédita de Villa-Lobos, Rio de Janeiro, Ed. 35, 11 nov. 1962, [Música], p. 3.

JORNAL DOS SPORTS, Rio tem concurso internacional de canto em novembro, Rio de Janeiro, Ed. 12990, 22 abril 1973, Segundo Tempo, p. 3.

TRIBUNA DA IMPRENSA, Rio de Janeiro, Ed. 4787, 18 out. 1963, Segundo Caderno, p. 3.

_____, Música, Rio de Janeiro, Ed. 2080, 21 ago. 1973, p. 10.

Tópicos tropicais: Imaginário e exotismo na obra de Villa-Lobos

Heloísa de Araújo Duarte Valente
Universidade Paulista
Centro de Estudos em Música e Mídia, Universidade de São Paulo
whvalent@terra.com.br

Resumo: Se a música "não quer dizer nada", como preconizou Stravinsky, é intenção do(s) seu(s) compositor(es) e ouvintes que ela esteja sempre vinculada a implicações semânticas. Não sendo possível empreender uma extensa discussão teórica sobre o tema, limitamo-nos a abordar alguns processos de formulação semântica por relações de analogia. Para tanto, servimo-nos das categorias de Charles S. Peirce (cf. Vaz, 2007), a musemática de Philip Tagg (2018) e os estudos de Norval Baitello sobre iconofagia (2005; 2014), partir dos exemplos do Prelúdio (da *Bachianas nº 4*); as partes corais masculinas da *Floresta do Amazonas* (Abertura; Caçadores de cabeças), O Trenzinho do Caipira (da *Bachianas nº 2*), comentados por musicólogos, músicos e o próprio Villa-Lobos. Concluímos, a partir da leitura de Lotman (1981), que a semântica musical se constrói e se repousa a partir de uma 'memória comum' de uma coletividade cultural. Tal memória é capaz de gerar novos textos. A obra de Villa-Lobos o atesta muito claramente.
Palavras-chave: Semiótica musical. Peirce: categorias. Tagg: musemas. Baitello: iconofagia.

Tropical Topics: Imaginary and exoticism in Villa-Lobos works.

Abstract: If music "means nothing", as Stravinsky advocated, it is the intention of its composer (s) and listeners to always be bound by semantic implications. Since it is not possible to undertake an extensive theoretical discussion on the subject, we limit ourselves to address some processes of a semantic by analogical relations. To this purpose, we adopt the categories of Charles S. Peirce (cf. Vaz, 2007), Philip Tagg's musematic theory (2018) and Norval Baitello's studies on iconophagy (2005; 2014). The selected examples are the Prelude (from *Bachianas No. 4*); the male choral parts of the Amazon Forest (Ouverture; Headhunters), The Little Train of the Caipira (from *Bachianas, nº 2*), commented by musicologists, musicians and Villa-Lobos himself. We conclude from Lotman's theory (1981) that musical semantics is built and based on a 'common memory' of a cultural community, and this memory is able to generate new texts. Villa-Lobos works attest this very clearly.
Keywords: musical semiotics; Peirce: categories. Tagg: musemes; Baitello: iconophagy.

Villa-Lobos, um compositor dos "alegres trópicos"?

Em 1955, o erudito Claude Lévi Strauss publicava pela editora Plon, uma obra que se tornaria um clássico: *Tristes tropiques.* Trata-se de um relato das viagens que realizou entre 1935 e 1938, no interior do Brasil, durante sua estada como professor visitante, em São Paulo. Ao realizar estudos antropológicos sobre os índios bororo e nhambiquaras, constatou o autor que sociedades regidas por distintos regimes, então considerados "primitivos", sob o escopo ocidental, organizavam-se por meio de regras bastante rígidas, contrariando a percepção autóctone. Lamentava que a supremacia ocidental estaria promovendo a extinção de tais culturas – daí o tom de melancolia, que já figura no título.

Décadas mais tarde, Gilberto Mendes comporia *Alegres Trópicos: Um Baile na Mata Atlântica* (2006), a convite da Fundação Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP). Contraponto proposital ao pensamento de Lévi-Strauss, Mendes buscou romper com a marca negativa sobre a cultura brasileira que o clássico da antropologia imprimiu.

Quando o antropólogo excursionou pelo país, Villa-Lobos já era figura célebre e respeitada. Com várias obras em seu currículo, àquela época escreveu, além de peças instrumentais, várias obras corais de caráter cívico. Com vasta e diversificada produção, tendo sido objeto de vários trabalhos de natureza acadêmica, Heitor Villa-Lobos é, indiscutivelmente, um dos maiores compositores brasileiros. Para fins deste estudo, tomaremos algumas peças que apresentam, já no seu título, alusões sobre um imaginário acerca do Brasil, carregado de um exotismo, não raro estereotipado. Tais referências se constroem também sobre elementos de natureza musical (timbres, ritmos, harmonias, modos de ataque etc.). Justamente porque a música constitui uma das maneiras mais contundentes de simbolização (ainda que de maneira não abertamente percebida pelo ouvinte), consideramos de extrema relevância refletir sobre como se dão tais processos, uma vez que vêm a iconizar, de maneira indelével, o a imagem e o imaginário sobre o Brasil.

Considerando sua popularidade e forte presença da música de Villa-Lobos na paisagem sonora[1] do país, este texto pretende estudar alguns aspectos voltados a elementos de imaginário criados e alimentados em torno da obra do compositor. Longe objetivar uma análise densa de sua obra; e, menos ainda emitir juízos de valor sobre o seu fazer composicional, optamos por levantar alguns aspectos sob o prisma da semiótica, a fim de identificar como são produzidos alguns desses elementos de imaginário, a partir dw elementos próprios da linguagem musical.

Este trabalho tampouco tem a pretensão de desenvolver uma análise musicológica, no sentido convencional; ao contrário, antes disso, trata-se de uma incursão inicial, de caráter exploratório; um convite a *ouviver* a obra de Heitor Villa-Lobos, a partir de outras chaves de leitura. Nesse sentido, são de grande valia as contribuições trazidas pela

[1] Remetemos ao conceito elaborado pelo compositor canadense R. Murray Schafer, que o define como todo e qualquer ambiente acústico, não importando sua natureza (2011).

semiótica geral de Charles S. Peirce, a semiótica da cultura de Iúri Lotman e Bóris Uspenskii; Philip Tagg, em sua teoria musemática, propiciará uma abordagem dos elementos de natureza musical, propriamente dita. No que diz respeito às formulações sobre o imaginário e à iconofagia, recorreremos à semiótica da cultura e da mídia de Norval Baitello Junior.

A música "não quer dizer nada", mas sempre diz alguma coisa...

A música *não quer dizer nada* – preconizou Stravinsky na sua *Poética musical.* Tal afirmação, bastante comentada, ainda hoje suscita perplexidade ante o leitor desavisado. De fato, a música, por ela mesma, diz o que a sua linguagem específica tem a dizer: frequências, ritmos, timbres, modos de ataque... Mas essa sua natureza particular não impede que ela possa ser portadora de sentidos externos a ela. Justamente pelo fato de não dizer nada além de sons e silêncios, a música abre a possibilidade de vincular sentidos – fenômeno que ocorre quando se estabelece uma *convenção.* E tais ocasiões não são raras.

Munidos desse potencial semântico que a cultura fez cristalizar, internalizado intelectualmente, o compositor desenvolve (e constrói) o seu discurso particular, de modo a dar ênfase, contradizer, ironizar a sua mensagem poética. Dessa forma, comunicará formas de sentimento (ódio, tristeza, nostalgia, alegria, medo...), sensações (vertigem, calor, frio, sono etc.), uma vez que tais informações transmitidas pela música são mais ou menos recebidas dessa maneira pelo ouvinte. Somem-se, ainda, neste processo, as formas de comunicação intraorgânica, cinética e cognitiva. Isto se dá porque o homem é, por natureza, ser semiótico.

Estar no mundo é atribuir sentido, codificando-o; decifrá-lo é conhecer como se dão os processos de codificação, sua sintaxe, seu *modus operandi.* Cada sistema semiótico reúne um conjunto de signos específicos e se inscreve a partir de uma sintaxe própria. E a competência semiótica se faz de modo mais eficaz à medida que se baseia nos sentidos e sensações: auditivas, visuais, olfativas, táteis etc. –; ao os relacionarmos aos objetos que eles representam; ao efetuarmos uma interpretação, seja ela de maneira superficial ou densa, estamos pondo em prática a análise semiótica. Dentre vários teóricos que se dedicaram à elaboração das teorias da semiótica, merece destaque Charles Sanders Peirce.

Seu pensamento se assenta sobre três categorias, denominadas *Primeiridade*, *Secundidade* e *Terceiridade*.

Antes de prosseguir, faz-se necessário frisar alguns alertas: é fato que as categorias peirceanas vêm sendo frequentemente tomadas de maneira rasa e mecanicista. Numerosos são os trabalhos que estabelecem relações entre o signo e seu objeto (ícone, índice e símbolo), desprezando uma análise mais acurada, tendo em conta as três referidas categorias. O semioticista e compositor Gil Nuno Vaz (2007) sumariou o pensamento do teórico estadunidense de maneira concisa[2] - razão pela qual nos permitimos reproduzi-lo aqui, à letra. Sobre a *primeiridade*, precisa Peirce:

> A Primeiridade é o nível em que se dá a apresentação da 'coisa' ao sujeito, não bem como observada por este, mas no limiar entre o *ser do mundo* e o *estar no mundo*. 'A ideia de Primeiro predomina nas ideias de novidade, vida, liberdade. [...] A Liberdade só se manifesta na multiplicidade e na variedade incontrolada. [...] O primeiro predomina na sensação, distinto da percepção objetiva, vontade e pensamento' (PEIRCE CP 3.302). Primeiridade é, portanto, o estado latente, virtual, do ser, um estágio de percepção livre de qualquer compreensão e aberta a todas as possibilidades, em sua plena potencialidade de assimilação. 'É o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a qualquer outra coisa. [...] As ideias típicas da Primeiridade estão nas qualidades de sentimento ou meras aparências' (PEIRCE, CP 8.328-329, *apud* VAZ, 2007, p. 15).

Prossegue Vaz: A categoria *secundidade* ou *segundidade*[3] tem, como característica principal, o conflito: "[...] a ação mútua de duas coisas sem relação com um terceiro, ou *medium*, e sem levar em conta qualquer lei da ação. [...] A ideia de segundo predomina nas ideias do causar e da força estática. Causa e efeito são dois; e as forças estáticas ocorrem sempre em pares. Coação é uma Segundidade" (PEIRCE CP 3.322-325 apud VAZ, 2007, p. 16).

Esclarece Vaz que enquanto a Primeiridade implica a ideia de pluralidade incontrolada, a Secundidade implica a noção de singularidade, do evento como fenômeno único, específico: "É o modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo, mas independentemente de qualquer terceiro. [...] A ideia de Secundidade é a experiência de esforço, privado da ideia de objetivo" (PEIRCE CP 8.328-330, apud VAZ, 2007, p. 16).

---

[2] No texto, o autor toma as seguintes publicações: PEIRCE, Charles S. 1972. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo, Cultrix. *Écrits sur le signe - rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle*. Paris, Éditions du Seuil (1978). *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva (1990).
[3] Observam-se variações na tradução. No original: *firstness, secondness, thirdness*.

Por fim, a *terceiridade* corresponde à ideia de lei. "As ideias típicas de terceiridade são... generalidade e lei. É o modo de ser daquilo que é tal como é, colocando, em relação recíproca, um segundo e um terceiro. Tão logo surge a ideia de qualquer lei ou razão, passamos ao campo da Terceiridade" (PEIRCE CP 8.328-330, apud VAZ, 2007, p. 16). A natureza da Terceiridade é, portanto, de uma relação entre partes, e "[...] a ideia mais simples de Terceiridade. é a ideia de um signo, ou representação" (PEIRCE CP 3.339, apud VAZ, 2007, p. 16).

As três categorias constituem formas de representação. *Representar* é estar em lugar de, estar *em relação a* –o que pode ser feito de vários modos. No caso da música, prepondera a *analogia*, uma vez que, como atesta Stravinsky (1996), a matéria da música é o som (e o silêncio), não havendo um objeto material que possa estabelecer vínculos diretos. Na analogia, associam-se ideias, imagens em caráter parcial ou fragmentário, fazendo próximos elementos ou manifestações não raro distantes. É importante frisar que toda representação é necessariamente parcial, pois não esgota as possíveis leituras do objeto. O interpretante (o ato de interpretação) e o intérprete (o decifrador) determinam a face do signo a ser decodificada.

Ressalte-se, ainda, que signo, objeto e interpretante são instâncias interdependentes, e intercomunicantes, participando do processo de significação simultaneamente. O *signo* está no lugar do objeto que o representa a uma mente interpretadora[4]; o *objeto* é representado pelo signo, capaz de fornecer ele alguma informação; o *interpretante*[5] estabelece a relação entre o intérprete (leitor/ decodificador) e o objeto. A análise semiótica de matriz peirceana é, pois, bastante complexa e, ao mesmo tempo, a que oferece uma possibilidade de abordagem mais ampla para a análise dos processos semióticos.

Considerando que as culturas compõem seus sistemas particulares, as semioses podem diferir sensivelmente.[6] No tocante às obras musicais, o aspecto qualitativo do som

[4] É comum encontramos a definição "representa algo para alguém". Ocorre que muitos dos sistemas de decodificação são máquinas – daí não cabendo o pronome indefinido.
[5] Ao invés de "significante" e "significado" Peirce adota o termo "interpretante" - um signo que está apto a conferir sentido. Tal conceituação é interessante, pois permite uma maleabilidade nas camadas semânticas em relação à mente interpretadora, que varia de acordo com traços particulares e também com as suas apropriações, ao longo do tempo.
[6] Exemplo de fácil compreensão são os símbolos que, em virtude da sua arbitrariedade, podem passar por interpretações diversas.

é predominante – ainda que existam mentes interpretadoras que insistam em traduções diretas como "triste", "alegre", "agitado", "assustador" etc. – tendo em conta que esse processo interpretativo é estabelecido a partir de uma codificação (mais adiante voltaremos ao tema, ao nos referirmos aos musemas).

Não se pode deixar de destacar, ainda que, sob a perspectiva peirceana, corpo e mente fazem parte do ato de semiose, como fonte matricial da significação. No caso da fruição estético-musical, "uma sintonia mental e corporal como substrato da escuta, uma escuta que não pode ser separada do objeto sonoro", alerta Gil Nuno Vaz (2007, p. 46). E, neste processo, o sistema cultural sobre o qual a escuta se assenta será de fundamental importância no processo de significação.

Tópicas tropicais?

No Brasil, o compositor Rodolfo Coelho de Souza faz parte dos pesquisadores que há longa data vêm se dedicando ao estudo da semiótica musical, com publicações relevantes. O compositor destaca o expressivo número de trabalhos dedicados às *tópicas musicais*, nos últimos anos. Em artigo publicado na revista *Vórtex* (2013), apresenta uma síntese daquilo que se convencionou denominar "teoria das tópicas" e o estado da arte sobre ela. Trata-se, na verdade, de teoria existente desde a Antiguidade, que foi retomada de tempos em tempos, sobretudo a partir da década de 1980, tomando, como ponto de partida, os estudos etnomusicológicos. Dentre os teóricos mais relevantes, os estudos de Robert Hatten (1994; 2004) merecem atenção especial, uma vez que não apenas consolidam, como também expandem a teoria das tópicas, mas também porque o autor introduz novos instrumentos analíticos, como a teoria da marcação (originária da linguística), "tropos musicais" a "teoria dos campos de tópicas"[7].

[7] O tema é bastante complexo, não podendo ser abordado a contento nas dimensões deste trabalho – razão pela qual apenas apontamos para alguns estudos mais recentes. Rodolfo C. de Souza (2013) aponta os seguintes estudos: AGAWU, Kofi. *Music as Discourse*: Semiotic Adventures in Romantic Music. Oxford: Oxford University Press, 2009; ALMÉN, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008; HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004. KLEIN, Michael. *Intertextuality in Western Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005; MIRKA, Danuta e AGAWU, Kofi. *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press. 2008. MONELLE, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

Coelho de Souza destaca também a obra de Raymond Monelle que em *The musical topic* (2006) desenvolve descrição e o mapeamento dos campos tópicos *pastoral*, *caça* e *militar*. Outras tópicas abordadas seriam o *romântico* (AGAWU; 2009) e o *moderno* (AGAWU; MIRKA, 2008), aplicados às obras de Debussy, Prokofiev, Bartók e Ligeti. No tocante à música brasileira, estudos empreendidos por Coelho de Souza (2008; 2010) se dedicaram à análise da música de Nepomuceno e Villa-Lobos. Já no Terceiro Milênio novos desdobramentos surgiriam:

> Mais recentemente a teoria dos gêneros expressivos, desenvolvida por Hatten, ganhou novos contornos com a apropriação da teoria da intertextualidade, importada para a música a partir dos estudos da linguística de Kristeva e Barthes. Destaca-se, entre eles, o trabalho de Klein (2005). Numa esfera complementar à da intertextualidade encontram-se as teorias da narratividade, e nela se destaca o trabalho de Almén (2008) (SOUZA, 2013, p. 27-28).

Ora, a música só "quer dizer alguma coisa" porque assim a desejamos. Para tanto, são necessárias operações simbólicas para sua efetivação. Neste processo, elementos oriundos da cultura exercem um papel preponderante. Se, de um lado, ocorrem analogias de caráter mais universal – aquelas baseadas nas bases proprioceptivas do corpo como a respiração, pulsação etc. – de outra parte, é possível que relações se estabeleçam de maneira arbitrária.

Sob esse aspecto, a teoria musemática elaborada por Philip Tagg é interessante, pois se desenvolve a partir de um levantamento de elementos comuns encontrados nos estudos de caso, de modo a estabelecer constantes e, a partir daí, estabelecer correlações. Como destaca Suzana Reck Miranda, "as abordagens de Tagg partem do princípio de que a música é um sistema simbólico e que o seu poder de comunicação é tão dependente das competências perceptivas das pessoas que não possuem formação em música (as quais ele denomina "não musos") quanto das que possuem (cf. TAGG, 2001, p. 4 *apud* MIRANDA, 2014, p. 9)". Para além dos elementos convencionais de análise musical, a abordagem de elementos *paramusicais* oferecem elementos outros que contextualizam a recepção. Esclarece a autora:

> Resumidamente, o modelo semioticamente orientado de Tagg consiste em identificar, na obra musical, musemas (conceito originalmente elaborado por Charles Seeger, em 1960, que diz respeito a unidades mínimas de significação) e, logo após, observar as associações paramusicais possíveis que estes musemas, em uma prática cultural específica, podem suscitar. O autor esclarece que os musemas (e suas associações) são semelhantes a outros musemas de outras músicas e que esta característica permite ao

> analista encontrar um possível significado (para o evento sonoro) a partir de uma "correspondência hermenêutica (entre eventos distintos) (MIRANDA, 2014, p. 9).

O método concebido por Tagg considera duas etapas: a observação dos musemas comparativamente a várias obras, concebidas nos mesmos parâmetros culturais. Em seguida, os musemas devem ser abordados no âmbito dos contextos paramusicais (letra, cenários, vestuário, capas de disco etc.). Destaque-se que o método de Tagg passou pelos estudos musicológicos tradicionais, além da semiologia de Ruwett, Nattiez, Molino para correlacionar a poética musical e sua recepção (TAGG, 2001). Miranda ressalta que o teórico não despreza as dificuldades em delimitar os referentes simbólicos, indiciais e/ou iconicidades com algo extrínseco a sua estrutura. As associações paramusicais se dão mediante semelhanças sonoras ou cinéticas: "Tais associações podem derivar, por exemplo, de relações de causalidade (ou proximidade) entre o fragmento musical analisado e o que quer que a ele possa estar conectado (uma semelhança acústica, uma analogia sinestésica, uma determinada prática social, entre outros)" (MIRANDA, 2014, p. 10).

Em outras palavras, Tagg estabelece analogias entre obras de uma mesma linhagem para daí extrair as semelhanças. Na análise da canção *Fernando*,[8] coleta uma listagem de canções contemporâneas, sobre o mesmo tema para daí encontrar elementos não apenas de natureza musical, mas também do imaginário.

Exotismo e imaginário

Ao mencionar o termo "imaginário" estamos nos referindo a um conceito, elaborado por Norval Baitello Jr., teórico da semiótica da cultura e da mídia. Como destaca o autor, imagem e imaginário não se restringem a fenômenos perceptíveis e decodificáveis pela visão:

> Ao contrário do que postural a palavra em seu senso comum, uma imagem não se esgota apenas no sentido da visão: há imagens olfativas, auditivas, táteis, gustativas e proprioceptivas. Tampouco são as imagens apenas registros sobre suportes externos, pois o intenso e complexo trânsito entre os registros no mundo exterior ao corpo humano e seu intrincado processamento interior é que merece ser observado (BAITELLO JR., 2014, p. 22).

[8] *Fernando the Flute: analysis of the music in an Abba mega-hit.* New York & Montréal: MMMSP, 2000.

A maneira segundo as quais as imagens atuam na mente humana inscrevem-se no corpo, retroalimentando-se com os processos mentais, prossegue o autor:

> As imagens que se incubam dentro do homem, em suas vísceras, sua pele, seus músculos ou seu cérebro, quando emergem, criam ambientes de sociabilidades – parcerias, complementariedades, cumplicidades – e de cultura – crenças, imaginários, comunhões – que, por usa vez, alimentam e estimulam a geração e incubação de mais imagens. A este processo chamamos de imaginação: a geração de imagens a partir de sentimentos, sensações, percepções, e seu oposto, a geração de sentimentos e sensações a partir de imagens, ou ainda a criação de imagens a partir de imagens, imagens sobre imagens, que por sua vez, com sua capacidade de captura, evocam sempre emoções, novas ou revistadas, explosivas ou silentes (BAITELLO JR., 2014, p. 22).

O caráter convencional da linguagem verbal, quando ocorre a presença de um texto poético, somada ao conjunto de imagens visuais, em nível de predominância indicial ameniza o teor autorreferente da música – por sua vez, de natureza icônica, se tomarmos por guia de análise a teoria peirceana (VALENTE, 1997). A estas imagens capturadas pelos olhos, somam-se outras imagens: as do imaginário - no sentido já apontado por Baitello Jr. (2014). O intérprete (cantor/músico/regente), em seu jogo corporal e cênico objetiva a configuração de um sentido lato e, ao mesmo tempo, livre; isto é, denota um conteúdo, ao mesmo tempo em que deixa uma parte dele livre à decodificação particular do receptor/espectador, o que está indelevelmente relacionado ao seu repertório particular de conhecimentos.

No caso particular de uma considerável parte da obra de Villa-Lobos, o imaginário engendrado se funda a partir de elementos estereotipados, cuja relação se dá a partir da formulação de oposições entre dentro/ fora; endógeno/exógeno etc. Os elementos exóticos serão, justamente, "o outro": tudo aquilo que não pertence ao código cultural, tendendo a ser absorvido por ele como "não-cultura". Observemos como se dá este processo, a partir da semiótica da Escola de Tártu.

Num conhecido ensaio escrito a quatro mãos Iúri Lotman e Bóris Uspenskii (1981, p. 40) atestam que a cultura "é memória não hereditária da coletividade, expressa num sistema determinado de proibições e prescrições". De outra parte, existe uma tendência inerente às culturas de absorverem aquilo que não lhes pertence, os elementos daquilo que denominam não-cultura ou anti-cultura. Esta, entendida como aquilo que não está incluído no código cultural, tende a ser incorporada ao sistema convertendo-se elemento pertencente a ele; ou seja: em cultura (LOTMAN, 1981). Por isso é que Lotman (1981) e

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

os pensadores da Escola de Tártu, afirmam que as culturas se definem, em oposição a uma "não-cultura" (ou anti-cultura, de acordo com a tradução). A partir desse referencial é que se definem as sociedades:

> A anti-cultura constrói-se de maneira isomorfa à cultura e à imagem e à semelhança desta e é concebida também como um sistema de signos que tem expressão própria. Poderia dizer-se que se considera como uma cultura de signo negativo, quase como se fosse uma imagem especular sua (no qual os vínculos não são transgredidos, mas comutados em vínculos opostos). Correlativamente, toda cultura diferente – com outra expressão e outros nexos – em última instância, do ponto de vista duma determinada cultura, é concebida como anti-cultura (LOTMAN, 1981, p. 49).

De outra parte, existe uma tendência a que aquilo que não pertence ao código – *de fora, não-cultura.* – seja absorvido, convertendo-se em elementos da cultura em questão. Em outras palavras, a não-cultura atua como nutriente da cultura oficial, garantindo seu vigor e permanência. Este é um princípio da semiótica da cultura (LOTMAN, 1981, p. 37). Ao nos referirmos a permanência, estamos forçosamente nos remetendo a duração, longevidade, memória: A cultura ou *semiosfera*[9] é um sistema complexo que organiza as informações geradas por seus textos e as conservam. Nesta, a longevidade de textos e de códigos, na memória coletiva da comunidade, é responsável pela continuidade e pela hierarquia de valores da própria cultura, dotando-a de memória: "Os textos que podem considerar-se mais válidos são os de maior longevidade, do ponto de vista e segundo critérios de determinada cultura", afirmam Lotman e Uspenskii. De outra parte, a longevidade do código se dá pela sua "capacidade de mudar conservando ao mesmo tempo a memória dos estados precedentes" (LOTMAN; USPENSKII, 1981, p. 43).

Vale ressaltar que o texto cultural se constrói por meio de sua materialidade sígnica: palavra, imagem, som, gestos (etc.), podendo gerar um signo compósito. A partir de linguagens diversas (música, dança, pintura, poesia etc.) um mecanismo gerador faz com que signos que se organizem em textos culturais, mesmo de natureza diversa, – tal é o caso da ópera, do *ballet*, ou do poema sinfônico.

---

[9] Em seus últimos escritos, Lotman expandiu o conceito de cultura como *conjunto de textos* para *semiosfera*: de maneira análoga à biosfera, haveria uma relação interativa entre todos os tipos de signos. Ocorre que os sistemas sígnicos que compõem a semiosfera são de natureza diversa e não-homogênea. De modo dialógico, estabelecem relação função comunicativa, numa cadeia sucessiva, de modo a produzir memória. (LOTMAN, 1996; 1998).

O "índio de casaca" e sua paisagem sonora

Apresentados estes breves apontamentos sobre semântica musical, observemos, a seguir, como Villa-Lobos compôs sua obra a partir de um imaginário concebido musicalmente e transposto para a sua escritura particular. Para tanto, tomaremos algumas opiniões expressas por críticos, musicólogos e outras pessoas formadoras de opinião, contemporâneas ao compositor, com o objetivo de verificar como o juízo destas pessoas vem a edificar uma semântica fundada sobre um país exótico – qualificativo que abrange não apenas a obra de Villa-Lobos, estendendo-se ao próprio compositor. Este processo semântico será continuamente corroborado, a ponto de consolidar uma imagem e um imaginário estereotipado. Como acabamos de demonstrar, segundo os estudos da semiótica da cultural, em tal estereotipia, os elementos externos ao código cultural são "o outro" e, justamente por isso, tendem a ser absorvidos pelo código cultural em questão.

Tendo aceitado o epíteto de "índio de casaca", cunhado por Menotti del Picchia, o compositor faria extenso uso de tal imagem, que se fixou muito bem à sua imagem ao músico e à sua música. Em grande medida, a simbologia se abarcaria todo o país. Não são raras referências a "tropical", "selvagem", "índio" (etc.) nas críticas publicadas nos jornais. Sobre a *Floresta do Amazonas*, por exemplo, foram feitos comentários, como se pode observar, pelo estudo elaborado pelo diplomata Donatello Grieco:

> De Eurico Nogueira França: 'Para os que nunca foram à Amazônia e, mais ainda, para os que nunca a viram de perto, um mundo em gestação se encontra no seu *ballet Amazonas*, mas também na sua música de câmara de instrumentos de sopro: é música onde se reflete a instabilidade cósmica dos primeiros dias da criação'.
>
> De Mário de Andrade: '...forte espírito de selvageria, onde a orquestra avança arrastando-se penosa, quebrando galhos, derrubando árvores, tonalidades e tratados de composição'
>
> De Renato Almeida: 'Jogo vertiginoso com as forças nativas. Ninguém negará um caráter brasileiro a essa grande obra-prima, mas é brasileira pelo sentido do ambiente amazônico'. 'Dá a impressão de música transmudada, também ela, numa desmedida e avassaladora força cósmica.' [...]
>
> De Andrade Muricy: '...limítrofe com o desmedido cosmo caótico do Rio-Mar, o poema sinfônico *Amazonas*, talvez a acúmen da linha de píncaros de seu autor, a obra mais integralmente' (GRIECO, 2009, p. 41, grifo nosso).

O próprio Grieco chega a afirmar, sobre a obra:

> Nesse poema há o desencadear de forças múltiplas e tentaculares, sugeridas pela audácia surpreendente de uma música bárbara, mas que pouco tem de descritiva, pois vale exatamente pela imprevista sugestão. Empregando

> certas maneiras ameríndias, utilizando a orquestra com os mais ousados recursos, em que tudo obtém dos timbres e da polirritmia, a música, em alguns episódios do poema, como a *Marcha dos Monstros*, se torna agressiva, como todo o espetáculo amazônico, exorbitante e monstruoso (GRIECO, 2009, p. 41, grifo nosso)

Estas impressões revelam, de um modo geral, sentimentos e sensações que expressam a Amazônia como gigante, exuberante, primitiva; seus habitantes são "bárbaros", "brutos", "assustadores". Por oposição a uma cultura urbana e seguidora dos padrões civilizatórios europeus, contrapõe-se como "o outro", o *não-cultura*. Em assim sendo, torna-se elemento a ser apropriado e absorvido como *cultura*. Sendo incorporada como *signo,* como conhecida, a Amazônia perde seu "ar de mistério"... e até de medo, tornando-se objeto de turismo de massa.

Esse mesmo processo ocorreria com outras peças do repertório villalobiano: O *Choros nº 10* (*Rasga Coração,* 1926). Teve como inspiração os pássaros das florestas de Brasil, ressalta Grieco:

> cantando de madrugada ou à tardinha nos sertões do Nordeste. A clarineta evoca o azulão-da-mata. Temas indígenas, sertanejos, tropicais. O texto coral constitui-se de sílabas e vocalises sem efeito literário ou coordenação de ideias: efeitos onomatopaicos que semelham a fonética peculiar das línguas dos silvícolas (GRIECO, 2009, p. 71).

Novamente a alusão atingiria *Rudepoema* (1927). Dedicada a Arthur Rubinstein, recebeu versão orquestral (1942). Sobre a obra, comenta Villa-Lobos, em carta ao pianista:

> [...] Incontestável unidade de estrutura, apesar da forma livre em relação à construção, estética tradicional... obra eclética na estrutura técnica e científico-musical... *Rudepoema* tornou-se rude, brutal e bárbaro, embora repleto de música de sons livres, como a exuberância das tempestades das florestas brasileiras (*apud* GRIECO, 2009, p. 51, grifo nosso).

Em várias obras, os mesmos qualificativos se repetem. Sobre os *Choros* nº 8, teria dito Koussevitsky: "Esta música é Caliban e a *jungle*... É a *Sagração da Primavera* no Amazonas" (*apud* GRIECO, 2009, p. 69).

Villa-Lobos, ao mesmo tempo o "mago" que introduz a Amazônia musical(mente) torna-se o sacerdote/domador da natureza, uma vez que domina o código musical que transporta tantas mentes imaginativas a viagens longínquas a uma selva que, ao fim e ao cabo, foram engendradas pela mente do compositor. Mas, evidentemente, há recursos materiais e técnicos para que isso ocorra. E estes vêm do próprio código musical. Acentos,

ritmos, formulações harmônicas (etc.) e, sobretudo, timbres. Donatello Grieco relaciona instrumentos de negros e índios sempre presentes nas obras e acompanhando o compositor em suas *tournées* internacionais. Segundo o diplomata, desde que Villa-Lobos os ouviu, "nas noites cheias de mistério", Brasil em fora, jamais abandonaria tais instrumentos.[10]

No tocante a outras obras, como o *Trenzinho do Caipira*¸ a associação entre a obra e a semântica já se faz mais familiar, uma vez que ocorrem vários eventos sonoros de natureza onomatopaica. Grieco destaca algumas das impressões apontadas pelos musicólogos contemporâneos seus:

> Para Renato Almeida, *O Trenzinho do Caipira* 'é toda a poesia do nosso interior, através do movimento chocalhante do comboio, que se transforma num canto lírico delicioso, que os violinos expressam'. Luís Heitor aponta 'a marcha resfolegante da velha locomotiva a vapor em tom humorístico, ao contrário do que fez Honegger na *Pacific 231*' (GRIECO, 2009, p. 81, grifo nosso).

De um modo ou de outro, Villa-Lobos saberá sempre tirar proveito de elementos que rompam com a obviedade, o senso comum, chamando para si o diverso. Daí a identificação do exótico da obra com o seu compositor é direta – ao menos para o ouvinte que se deixa levar por tais associações – mesmo sendo ele um representante da *intelligentsia*...

Rudepoema? (algumas conclusões)

Villa-Lobos teria, certa vez, declarado:

> Abandonei a casa muito jovem para aliviar a inquietude que fez de mim um passeante noturno, cantando serenatas. Viajei muito. Andei por todo os rincões da minha terra. Escutei os tambores dos índios nas noites cheias de mistério. Tenho de meu pai esta paixão pela música que me eleva e me consome. (VILLA-LOBOS *apud* GRIECO, 2009, p. 22).

[10] Donatello Grieco seleciona os seguintes instrumentos: "Dos índios, os tambores, os zunidores, as flautas, os pios, as buzinas, as trombetas feitas de madeira ou de osso. Dos negros, instrumentos em bem maior número, os diversos tipos de atabaques, pequenos ou grandes, de dança ou de guerra, os caxambus, os carimbós escavados num tronco seco cobertos com pele de veado, a pererenga de tamanho médio, até o tambor ou tambu, pau roliço, oco, com um metro de comprido e quarenta centímetros de diâmetro, coberto numa das pontas com um couro de boi. Também os roncos, a cuíca, as cordas como o sansá, o berimbau africano (e também o indígena), os chocalhos, o ganzá ou caracaxá (ou reco-reco). Também os instrumentos de sopro, peças muito rústicas como o afofiê, flautinha de caniço, insinuante como a própria flauta capadócia que Villa-Lobos conheceria na cidade, afofiê que se singularizava por ser o único instrumento popular de sopro" (GRIECO, 2009, p. 73-74). Trata-se de uma extensa variedade, tanto no que diz respeito aos timbres, como as maneiras de ataque do som.

Até que ponto tal afirmativa é passível de as deambulações de Villa-Lobos o teriam feito um ouvinte privilegiado, atento às modificações da paisagem sonora a cada rincão que visitou, parece fato verdadeiro, a contar pela poética de sua obra, lançada em grande medida quando o disco e o rádio ainda não disseminavam música com a mesma intensidade que após o final da década de 1930. É certo que o compositor rompeu com alguns paradigmas, incluindo signos novos no código musical, tornando-o mais complexo. Concluímos, este estudo introdutório, tomando as palavras de Lotman, para quem os textos complexos constituem importantes paradigmas da cultura:

> (De fato), os textos que pela complexidade de sua organização alcançaram o nível de arte, não podem, de forma alguma, serem depósitos de uma informação constante, uma vez que não são receptáculos, mas geradores. Os sentidos na memória da cultura não 'se conservam', mas crescem. Os textos que formam a 'memória comum' de uma coletividade cultural, não apenas servem como meio de deciframento dos textos que circulam no corte sincrônico contemporâneo da cultura, como ainda geram novos textos (LOTMAN, 1996, p. 160).

Nesse aspecto, a obra de Villa-Lobos atravessa o tempo. Passados sessenta anos da morte do compositor, alusões à sua personalidade e à sua obra nutrem um imaginário que perdura, com adaptações. Tornada componente de obra audiovisual, o repertório explorará, em grande medida, os elementos *exóticos*, uma vez que dizem respeito ao *outro*, ao diferente; e, sabemos, o outro pertence ao domínio da não-cultura, estando sempre pronto para ser absorvido e codificado pela cultura que o toma. De modo que enquanto a selva amazônica, o mulato do sertão ou as danças negras estiverem prenhes de exotismo, tanto mais contribuirão para o crescimento da cultura de referência.

Mas entre o signo e o seu objeto sempre haverá uma fenda que os separa. Jamais signo e objeto se igualarão. Conforme afirma a semioticista Lúcia Santaella:

> O signo é uma espécie de coisa, mas, em maior ou menor medida, sem escapatória possível, seja ele uma palavra ou uma imagem, o signo não pode ser a coisa que ele designa. Fica sempre um resíduo, uma sobra, algo restante que o signo não pode recobrir desde o nível de descolamento mais radical entre o signo e o referente, só unidos por força de uma convenção, até o nível de uma relação de similitude no limiar da quase-identidade entre signo e referente, há sempre uma fissura que pode ser mais larga ou mais estreita, mas sempre uma fissura, separação, desgarramento. É no descarnamento dessa fissura que se entranha o trabalho do poeta de o artista (SANTAELLA, 1996, p. 44).

Villa-Lobos, o "índio de casaca" parece ter logrado, com competência, essa empreitada. E tende a perdurar como um dos maiores expoentes da música brasileira: sua

persona, sua obra, as composições musicais e imaginárias que criou o sustentam, passados sessenta anos de sua morte e outros tantos que sobrevirão.

Referências

BAITELLO Jr., Norval *A era da iconofagia*: Ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

____. Imagem e emoção: movimentos exteriores e interiores. In: BAITELLO JR., Norval.; WULF, Christoph. (orgs.). *Emoção e imaginação*: Os sentidos de as imagens em movimento. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2009.

LÓTMAN, Iuri; USPENSKII, Bóris. Sobre o mecanismo semiótico da cultura. In: LOTMAN, Iuri, et al. *Ensaios de semiótica soviética*. Lisboa: Novo Horizonte, 1981, p. 37-65.

____. Acerca de la semiosfera. In: *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 21-42.

MIRANDA, Suzana R. A ressonância do modelo analítico de Philip Tagg para os Estudos da Música no Cinema. In: *Rebeca*, nº6, jul- dez. 2014.

SANTAELLA, Lucia. *Miniaturas- ensaios breves*. São Paulo: Hacker, 1996

SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo.* São Paulo: Edunesp, 2011

SOUZA, Rodolfo C. Abstração e representação na música eletroacústica. *Revista Vórtex,* Curitiba, n.1, 2013, p.23-35.

TAGG, Philip. Análise musical para "não-musos": a percepção popular... *Per Musi*, Belo Horizonte. Disponível em:http://www.scielo.br/pdf/pm/n23/n23a02. Consulta 3 nov 2018.

_____. Para que serve um musema? Antidepressivos e a gestão musical da angústia. Disponível em: https://tagg.org/articles/xpdfs/paraqueserveummusema.pdf. Consulta 3 nov 2018.

VAZ, Gil N. O campo da canção: um modelo sistêmico para escansões semióticas. In: VALENTE, Heloísa de A. D. (org.). *Música e Mídia*: novas abordagens sobre a canção. 1 ed. São Paulo: FAPESP/Via Lettera, 2007.

A música cantada indígena e o universo composicional de Heitor Villa-Lobos

Marcos Júlio Sergl[1]
Universidade Santo Amaro
mj.sergl@uol.com.br

Resumo: Estudo a respeito do aproveitamento de melodias, ritmos, efeitos sonoros, da fonética e da ambiência indígena, a partir dos conceitos de Murray Schafer de *paisagem sonora* (1991; 2001) e de *performance*, de Paul Zumthor (2005), inseridos no universo composicional de Heitor Villa-Lobos. Para tanto, utilizamos como metodologia a análise comparativa de partituras e a audição de obras icônicas desse contexto, como a *Floresta do Amazonas*, *Choros nº 3*, *Mandú-Çarará*, *Canide Ioune-Sabath* e *Sinfonia nº 10*. Paralelamente, valemo-nos de pesquisas dedicadas a Villa-Lobos em relação à temática indígena, com o objetivo de definir quais são os elementos sonoro-vocais e as técnicas de emissão onomatopaicas utilizadas pelo compositor para recriar a ambiência do universo musical indígena. Concluímos que a obra composicional de Villa-Lobos com temática indígena é uma referência mundial de paisagem sonora específica brasileira.
Palavras-chave: Música brasileira; Heitor Villa-Lobos; Música indígena; Paisagem sonora.

The indigenous sung music and the compositional universe of Heitor Villa-Lobos

Abstract: Study about the use of melodies, rhythms, sound effects, phonetics and indigenous ambience, from the perspective of Murray Schafer's concepts on the Soundscape (1991; 2001) and Paul Zumthor (2005), on the performance, inserted into the compositional universe of Heitor Villa-Lobos. For this purpose, we used as methodology the observation and analysis of scores and the hearing of iconic works of this context, such as the *Amazon Forest*, *Choros N º 3*, *Mandú-Çarará*, *Canide Ioune-Sabath*, and *Symphony No. 10*. In parallel, we are worth researches devoted to Villa-Lobos in relation to the indigenous thematic, to achieve the goal of defining what are the vocal elements and the onomatopaic emission techniques used by the composer to recreate the ambience of the indigenous musical universe. We conclude that the compositional work of Villa-Lobos with an indigenous thematic is a world reference from a specific Brazilian Soundscape.
Keywords: Brazilian music; Heitor Villa-Lobos; Indigenous music; Soundscape.

Introdução

Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 1887-1959) criou uma *paisagem sonora* indígena, a partir de diversos elementos onomatopaicos. Ao mencionarmos paisagem sonora, referimo-nos ao conceito elaborado por Murray Schafer (1991), que o define como qualquer ambiente acústico, não importando sua natureza. Na obra de Villa-Lobos esta paisagem sonora indígena será identificada a partir de sons característicos, como descreveremos adiante.

---

[1] Professor titular no Programa de Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro. Pós-Doutor em Comunicações e Doutor em Artes, pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

É fundamental ressaltarmos a utilização dessa paisagem sonora, composta de ruídos da floresta e da emanação vocal dos índios, enfatizada pela performance vocal de sons sem significado, que exigem a participação corporal dos cantores, como a que ocorre no *Choros nº 10*, aproxima-se ao conceito de *performance,* criado por Zumthor (2005).

> Quanto à presença, não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá, na *performance*. O corpo, por sua própria materialidade, socializa a *performance,* de forma fundamental [...] A *performance* é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num único conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal tem sentido (ZUMTHOR, 2005, p. 86-87). (grifos do autor)

Autodidata, Villa-Lobos tentou ingressar nos meios acadêmicos, mas se indispôs com os professores. Foi influenciado por diversas fontes, notadamente o chamado "impressionismo francês", em particular Claude Debussy, embora não tenha seguido estritamente esta linha estética. "A aplicação de elementos estéticos de Debussy surge em diversas obras de Villa-Lobos. O principal elemento presente é a escala de tons inteiros" (GUÉRIOS, 2003, p. 106). À maneira dos chorões, improvisou experiências musicais em cada obra composta.

Também há uma similaridade entre elementos rítmicos, combinações e oposições de sonoridades, complexidade métrica, jogos de timbres, característicos na obra de Igor Stravinski, notadamente *A Sagração da Primavera*, e composições de Villa-Lobos, como o *Nonetto*, *Trio, Uirapuru e Amazonas*, embora Villa-Lobos tenha negado a influência do compositor russo em sua estética composicional.

Mas, o aspecto fundamental a ser observado é que liderou um movimento renovador, a busca por uma cultura e por fontes musicais autênticas brasileiras, mostrando ao mundo uma paisagem sonora particular, exótica, de acordo com o pensamento da elite nacionalista brasileira, influenciada pelo pensamento europeu da época.

Villa-Lobos e a temática indígena

A organização material, formal e de percepção auditiva pode ser encontrada em cada gênero ao longo de sua obra. Há uma coerência interna em cada ciclo, porém no todo de sua produção inexiste continuidade.

Villa-Lobos pode ter realizado viagens musicológicas e recolhido material, aproveitado em suas composições, nas localidades visitadas, em particular, na região amazônica. Segundo Guérios (2003), essas viagens podem ter sido fruto de sua autopromoção. "As supostas viagens que Villa-Lobos teria realizado na primeira década do século XX por todo o país são um exemplo claro das histórias criadas em torno de sua figura pelo próprio compositor [...]" (GUÉRIOS, 2003, p. 22).

Algumas dessas viagens de fato ocorreram, como pudemos comprovar em uma pesquisa a respeito da música em Presidente Prudente, na qual localizamos uma notícia publicada no jornal A Voz do Povo, no dia 2 de agosto de 1931, sobre a Excursão Artística Villa-Lobos e Souza Lima. Heitor Villa-Lobos, acompanhado de João de Souza Lima, da pianista Lucila Villa-Lobos e da cantora Nair Duarte Nunes, fizeram dois recitais em Presidente Prudente no mês de setembro desse ano.

Villa-Lobos não utilizou apenas temas de aborígenes brasileiros, mas também das culturas pré-colombianas, Maias, Astecas e Incas. Misturou temas diversos de tribos indígenas diferentes, resultantes de suas supostas viagens pelo nordeste brasileiro, pela Amazônia e pelo Caribe. O certo é que aproveitou as coletas de antropólogos e músicos etnólogos, como Jean de Léry, Roquete Pinto, Sodré Viana e Barbosa Rodrigues.

> Villa-Lobos ambientou os temas indígenas, mas utilizou (numa fusão singular) ritmos, escalas e principalmente lendas pré e pós-colombianas. Os cantos ameríndios foram de grande influência na sua obra coral e orquestral [...] (PEREIRA, 1993, p. 9).

Não podemos pensar em uma coleção sistemática e metodológica de melodias indígenas, como o fez Béla Bartók com a música folclórica húngara. Seu *Guia Prático* inclui aleatoriamente canções folclóricas, melodias dos aborígenes e composições próprias. Ele estava antes de tudo preocupado em perenizar o legado indígena em um momento histórico de negação de sua influência na cultura musical brasileira por músicos e musicólogos como Luciano Gallet e Mário de Andrade. De acordo com o crítico Luiz Paulo Horta:

> Villa conviveu com índios mansos no alto Amazonas (e não com os 'antropófagos' de que tanto se falaria na famosa década parisiense); deve ter recolhido, de um modo ou de outro, bastante material que eventualmente utilizaria. Mas o que crescerá na sua obra como um fermento mágico não é a 'coleta', por mais rica que ela possa ter sido, e sim a maravilhosa intuição da terra brasileira, das 'coisas do Brasil' [...] (HORTA, 1987, p. 20-21).

Ressaltamos que este posicionamento não significa uma volta ao indianismo romântico do movimento nacionalista do século XIX ou uma apologia à música indígena. Villa-Lobos estava ligado ao movimento modernista do início do século XX, da mesma forma que Stravinsky em relação às tradições do povo russo. Suas composições devem ser interpretadas sob o dualismo da influência da cultura musical europeia e da cultura brasileira, em particular do exotismo primitivo indígena (TARASTI, 1980). É neste contexto que sua obra deve ser entendida, em um esforço de associá-la à representação da "nação", em particular, em sua natureza tropical exuberante, exótica e multifacetada. "Em suas composições, ele teria emprestado 'expressão universal' a todas as músicas produzidas pela 'nação brasileira'" (GUÉRIOS, 2003, p. 65).

Estilisticamente, podemos inserir a obra de Heitor Villa-Lobos em uma nova interpretação do indianismo romântico, da mesma forma que faz Mário de Andrade, em *Macunaíma*, romance publicado em 1928. Há um enraizamento imaginário à cultura indígena e sua influência é utilizada para firmar o caráter exótico do Brasil em relação à cultura europeia, e, musicalmente nada melhor do que unir o modalismo e a repetição rítmica presente na cultura indígena com a força da rítmica africana. E por que não utilizar outras influências exóticas como o "impressionismo francês", os avanços harmônicos wagnerianos e o primitivismo da tradição russa? Roberta Specht (2017) confirma nosso ponto de vista a respeito desse cruzamento identitário.

> [...] a manifestação de um estilo antropofágico permitiu a Villa-Lobos sincretizar: os traços característicos da língua indígena com uma melodia lírica em português; um ritmo de matriz afro-brasileira com um tema indígena; um caracaxá que fornece a base rítmica para um tema do tipo choro popular; a música de Bach com uma toada nordestina. A música, por fim, é aquela que revela, numa síntese, o verdadeiro mosaico de culturas étnicas e heterogêneas que habitam o cenário nacional (SPECHT, 2017, p. 94).

Não podemos nos esquecer de que há várias modalidades de representação do índio na obra de Villa-Lobos. Temos o índio exótico, primitivo, mítico, distante, dos poemas sinfônicos e bailados, como *Uirapuru* e *Amazonas*; há o índio histórico, gravado pelos viajantes, como Roquette Pinto, por meio do fonógrafo, cuja voz viva foi transcrita e utilizada pelo compositor em inúmeras obras; há o aproveitamento fonético dos textos em nheengatu, em mais uma modalidade de representação, e a catequização jesuíta, incorporada pelo índio por meio do canto.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

Em todas essas modalidades, percebemos o caráter exótico dado ao índio, que é parte de nossa identidade, mas ao mesmo tempo é um outro, incorporado e ocidentalizado, em um processo duplo de identidade, de alteridade, na qual é representado simbolicamente como um de "nós". Essa dualidade é transparente na música, concebida com um imaginário cultural, no qual o índio é produzido. Ele é "brasileiro", pois é necessário criar o conceito de nação, mas ao mesmo tempo, é diferente, um "outro" (WAIZBORT, 2012) Alguns estudiosos da obra de Villa-Lobos, referem-se a essas modalidades como uma tópica indígena (PIEDADE, 2013; MOREIRA, 2010).

> Para representar o Brasil musicalmente, Villa-Lobos achava necessário sintetizar a música popular e a música indígena. Fica claro que o Brasil que Villa-Lobos representa em sua música é o Brasil selvagem e exótico – não qualquer Brasil, mas o Brasil concebido pelos parisienses. [...] Villa-Lobos tornou-se um músico brasileiro conforme a imagem que o espelho europeu lhe mostrava (GUÉRIOS, 2003, pp. 142-143).

Mas, o que o torna tão original é a ousadia de unir certa atmosfera francesa, concebida dentro do universo "impressionista" com sons da pátria "primitiva", resultado de uma imaginação aberta à experiência, um som "brasileiro", uma consciência sonora nacional, uma paisagem sonora específica, dentro do contexto de Murray Schafer. Não se prende a uma escola específica, mas está aberto a experimentalismos que resultem nesse universo concebido em seu processo criativo.

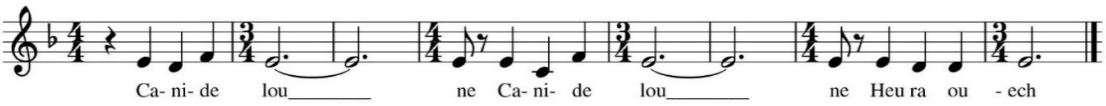
Um universo sonoro dos trópicos

Formalmente, podemos descrever a paisagem sonora "indígena" pela repetição de temas curtos, com predominância rítmica e oscilação entre melodia e ritmo, características do universo musical aborígene brasileiro, que, prestou-se perfeitamente à estratégia de criar um universo sonoro característico dos trópicos. Às vezes torna-se difícil traçar uma relação entre a linha melódica e o ritmo contínuo e monótono da maraca ou definir precisamente a estrutura rítmica de grupos de flautas, levando alguns pesquisadores a pensarem em polirritmias; mas o que Villa-Lobos buscou foi exatamente essa sobreposição de texturas (AZEVEDO, 1938).

A melodia *Canide ioune Sabath*, recolhida por Jean de Léry em 1557 ([1557]1967, p. 129) apresenta o semitom, fato que levou nossos musicólogos a suporem um uso específico da escala de cinco sons em relação associada à música inca ou à música chinesa. Embora as flautas indígenas brasileiras apresentem a possibilidade de se tocar

uma escala diatônica completa, nossos índios utilizavam apenas alguns sons em suas melodias (TARASTI, 1980).

FIGURA 1



Melodia *Canide ioune Sabath*, recolhida por Jean de Léry.

A construção das melodias indígenas muitas vezes permite uma continuidade ou repetição infinita como um cânone, o que comprova seu pensamento cíclico. É comum ainda encontrarmos glissandos como expressão de movimento melódico. Ritmicamente, não podemos pensar em compassos estruturados dentro do sistema europeu. As partes fortes deles são marcadas por batidas de pés ou tambores (TARASTI, 1980).

Das características comuns às diversas etnias indígenas (embora devemos deixar claro que cada grupo étnico apresenta especificidades que fogem à presente proposta), podemos destacar: a predominância de intervalos em graus conjuntos, de glissandos, do uso de um som básico, ouvido repetidas vezes, em torno do qual giram outros, dando a noção de um modo provável, de um tema básico curto e repetido diversas vezes, predominantemente rítmico, com poucas variações, de técnicas de imitação, do ritmo com pouca complexidade e do uso de acentos para quebrar a monotonia natural dos compassos (FERNANDES, 1987, p. 109).

> A utilização dos graus conjuntos que representam muito bem o índio é a que se pode observar nas transcrições utilizadas por Villa-Lobos, como Nozani-ná, Teirú, Canide Ioune e Sabath. A melodia baseada em graus conjuntos, de pequeno âmbito – no máximo uma quinta – é característica dessas transcrições indígenas utilizadas pelo compositor. Além disso, os movimentos e poucos saltos são balanceados e compensados, retornam para um centro modal, uma nota de referência sobre a qual a melodia gravita (logo passagens muito diatônicas ou tonais não se encaixam propriamente nesse conceito) (MOREIRA, 2010, p. 146).

No contexto da concepção de paisagem sonora brasileira, segundo os cânones de Murray Schafer (1991), elaborada por Heitor Villa-Lobos, devemos enfatizar a ampliação da textura musical, pelo uso de instrumentos percussivos de matrizes indígenas na orquestra, como resultado da busca por timbres diversificados, a adaptação de motivos melódicos de inspiração aborígene para sílabas sem sentido léxico, servindo como efeito onomatopaico e o aproveitamento do repertório linguístico das diversas culturas étnicas

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

brasileiras para as vozes como possibilidades vocálico-rítmicas a serem trabalhadas e justapostas na estrutura vertical de suas composições.

> Ao experimentar novos timbres através do acréscimo de instrumentos pouco convencionais para uma orquestra clássica, novas maneiras de incorporação do coral e de manuseio dos instrumentos musicais, Villa-Lobos representou musicalmente a sua interpretação da identidade brasileira. Uma identidade sempre associada a uma paisagem sonora: do indígena com a floresta; do carioca imerso na multidão que se reúne para dança nos ambientes sonoros do carnaval popular; do sertanejo que canta lamentosamente enquanto ao fundo se manifesta o gorjeio de um pássaro típico brasileiro (SPECHT, 2017, p. 94).

É comum em sua obra o uso de uma linha melódica sobre um fundo sonoro que funciona como ambiência para a melodia. Essas frases melódicas/rítmicas "agregadas dessa forma, são na verdade 'paisagens sonoras', assinaturas com que o compositor afirma sua nacionalidade" (SALLES, 2009, p. 78). A paisagem sonora é definida pelo tecido construído a partir da justaposição das texturas musicais criadas pelo compositor.

Moreira (2010) divide o uso de temas indígenas por Villa-Lobos em quatro procedimentos: a) utiliza a contribuição indígena de forma direta (*Choros nº 3*), ou seja, utiliza melodias originais transcritas, nas quais o compositor cita detalhadamente a fonte, como é o exemplo de *Nozani-ná*, música indígena Pareci; b) recorre a fragmentos de melodias originais, como reaproveitamento para criar novas melodias, sempre recorrendo ao uso de graus conjuntos, como em *Amazonas*; c) cria melodias com caráter indígena e traços melódicos semelhantes às canções indígenas; d) compõe melodias citando fontes impossíveis de comprovação, atribuindo a si mesmo a coleta das mesmas. Grande parte de sua obra vai sofrer aproveitamento temático de canções indígenas, seja pelo exotismo, pela ambientação não-tradicional ou pela irreverência pelos padrões usuais.

Estruturas recorrentes na obra de Villa-Lobos

Podemos definir algumas estruturas recorrentes em Villa-Lobos na criação de melodias com referências ao universo indígena.

a) *Ostinato* – repetição sucessiva de um padrão musical que pode ser melódico, rítmico ou harmônico, por influência do próprio caráter repetitivo da música aborígene

ou como uma tópica[2] do caráter de temporalidade cíclica, característica da cultura indígena. "Na obra de Villa-Lobos, o *ostinato* teria uma função fundamental na estruturação textural, pois proporcionaria certa organicidade horizontal aos eventos sonoros, especialmente quando Villa-Lobos trabalhava com a sobreposição de materiais musicais de fontes diversas" (SALLES, 2009, p. 78);

b) Harmonia quartal – o emprego de quartas e suas inversões, quintas paralelas, nas estruturas horizontais e verticais está presente em basicamente toda a obra com influência indígena de Villa-Lobos, talvez como um elo entre o universo brasileiro exótico e a música pós-tonal; "[...] *moderno, exótico* parecem convergir nessa tópica, o que justifica inclusive seu uso por Villa-Lobos na representação do ameríndio brasileiro, que tão pouco faz ou fez polifonia em quartas e quintas paralelas (segundo as pesquisas etnomusicológicas atuais) (MOREIRA, 2010, p. 909). Resulta também da descoberta da música oriental e africana, a partir da busca dos compositores franceses pelo exótico, e do consequente uso da escala pentatônica e da escala hexafônica, de tons inteiros, propiciando a sobreposição da quarta e da quinta justas;

c) Divisão rítmica – a música indígena está estruturada predominantemente em tempo forte/fraco, resultando em subdivisões binárias, talvez como resultado da percussão dos chocalhos e dos guizos, presos aos pés, em suas danças grupais. Também, há uma tendência a uma pulsação constante, sem alterações na velocidade do canto e da dança;

d) Paralelismo rítmico e harmônico – uso simples de harmonização e estruturas rítmicas, que remetem ao exótico, ao conceito de simplicidade e de falta de técnica composicional como forma de representação simbólica do índio, em oposição aos procedimentos contrapontísticos, complexos, de alta elaboração técnica, resultantes da cultura europeia;

e) Melodias em graus conjuntos – melodias de intenção indígena criadas por Villa-Lobos são construídas com graus conjuntos e saltos pequenos, geralmente terças, como referência ao canto gregoriano, influência confessada por ele, em divisões rítmicas simples;

[2] Tópicas são "figurações características que constituem os sujeitos de um discurso musical com intenção retórica", unidades expressivas musicais que comunicam um significado para um público conhecedor dos signos implícitos neste discurso, neste caso para construção de uma identidade nacional, um paradigma do conceito de nacionalidade do período. São tópicas de Villa-Lobos em sua obra de temática indígena: presença de quartas paralelas, ostinato, movimentação por graus conjuntos, repetição de um motivo, entre outras (PIEDADE, 2013, p. 8).

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

f) Cromatismos – geralmente descendentes, permeiam a criação de Villa-Lobos com referências à música indígena;

g) Concepção de *estaticidade* (repetição e variação), que resulta da concepção do compositor sobre a musicalidade aborígene e funciona como um princípio gerador central em suas composições;

h) Concepção cíclica da temporalidade – diversos aproveitamentos diretos e criações de influência ameríndia são construídos em forma de cânone, nos quais há uma percepção cíclica em que começo, meio e final do tema são postos em simultaneidade, para afirmar o pensamento cíclico do indígena;

i) Textura musical como retrato da paisagem sonora da floresta, representada pela complexidade da orquestração, para evocar a grandeza, o exotismo, a diversidade da natureza da nação brasileira. Também se vale da imitação do canto dos pássaros, das corredeiras dos rios, de sons onomatopaicos diversos para criar essa ambiência da floresta exuberante, como habitação do selvagem.

Dessas estruturas recorrentes, o *ostinato* é recorrente em toda composição de inspiração ameríndia de Villa-Lobos. Para Gabriel Moreira,

> O uso intencional dos ostinatos como recurso expressivo da musicalidade indígena por Villa-Lobos tem o poder de evocar o conceito de 'estaticidade' e 'repetição', que se aparenta ao entendimento europeu com relação ao modo de vida das culturas selvagens; as ideias de que os índios são assim desde o início dos tempos (sem história) e que sua música é repetitiva, estática e visceral e é expressa musicalmente através dessa estereotipia (MOREIRA, 2013, p. 32).

Dentre as características estruturais de seu estilo composicional podemos definir: "riqueza de textura, expansão tonal, colorido orquestral, fluidez de forma, simetria melódica e releitura de suas referências" [...] (ZANON, 2014b, p. 3).

> A quantidade de texturas soando simultaneamente constrói impressão de *densidade*, a variedade de timbres dessas texturas se conecta ao conceito de diversidade, *biodiversidade* no contexto da floresta; a dinâmica e suas articulações, os diversos estados de magnitude da floresta. A quantidade de *entes* musicais se equivale aos *entes* da floresta, com comportamentos específicos bem distintos, assim como as linhas melódicas e texturas completamente individuais na maior parte do tempo (MOREIRA, 2013, s.p.).

Era este universo exótico pretendido por Heitor Villa-Lobos para criar uma ambiência típica brasileira, diferente da estrutura musical constante nas culturas europeias. As melodias dos aborígenes contemplam, além dos intervalos melódicos,

outras expressões acústicas, como gritos, conversas e sussurros, ao contrário do folclore húngaro, por exemplo, com escalas pentatônicas e modais definidas.

> Os elementos musicais oferecidos pela música indígena alcançaram na música de Villa-Lobos uma interpretação, que supera as fronteiras da mera imitação e coloca em última instância o primitivismo musical dos índios como matéria prima da linguagem musical própria de Villa-Lobos (TARASTI, 1980, p. 78).

Podemos observar o uso recorrente dessas estruturas musicais ao longo de sua obra, e, em particular, nas composições específicas que tem como temática o universo indígena, como veremos a seguir.

Composições com temática indígena

Na maioria das vezes, Villa-Lobos não copiou melodias originais ameríndias, mas compôs temas tendo por base a estruturas delas, como podemos comprovar em sua produção musical com raízes indígenas. Dentre as mais conhecidas, selecionamos as seguintes:

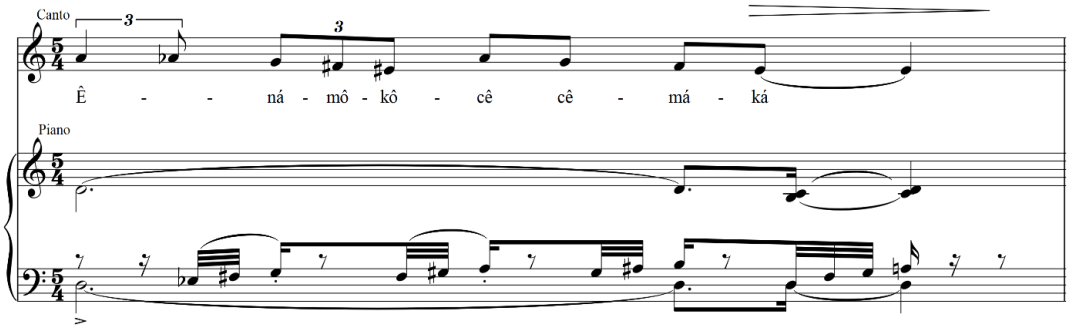
Amazonas (1917). Este poema sinfônico apresenta o aproveitamento de material melódico constituído por temas indígenas amazônicos, supostamente colhidos pelo autor, e temas compilados por Jean de Léry.

É uma das obras mais complexas, escrita sobre a escala de tons inteiros, em uma total liberação tonal, acompanhada por instrumentos de uma bateria de escola de samba, que tem como tema inicial a melodia *Canide Ioune*, recolhido e transcrito por Jean de Lery (Fig. 1).

Esse tema é ligado a outros aproveitamentos, como *Ena mokocè-cê-maká* (dorme na rede), melodia simples dos índios Parecis, compilada a partir da gravação de Roquette-Pinto de 1908, desenvolvida em intervalos de segunda (Fig. 2). A harmonização densa leva-nos a pensar em um sistema musical exótico. Apresenta como traço marcante o uso de glissandos e quartas paralelas. Em sua versão para canto e piano fica nítida a sensação de um glissando, propiciado pela escala cromática descendente.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

FIGURA 2



Villa-Lobos: *Ena mokocè-cê-maká*.

Amazonas foi desenvolvido a partir da partitura de *Myremis*, poema sinfônico tendo como temática a mitologia grega, sobre texto escrito por Raul Villa-Lobos em 1916, uma lenda imaginária em forma de devaneio. Só foi estreado em 1927 em Paris. A estreia brasileira, ocorrida em 1930, com a Sociedade de Concertos Sinfônicos, deixou Mário de Andrade extasiado. Ele escreveu uma longa crítica sobre *Amazonas*.

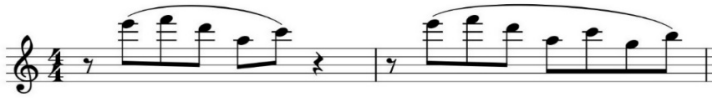
> [...] toda ela duma lógica musical estupenda [...] esses elementos, essas forças sonoras são profundamente natureza, e o pouco que retiram da estética musical ameríndia não basta para localizar a obra como música indígena. É mais que isso. [...] Não é brasileiro, também: é natureza. Parecem vozes, ruídos, baques, estralos, tatalares, símbolos saídos dos fenômenos meteorológicos, dos acidentes geológicos e dos seres irracionais [...] Música aprendida com os passarinhos e as feras, com os selvagens e os tufões, com as águas e as religiões primárias (ANDRADE, *apud* HORTA, 1987, p 34).

Uirapuru (1917). Este balé, dedicado a Serge Lifar, resulta do aproveitamento de temas aborígenes recolhidos por Roquete Pinto. Villa-Lobos compõe a obra a partir de escalas pentatônicas e inclui elementos harmônicos e rítmicos para criar a paisagem sonora da mata.

Esta obra inovadora apresenta elementos identificadores das opções técnicas de composição de Heitor Villa-Lobos: "os *ostinati*; as longas notas pedais (eventualmente acordes pedais); a invenção contínua a substituir o tradicional trabalho temático ou a combinar-se com ele; a polirritmia e um atonalismo mais ou menos pronunciado" (KIEFER, 1986, p. 46-47).

Estruturalmente, é clara a influência do balé russo e da música impressionista francesa. A melodia lembra o canto dos pássaros exóticos de Maurice Ravel, o *Pássaro de Fogo*, de Igor Stravinsky e *Prelúdio à tarde de um fauno*, de Claude Debussy.

FIGURA 3



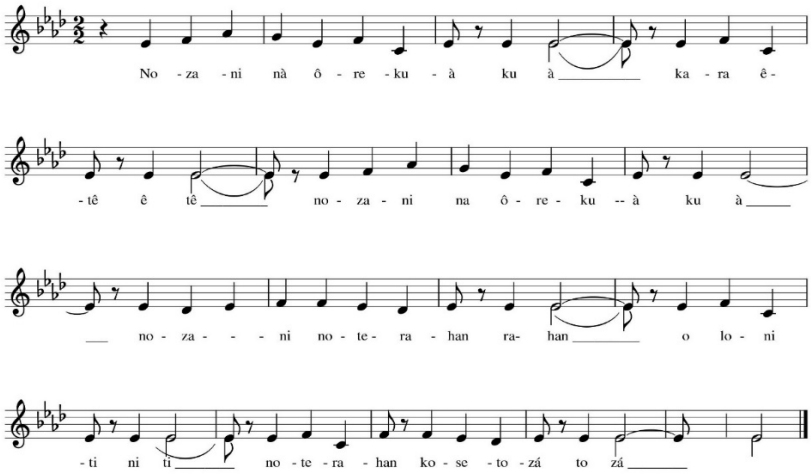
Villa-Lobos: tema do pássaro em *Uirapuru*.

O tema é desenvolvido no decorrer de toda a obra e apresentado completo no quarto movimento da partitura, no momento do canto do pássaro (Fig. 3). O enredo é construído a partir do canto da ave encantada. Villa-Lobos adaptou o mito original.

> Um índio acerta Uirapuru com sua flecha, que se transforma num lindo índio, a quem as índias correm para adorar. O índio bonito, que com sua flauta encantou as índias, no entanto, é morto por um índio invejoso e feio e se transforma novamente no pássaro Uirapuru que desaparece na mata (TARASTI, 1980, p. 69).

Nozaniná (o preparo do cauium) (1919). Sobre tema recolhido por Roquete Pinto entre os índios Parecis é uma das melodias mais utilizadas por Villa-Lobos em sua obra (Fig. 4). No arranjo para contralto e piano, o compositor insere a primeira nota da melodia como anacruse, recaindo o tempo forte sobre a nota lá, formando o intervalo principal da obra, a segunda maior. Villa-Lobos pede um andamento muito animado, mínima igual a 112. Ele aproveita este tema modificado em diversas obras, como no último quadro (*Primeira Missa do Brasil*) da quarta Suíte do *Descobrimento do Brasil*.

FIGURA 4

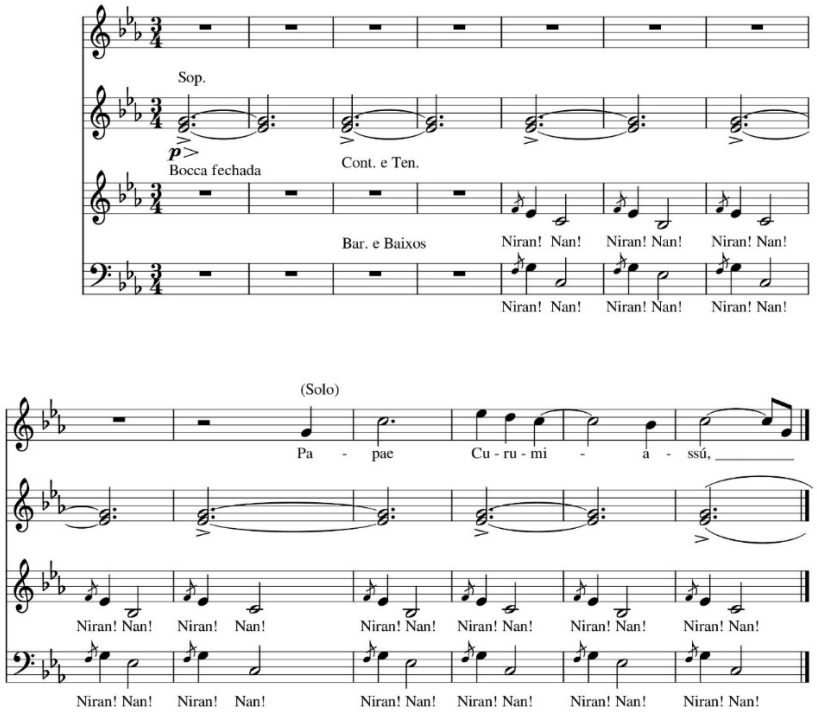


Villa-Lobos: melodia de *Nozani-ná*.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

Papae Curumiassú (1933). A partir de um canto dos caboclos do Pará sobre o "bicho papão" que assombrava os meninos indígenas, Heitor Villa-Lobos faz uma ambientação para coro (Fig. 5).

FIGURA 5



Villa-Lobos: harmonização para coro de "Papae Curumiassú".

Canide ioune Sabath (1926). Esta canção elegíaca diz respeito à ave amarela de mesmo nome. A partir do tema recolhido por Jean de Léry em 1553, Villa-Lobos cria uma ambiência para solista e orquestra. Também compôs uma versão para coro misto a seis vozes a capela em 1933/4. (Fig. 1)

Descobrimento do Brasil (1937). Quatro suítes de música incidental para o filme de Humberto Mauro, com o mesmo título. A primeira suíte descreve a viagem de Pedro Álvares Cabral, com temas ibéricos, a chegada ao Brasil e os primeiros contatos com nativos, identificados com melodias indígenas.

A quarta suíte apresenta dois quadros, *Procissão da Cruz* e a *Primeira Missa no Brasil*, com dois temas opostos. O primeiro, indígena, é apresentado pelas mulheres com ritmos sincopados sobre fragmentos tupis, e o segundo, litúrgico, a partir da melodia

ambrosiana *Creator alma siderum*, é entoado pelos tenores e baixos. De acordo com Adhemar Nóbrega:

> A *Procissão da Cruz* começa com uma bem-nutrida introdução orquestral precedendo as primeiras intervenções das vozes masculinas: *Crux! Crux! Crux!* A que vêm juntar-se motivos melódicos articulados com vocábulos indígenas por todo o coro. A envolvente mensagem de um moteto, *Creator Alma Siderum*, interpõe-se no texto precedendo as linhas gregorianas de um *Pater Noster* lançado pelas vozes masculinas. Um longo solo de tenor, em vocalize, com o feitio melódico das *Bachianas Brasileiras*, dá início à *Primeira Missa*, que continua com um fragmento do *Credo* a que se contrapõe intervenções do coro "indígena". Vem então o momento culminante, o lance de mestre da Quarta Suíte e de todo o *Descobrimento do Brasil*: o compositor alia, em solução genial, as graves inflexões de um *Kyrie* gregoriano aos curtos e incisivos desenhos com que as vozes femininas articulam sílabas onomatopaicas (NÓBREGA, *apud* HORTA, 1987, p. 103).

Choros nº 3 (1925). Para clarinete, fagote, saxofone, três trompas, trombone e coro masculino a quatro vozes. Também conhecido como *Pica-pau*, "é consagrado ao ambiente sonoro da música primitiva dos aborígenes dos Estados de Mato Grosso e Goiás" (HORTA, 1987, p. 95).

A escolha pelos sopros deve-se à memória dos conjuntos de flautas ouvidos entre as andanças de Villa-Lobos pelas aldeias indígenas. A orquestração sugere o canto da ave que perfura a madeira.

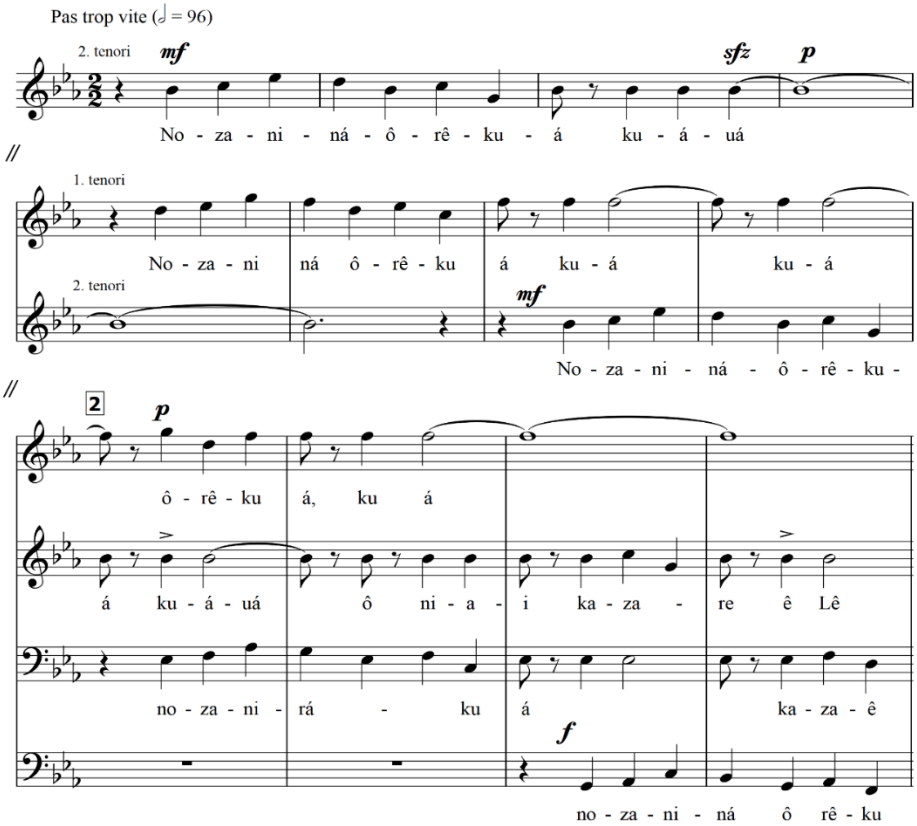
Villa-Lobos utilizou os temas *Nozaniná* e *Ualalôce* dos índios Parecis, recolhidos e gravados por Roquete Pinto em 1908, durante a expedição de Rondon, da qual participou, e temas de tribos aborígenes. O texto resulta da mistura de palavras da língua dos Parecis, de palavras do universo indígena, de uma palavra em português (Capeta) repetida de forma insistente e de sílabas sem nexo, tendo como objetivo efeitos onomatopaicos.

> Se analisarmos a parte do texto de Choros nº 3, podemos ver que ele se compõe de algumas sílabas que aludem a alguma língua indígena, que não formam nenhuma língua cognoscível, mas apenas funcionam como material fonético da composição (TARASTI, 1980, p. 75).

Nozaniná é a primeira melodia utilizada nesta obra, tendo como técnica composicional uma imitação a quatro vozes, que resulta em uma estruturação diferente da versão para contralto e piano. Como não temos polifonia entre os indígenas, a resultante sonora está muito distante da performance gravada por Roquette-Pinto. A repetição do tema em cada voz, em temporalidade distinta resulta em um cânone.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

FIGURA 6

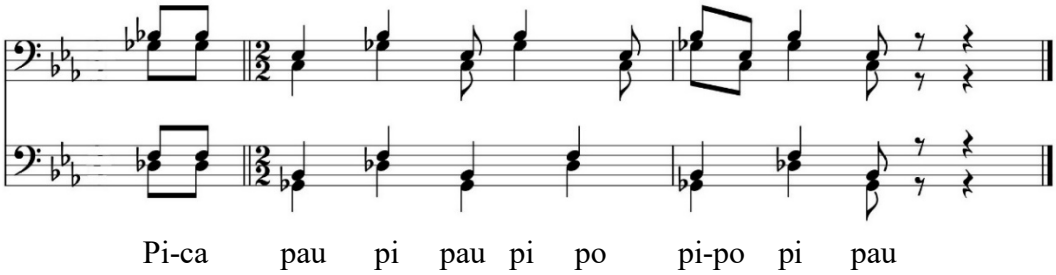


Villa-Lobos: *Choros nº 3*, melodia harmonizada de *Nozani-ná*.

O tempo solicitado é mais lento que na versão para canto e piano, remetendo a um canto litúrgico gregoriano. O texto é esfarinhado em sílabas, que funcionam como material fonético.

Na parte central da obra, também chamada *Pica-Pau*, Villa-Lobos apresenta uma técnica de composição que resulta muito próxima da música indígena autêntica. Na vocalização rítmica, grave, é difícil reconhecer sons de altura definida. Os gritos do coro em *staccato*, na parte central de *Choros nº 3*, unidos ao ritmo sincopado e a intercalação do coro com a orquestra de sopros também em *staccato*, lembra as orquestras de flautas dos índios do Mato Grosso. A resultante sonora é inovadora para a época (Fig. 7).

FIGURA 7



Villa-Lobos: *Choros nº 3*, seção central, "Pica-pau".

A onomatopeia também lembra o ruído da ave bicando a madeira. Sobre a obsessão de motivos rítmicos bem marcados surgem longas melodias em cantábile. A opção pelo grupo de sopros graves produz um timbre escuro, similar aos índios da área do Rio Xingu, que criaram instrumentos graves com sonoridade que lembra o registro grave do fagote e do clarinete.

Na sequência, "o coro de 'pica-pau' é acompanhado por um ritmo popular urbano, sobreposto ainda à inconstância rítmica anterior. É então retomado o tema de *Nozani-ná*, e a obra é finalizada" (GUÉRIOS, 2003, p. 143).

Para firmar o pensamento ideológico, Villa-Lobos termina a obra com a exclamação "Brasil!".

> O '*Choros n. 3*' constituiu um verdadeiro trabalho de ambientação dos temas indígenas. As melodias Nozani-ná e Ualalôce são utilizadas com certo grau de literalidade comprometida pelas mudanças de altura da melodia ao longo da obra e pela própria implicação do processo de notação da melodia de uma cultura da tradição oral. Outros temas são sugeridos e fazem alusão à caracterização da música indígena, como a utilização dos efeitos onomatopaicos e os *ostinatos* que remetem à concepção de temporalidade cíclica, por exemplo. Tanto o ritmo obstinado resultante do tema *pica-pau* quanto o som que lembra o vento, ou mesmo a estrutura do cânone, na parte inicial do choro, são recursos utilizados para confecção da textura musical que remete o ouvinte para o espaço tradicional dos indígenas no Brasil, que é o espaço da floresta. Nesse sentido, a obra ilustra esse processo de composição de Villa-Lobos em que a sugestão de paisagens sonoras é tão importante quanto os temas folclóricos que nelas circulam [...] (SPECHT, 2017, p. 78-79).

Choros nº 3 sintetiza a união da música ameríndia, da música popular dos chorões e da música erudita, resultando em uma obra de grande beleza.

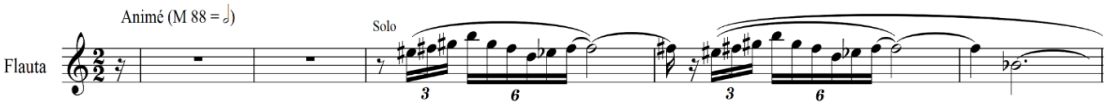
Choros nº 10 (1926). Para orquestra e coro misto, com os subtítulos: *Rasga o Coração* e *Jurupary* (como música para o balé de Serge Lifar), sintetiza diferentes

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

modalidades da música brasileira popular e indígena, com entrelaçamento da música africana, presente na predominância rítmica.

É apresentado em duas partes. A primeira funciona como uma espécie de prelúdio, que evoca uma paisagem habitada por cantos de pássaros e propõe uma espera. A melodia de *Azulão da mata*, o primeiro tema da obra (Fig. 8), é evocada pela flauta no terceiro compasso e depois pela clarineta, em meio a pios do flautim e da flauta, realizados em bordaduras melódicas de segundas menores combinadas com terças maiores e do chocalho imitando cobras.

FIGURA 8

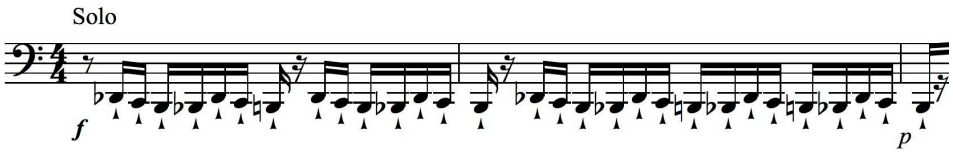


Villa-Lobos: *Choros nº 10*, melodia do azulão da mata.

O tema da canção de ninar *Ena mokocè-cê-maká*, dos índios Parecis, serve de base para quase toda a primeira parte de forma transfigurada, em escala cromática descendente, como função estrutural da obra (NÓBREGA, 1975, p. 18). (Fig. 4)

A segunda parte é anunciada por um solo de fagote em região grave com o tema modificado dessa mesma melodia.

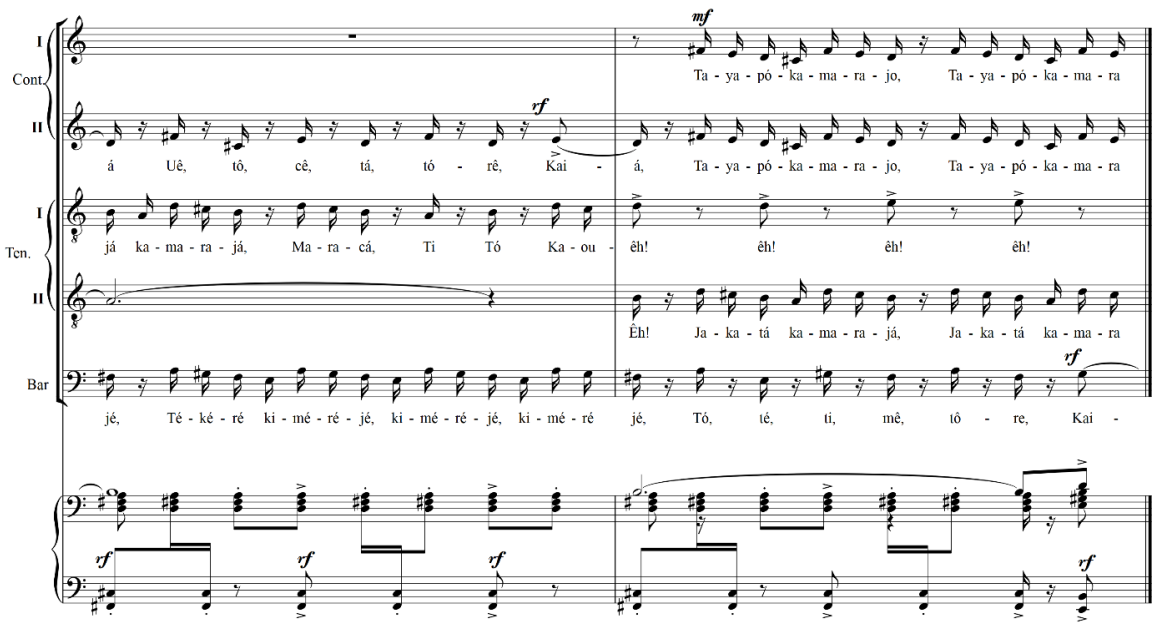
FIGURA 9



Villa-Lobos: *Choros nº 10*, ostinato do fagote.

Villa-Lobos vai incorporando ritmos complexos e a presença humana pela exposição de um tema inca em melodia pentatônica; o ritmo transforma-se em um *ostinato* e após o toque do clarim o coro canta uma cadência introdutória em sílabas e vocalizes que transmitem um clima e caráter de euforia, mas sem sentido linguístico, composto por sons onomatopaicos, com predominância das consoantes k, t e r: "jakata kamarajá, tayapó kamarajó, tekerê kimerejê", jekiti tumututu.

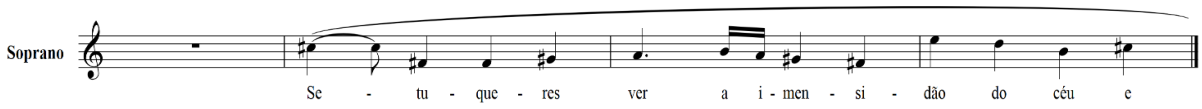
FIGURA 10



Villa-Lobos: *Choros nº 10*, sons onomatopaicos do coro.

No momento de clímax, o naipe dos sopranos canta a melodia popular *Yara*, composição de Anacleto de Medeiros, com letra acrescentada por Catulo da Paixão Cearense, *Rasga o Coração*, em 1909 (Fig. 11):

FIGURA 11



Villa-Lobos: *Choros nº 10*, citação da melodia "Yara" de Anacleto de Medeiros, com letra de "Rasga o coração" de Catulo da Paixão Cearense.

Enquanto todos os demais elementos temáticos estão reunidos nos demais naipes do coro e na orquestra, como uma superposição de impressões imaginárias sonoras da natureza e da lembrança urbana do seresteiro.

> A variedade de pássaros, rica em número e gênero, que existem e todo o Brasil, sobretudo os que vivem nos bosques e florestas e os que cantam à madrugada e ao entardecer nos infinitos sertões do Nordeste, serviram para alguns motivos do *Choros* nº 10. O coro misto que se adapta à estrutura desta obra está colocado no mesmo plano de valor e distinção da arquitetura orquestral. O texto é constituído de sílabas e vocalizes, sem nenhum sentido literário nem coordenação de ideias, apenas servindo de efeitos onomatopaicos, para formar ambiente fonético característico da linguagem dos aborígenes. Entretanto, quando o crescendo das vozes atinge o seu

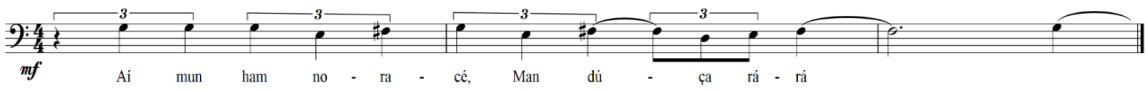
RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

> clímax, aparece incidentalmente e já em terceiro plano, confundindo-se com a intrincada teia de um contraponto cerrado em pleno *stretto*, uma melodia lírica e sentimental à maneira da modinha suburbana [...] (HORTA, 1987, p. 98).

A inserção do coro é fundamental na obra, ao lado de instrumentos de percussão em primeiro plano no tecido orquestral. A similaridade com as técnicas de composição de Igor Stravinski é nítida nesta obra. "Villa-Lobos destaca a semelhança realmente existente entre o 'primitivo' retratado pelo compositor russo e a música ameríndia" (GUÉRIOS, 2003, p. 145) e que teve que se valer das técnicas desenvolvidas pelo compositor russo para mostrar esse primitivismo em uma orquestra erudita.

Mandú-Çarará (1940). Cantata profana para orquestra, coro misto e coro infantil, com efeitos de vozes onomatopaicas, sobre a lenda indígena recolhida no Amazonas por Barbosa Rodrigues. Mandu-ça-rará é o nome de um índio, que representa a encarnação da dança e sua força mágica. "O tema principal do coro é formado por uma canção baseada em uma quiáltera, que se repete sem modificação em diferentes vozes, crescendo para o final da obra [...]" (TARASTI, 1980, p. 77).

FIGURA 12



Villa-Lobos: *Mandu-Çárárá*.

> [...] Abandonados na floresta, por gostarem de Mandu Çarará – a encarnação da dança – um casal de irmãozinhos encontra subitamente o Currupira, que quer devorá-los e procura atraí-los para a sua cabana. O autor conseguiu aqui uma feliz conjugação dos coros infantil e adulto, pintando de maneira expressiva a conversa do Currupira com as crianças, atemorizadas pelos gritos do monstro, em *glissandi* descendentes. Após um breve trecho orquestral, surge o tema do *Mandu Çarará*, a princípio nos baixos e barítonos, para se estender a toda a massa coral com sonoridade empolgante. As crianças conseguem enfim enganar o Currupira, e após muitas peripécias encontram a casa dos pais, onde já os aguarda o Mandu Çarará para brincar e dançar (VASCO MARIZ, *apud* HORTA, 1987, p. 107-108).

Esta composição apresenta uma coerência muito intrínseca entre o tratamento coral e orquestral. O coro adulto, personificando o Curupira, apresenta um estilo soturno, contrastando com o coro infantil, sugerindo muita leveza. É cantado em nheengatu, com forte característica onomatopaica. Os poucos temas, com muita vitalidade rítmica, são

repetidos, mantendo unidade constante. A orquestra, em polifonia em várias camadas sonoras, em ritmo marcadamente dançante, busca a paisagem sonora da floresta tropical.

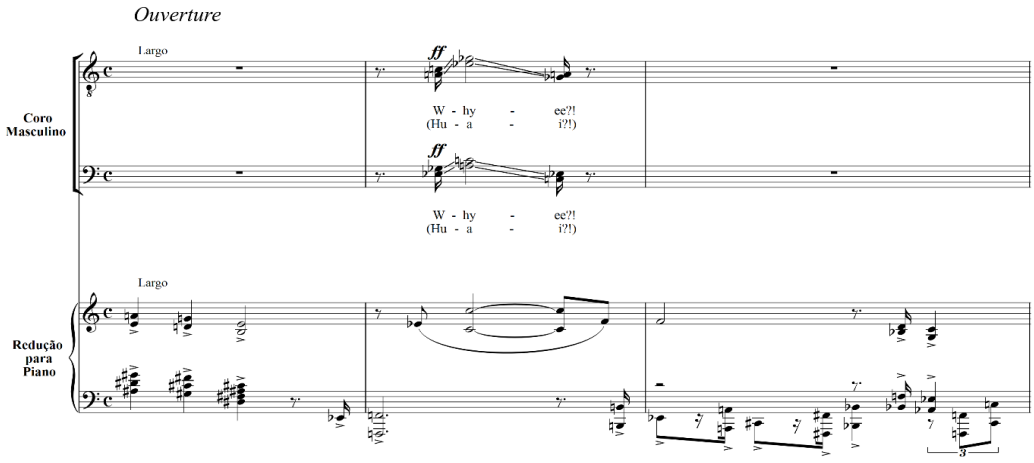
A construção formal enfatiza a atmosfera primitiva pelo uso de notas e fragmentos melódicos repetidos como *ostinatos* e por gritos. Harmonicamente é atonal, com fragmentos melódicos modais.

Floresta do Amazonas (1958). Para orquestra, soprano solista e coro masculino, foi composta originalmente como trilha sonora para o filme *Green Mansions,* inspirado no romance de mesmo nome de William Henry Hudson. Repete os efeitos onomatopaicos do balé *Uirapuru.* Mas, não se adapta ao filme por vários motivos: desconhecimento de Villa-Lobos em compor trilhas sonoras, escrevendo a música com base apenas no roteiro e a adaptação da trilha por Bronislaw Kaper, especialista em trilhas, entre outros.

Villa-Lobos resolveu reescrever a obra em forma de suíte, dividida em uma abertura, vinte e uma partes e um epílogo. Acrescentou melodias às quais solicitou à amiga poetisa Dora Vasconcellos para colocar textos. Surgiram as quatro famosas canções: *Veleiros*, *Cair da Tarde*, *Canção do Amor* e *Melodia Sentimental*. A trilha sonora do filme *Green Mansions* e *Floresta do Amazonas* são duas composições distintas.

O coro masculino, após alguns compassos introdutórios realiza sons onomatopaicos (gritos frenéticos) sobre acordes dissonantes (Fig. 13) e vai reaparecer ocasionalmente, criando uma paisagem sonora característica dos habitantes da floresta.

FIGURA 13

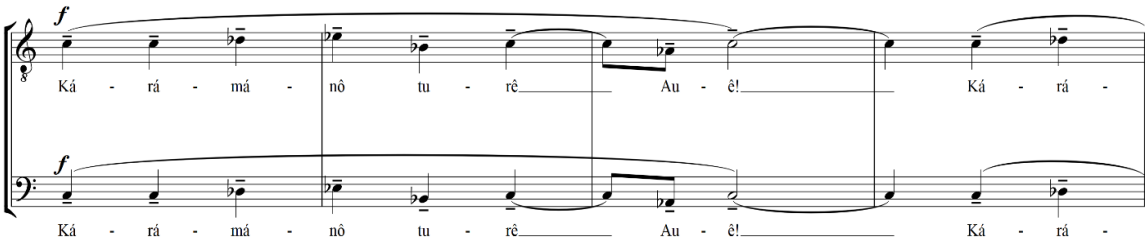


Villa-Lobos: *Floresta do Amazonas*.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

O canto em uníssono, com fragmentos de palavras em nheengatu, representa o elemento nativo (Fig. 14). Uma voz feminina realiza diversos cantos com caráter onomatopaico de pássaros da floresta.

Figura 14



Villa-Lobos: *Floresta do Amazonas*, canto em oitavas.

Décima Sinfonia (1952). Encomendada pela Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo foi escrita para solista, coro e orquestra, em cinco movimentos, composta sob o texto do poema *Beata Vergine*, de José de Anchieta. Foi estreada em Paris em 1957. Traz na capa da partitura original dois subtítulos: *Sinfonia Ameríndia* e *Sumé Pater Patrium.*

O subtítulo *Sumé, o Maior Pai dos Pais* deve-se a uma entidade mitológica pré-colombiana, dos índios tamoios, que saiu do mar para ensinar a agricultura e as regras sociais aos locais. Os padres o compararam a São Tomé e Villa-Lobos o aproveitou alegoricamente como José de Anchieta (1534-1597), fundador da cidade de São Paulo.

Apresenta ecletismo e poliestilismo, sendo tida como obra híbrida entre um oratório para solistas, coro e orquestra e uma sinfonia. O primeiro movimento, intitulado *A Terra e os Seres*, mostra a selvageria e o primitivismo local pela orquestra, em vários temas, que serão reutilizados nos outros movimentos.

> Villa-Lobos tende a representar o estado primitivo por meio de temas baseados em notas repetidas, intervalos curtos, paralelismos e ecos de escalas pentatônicas. Um motivo particularmente importante consiste em notas vizinhas seguidas por uma quinta descendente, que aparecerão numa forma modificada no segundo movimento (ZANON, 2014, p. 3).

O segundo movimento, *Grito de Guerra*, consiste em um lamento pela inocência perdida, cantado pelas vozes femininas, sem palavras, em *boca chiusa*, enquanto o baixo solista, personificando a *Voz da Terra*, clama para que os índios sejam os donos da terra.

No terceiro movimento, em forma de *scherzo-giga*, o coro canta melodias em tupi, em forma de pergunta e resposta e textura em paralelismos, sobre textos retirados de livros de viajantes dos séculos XVIII e XIX. Este movimento denominado *Iurupichuna* apresenta o ameríndio, representado por um barítono solista.

O quarto movimento, *A Voz da Terra e a Aparição de Anchieta*, é o cerne da obra, com duração similar aos três movimentos anteriores. É construído em forma de episódios e diálogos, nos quais Anchieta se arrepende dos pecados e pede a misericórdia de Deus. O movimento termina com imprecações do coro contra o protestantismo de Calvino, representado por um dragão.

O quinto movimento, *Glória no céu e paz na terra*, mostra cenas de paz trazidas por Nossa Senhora e por Jesus, uma saudação ao Espírito Santo e a fundação da cidade de São Paulo.

É a obra coral mais complexa de Heitor Villa-Lobos, com escrita para cordas e vozes de extrema dificuldade. Os instrumentos de sopro são triplicados ou quadruplicados, a percussão é imensa, contando com tímpanos, tam-tam, pratos, chocalho, cascos de coco, rugido do leão, sinos, gongo, sinos de trenó, bumbo de quadro pequeno, bumbo, xilofone, marimba, celesta, e contempla ainda o piano, a harpa e o órgão. É apresentada em três línguas, com referências a duas religiões (pagã e católica) e traz uma ampla reflexão sobre o choque de culturas (ZANON, 2014).

Constâncias composicionais

Como resultado da observação das obras acima, reiteramos o uso de determinadas constâncias composicionais, resultantes da proposta de inclusão da música cantada indígena em seu universo composicional:

a) A organização material, formal e de percepção auditiva resulta da união de elementos musicais característicos da música popular brasileira, da música indígena e do impressionismo, sem seguir uma linha estética contínua. Cada obra resultou de experiências musicais em construções de coerência interna, porém sem unidade no todo de sua obra;

b) Os textos não podem ser separados dos acontecimentos sonoros imaginados e recriados pelo compositor, pois é a união de vogais e consoantes das vozes dos nativos, seja em nheengatu, pareci ou tupinambá, entre outras tantas línguas autóctones, que vai fornecer o material de base para a criação das onomatopeias;

c) Villa-Lobos fugiu pouco das técnicas melódicas e rítmicas originais indígenas para construir suas ambientações. Ele parte do reaproveitamento dessas técnicas, para criar sua concepção de paisagem sonora brasileira;

d) O compositor carioca se vale de diversas técnicas, como o uso de graus conjuntos, harpejos e intervalos harmônicos de quarta e sua inversão, ostinatos, articulação de determinadas palavras, glissandos, padrões rítmicos do pulso e suas divisões, repetições, imitações, síncopas, paralelismo, sílabas sem sentido léxico, para servirem como efeitos onomatopaicos;

e) O ritmo é fundamental na concepção musical de Heitor Villa-Lobos, funcionando como polarizador da estruturação de cada obra; ele atua em conjunto com fatores harmônicos, texturais e melódicos, mas definitivamente é a chave dos processos de montagem composicional;

f) Ele busca a ampliação da textura musical, pelo uso de instrumentos percussivos de matrizes diversas, pelo uso de timbres diversificados na orquestra, na utilização de efeitos onomatopaicos e no aproveitamento do repertório linguístico das diversas culturas étnicas brasileiras para as vozes. Nesse contexto, podemos citar a inclusão do caracaxá (chocalho), do pío (vareta fina friccionada), do tambor tartaruga, da matraca selvagem (dois bastões de madeira friccionados), do tambu-tambi (bastão acoplado a um tambor), instrumentos presentes nas tradições musicais e ritualísticas indígenas, além do reco-reco, do tamborim, do surdo e da cuíca, entre outros, típicos da música popular brasileira

Considerações finais

Há uma fusão em sua obra entre o universo sonoro indígena e o desenvolvimento da música ocidental tonal no uso de intervalos de quartas e quintas e na criação de melodias a partir de um som básico, em torno do qual giram os demais, próximo a um centro tonal, sem perder o vínculo com o som local na opção de uso de técnicas mantidas nos procedimentos musicais ritualísticos brasileiros.

Por outro lado, vários aspectos mostram uma dicotomia entre a música indígena e a de Villa-Lobos; para os índios cantar e dançar tem um caráter invocatório enquanto para o compositor significa a criação de obras para fruição de uma elite com o intuito de manutenção da especificidade musical brasileira no contexto da música universal erudita; para aqueles, a cerimônia tem um caráter sagrado, enquanto a criação de Villa-Lobos visa o espetáculo; quanto à performance, as danças e os cantos indígenas estão inseridos em um ritual em contraponto à busca de uma técnica perfeita por parte dos intérpretes eruditos; os participantes dos cultos buscam uma comunicação com os deuses, enquanto o intérprete erudito está preocupado com as críticas de especialistas; entre os índios a magia está implícita nas crenças religiosas, enquanto entre o público de música erudita, a magia está atrelada à constatação da perfeição técnico-estilística do executante; o espaço sagrado do culto pertence ao universo religioso, o espaço sagrado erudito pertence ao universo profano.

Villa-Lobos não fugiu à tentação de criar um simulacro da paisagem sonora original brasileira. São dois universos distintos: o indígena é real, o construído pelo compositor resulta da fantasia.

O fundamental é que liderou o movimento renovador, a busca por uma cultura e por fontes musicais autênticas brasileiras, mostrando ao mundo uma paisagem sonora particular, exótica, muito bem recebida pelas plateias eruditas da Europa e dos Estados Unidos. Até hoje sua obra é referência mundial em torno da paisagem sonora característica brasileira da primeira metade do século XX.

Referências

AZEVEDO, Luiz Heitor C. de. *Escala, Ritmo e Melodia na Música dos Índios Brasileiros*. Rio de Janeiro: Rodrigues & Cia, 1938.

BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Illinois: Waveland Press, 1977.

FELICÍSSIMO, Rodrigo P. *Uirapuru*: a lenda do pássaro encantado, de Heitor Villa-Lobos. II SIMPÓSIO NACIONAL HEITOR VILLA-LOBOS: práticas, representações e intertextualidades. Rio de Janeiro, 2016.

FERNANDES, Maria H. R. A Música indígena como fonte de pesquisa da música contemporânea. In: ANAIS DO 2º ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1987.

GUÉRIOS, Paulo R. *Heitor Villa-Lobos*: o caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos*: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1987.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. Trad. Sérgio Milliet. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1967.

MOREIRA, Gabriel F. *O elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos*: uma pesquisa em finalização. In: ANAIS DO I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010.

_____. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos*: observações musico-analíticas e considerações históricas. 153 p. Orientador: Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, SC: UDESC, 2010. Disponível em: <http://www.tede.udesc.br/bitstream/handle/1587/1/gabriel1.pdf>. Acesso em: 05/out/2018.

_____. O estilo indígena de Villa-Lobos (parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial significante e tópicas indígenas. *Revista Per Musi nº 27*. Belo Horizonte: Jan./Jun. 2013. S.p.

NÓBREGA, Adhemar. *Os choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Arte Moderna Ltda., 1975.

PEREIRA, Kleide F. do A. Influências Indígenas na Obra de Villa-Lobos. *Correspondência Musicológica***.** Nº 22. Editor: Antônio Alexandre Bispo. Colônia: I.S.M.P.S, 1993.

PIEDADE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *Revista El oído pensante*. Buenos Aires. 2013. Gttp://ppct.caycut.gov.ar/index.php;oidopensante. Acesso em 15/10/2019.

PUPIA, Adailton S. *Intertextualidade na Bachianas Brasileiras N. 2 de Heitor Villa-Lobos*. 123 p. Orientador: Professor Dr. Norton Eloy Dudeque. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Departamento de Artes e Música – Universidade Federal do Paraná, 2017.

SALABERRY, Nicolás R. *Temática indígena nas obras de Heitor Villa-Lobos*: *Mandú-Çarará*. 136 p. Orientador: Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista, 2017.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos*: processos composicionais. São Paulo: Unicamp, 2009.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

_____. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.

SPECHT, Roberta. *Heitor Villa-Lobos*: Por uma narrativa musical da nação. 102 p. Orientador: Dr. Cássio dos Santos Tomaim. Dissertação de Mestrado. Santa Maria: Departamento de História, 2017.

TARASTI, Eero. Heitor Villa-Lobos e a música dos índios brasileiros. Trad. de Marja Parno Guimarães. *Presença de Villa-Lobos. 11º vol.* 1ª ed. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Arte Moderna Ltda, 1980.

VOLPE, Maria Alice. Villa-Lobos e o Imaginário Edênico de Uirapuru. *Brasiliana, revista semestral da Academia Brasileira de Música*, nº 29. Rio de Janeiro: ABMúsica, agosto de 2009.

WAIZBORT, Leopoldo. Os índios de Villa-Lobos. In: Anais do 2º Simpósio Villa-Lobos: perspectivas analíticas a música de Villa-Lobos. Org. Paulo de Tarso Salles & Ísis Biazioli de Oliveira. São Paulo: ECA/USP, 2012. Págs. 9-17.

ZANON, Fábio. *Sinfonia nº 10* – Ameríndia. Cd. Naxus 8.573243. São Paulo: Editora da Osesp, 2014.

_____. *Sinfonia nº 12. Uirapuru. Mandu-Çarará.* Cd. Naxus 8.573451. São Paulo: Editora da Osesp, 2014b.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*: Entrevistas e ensaios. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Villa-Lobos cancionista: as letras na "Ária" da *Bachianas Brasileiras nº 5*

Pedro de Grammont e Souza
Universidade de São Paulo - Escola de Comunicações e Artes
pedrogosuza@usp.br

Resumo: O presente trabalho articula narrativas imagético-poéticas, tecendo uma pesquisa que, partindo da letra originalmente escrita para a "Ária" da *Bachianas Brasileiras nº 5*, do poeta Altamirando de Souza, analisa-a sob vários aspectos, traçando toda uma nova narrativa sobre os planos semânticos presentes na obra mais tocada de Villa-Lobos, evidenciando um Villa cancionista, pouco comentado até então.
Palavras Chave: Villa-Lobos; canção; *Bachianas nº 5*; análise semiótica; semiótica da canção.

Villa-Lobos as a songwriter: the lyrics into the "Ária" of *Bachianas Brasileiras n. 5*

Abstract: The present work articulates some imagetic-poetic narratives, weaving a research that, starting from the original lyrics of the "Aria" from *Bachianas Brasileiras nº 5*, written by the poet Altamirando de Souza. This paper analyzes it in several aspects, tracing a whole new narrative about the semantic planes present in the most played work of Villa-Lobos around the world. Thus, it presents Villa-Lobos as a songwriter, a little discussed matter, until then.
Keywords: Villa-Lobos; Song; *Bachianas n. 5*; semiotic analysis; song semiotics.

Um Villa cancionista

Em maio deste ano, surgiu, no jornal *Folha de São Paulo,* a matéria "Partitura que fez Villa-Lobos ser acusado de plágio é descoberta", de Luciana Medeiros (2019), na qual a jornalista comenta um fato curioso a respeito do compositor Villa-Lobos em sua trajetória artística: o fato de ter sido acusado de plágio por um poeta em meados de 1939. Altamirando de Souza, o fatídico poeta, processou Villa-Lobos por ter usado um de seus poemas em uma obra sem citar o autor da letra da canção. A letra integrava, simplesmente, a composição que acabaria por se tornar a mais famosa de Villa-Lobos diante do mercado internacional de música erudita: a "Ária" das *Bachianas Brasileiras nº 5*.

Polêmicas à parte, a notícia evidenciou algo inédito: o fato de que a "Ária", em sua seção [B], a "Cantilena", teria outra letra, e que essa letra seria o texto original da canção. Isso me fez debruçar sobre um Villa pouco comentado nos anais e pesquisas: o Villa-Lobos *cancionista*.

De acordo com Luiz Tatit, o cancionista:

> [...] mais parece um malabarista. Tem controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia [...] As tensões locais são produzidas diretamente pela gestualidade oral do cancionista (compositor ou intérprete), quando se põe a manobrar, simultaneamente, a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada do texto (TATIT, 1996, p. 1-2).

Tendo como objeto o *compositor-cancionista*, localizado em Villa-Lobos, percebemos a eficácia da canção na adequação necessária de seu componente melódico e seu componente linguístico. Ainda que a seção "Cantilena", da "Ária" da *Bachianas nº 5* seja interpretada com a técnica de canto lírico, o que, de acordo com o próprio Tatit, desvaloriza o conteúdo das palavras ou frases, para valorizar as "articulações fonéticas" e a "qualidade timbrística" da voz (TATIT 2011), se percebe um cuidado milimétrico de Villa ao adequar o poema de Altamirando às notas da partitura. Isso se deve à algumas escolhas composicionais. Primeira: adotar um *recitativo*[1] como forma composicional da seção. Segunda: reiterar, melodicamente e em todos os recursos musicais dispostos no arranjo, bem como em toda a "Ária", muitos conteúdos poéticos da letra de Altamirando de Souza. É importante ressaltar que a *Cantilena* com sua letra original só foi executada até hoje uma única vez - por Ruth Valladares Corrêa[2] - em toda a história da obra.

"Paisagem"

O poema *Fim de Tarde* de Altamirando de Souza (Fig. 1), em sua composição, traz um momento, firmado por uma *paisagem*: o *pôr do sol no mar*. A paisagem é vista por um espectador-narrador que – na medida em que se desenrola o pôr do sol – vai se enchendo de uma tristeza pungente que, "sem querer", toma conta de toda sua percepção. Essa tristeza é entrecortada por uma nova imagem: a presença do céu se abrindo em "flores de luz sobre o Universo". Tal imagem promove uma primeira parada na continuidade do poema. Em seguida é retomado o fluxo desse crepúsculo, que evoca a paisagem em seus outros elementos constitutivos: os pássaros (que calam), os insetos (que assumem o caráter triste do espectador-narrador) e, finalmente, as ondas, num contínuo vai e vem, que denotam a passagem do tempo, citando o próprio mar – arquétipo construtor de continuidades e descontinuidades – como um metapoema. A imagem vem

[1] Essa forma, na própria música erudita, preza pelo conteúdo textual a ser "declamado", "recitado" pelo intérprete vocal, com pouca variação melódica e um acompanhamento instrumental usado para reforçar a recitação do texto.
[2] Versão gravada em 1938, num 78 rotações, que foi enviado para a feira universal de Nova Iorque, em 1939.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

desvelando a noite lentamente, e não acaba, dando ao personagem a situação de quase-expectativa para que ocorra esse novo estado – "saudade boa que me atormenta" –, o da chegada da noite (que não vem). O poema se espelha em seu próprio começo, para dar uma sensação, em sua estrofe final, da infinitude da imagem do crepúsculo, lento e gradual, sobre o mar.

FIGURA 1

BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5
Heitor Villa-Lobos, *música*
Altamirando de Souza, *texto* (Ária (Cantilena)) (não utilizado na versão final)

Ária (Cantilena)

Tarde... Cor de rosa e ouro, o crepúsculo desce
Vai tingindo a superfície do mar...
Sem saber porque a gente se entristece
Sem querer, os olhos se põem a chorar

Sem sentir, minh'alma se desvanece...
É a serena hora em que os jardins do céu
Abrem-se em flores de luz sobre o Universo

Emudecem as aves
Trilam tristes insetos
É um poema do mar
Cada onda é um verso...

Vem chegando a noite, suave e lenta
É saudade boa que me atormenta

Tarde... Cor de rosa e ouro
O crepúsculo desce
Vai tingindo a superfície do mar...

Letra da Cantilena por Altamirando de Souza. Fonte: Museu Villa-Lobos, 2019.

Para a semiótica tensiva, temos como sujeito da enunciação, um |personagem-narrador|, actante frente a um espaço |o mar e o sol| e um tempo |desenrolar lento, gradual, do crepúsculo|. O sujeito |narrador|, no plano extenso, almeja o tempo ausente |noite|, sem querer que o tempo presente |entardecer| acabe. Esse momento sugere tanto uma euforia conjuntiva no momento atual – onde o sujeito |personagem-narrador| e objeto |crepúsculo| estabelecem uma relação gradual de conjunção –, como, também, uma disforia disjuntiva – entre o mesmo sujeito |narrador| e o objeto ausente |noite| – a ponto de a própria alma do personagem, em dado momento, se "desvanecer", desaparecer em função de sua conexão - lírica e melancólica - com a presença do entardecer e a ausência da noite. O antiprograma |parada-da-parada|, surge dessa disforia disjuntiva – entre o sujeito |personagem-narrador| e objeto ausente |noite| –, no que tange à essa "saudade boa" que "atormenta" o narrador ao largo do entardecer, estendendo a paisagem do crepúsculo ao indefinido, em contraponto com a chegada da noite, que não vem.

Na primeira estrofe, se apresenta o crepúsculo, em estado de |relaxamento|[3]. Quando surge o personagem em seus afetos, se percebe que sua tristeza aumenta ao ver a imagem, até um ponto de |retenção|[4] absoluta. Neste momento, quando o personagem finalmente chora, a paisagem se mistura com o ápice do personagem, vazando *flores de luz sobre o universo* num ponto de |contenção|[5]. Ocorre uma primeira |parada da continuação| no plano da imagem. Essa surpresa causada pela imagem faz o personagem entrar em |distensão|[6], e em consequente |relaxamento|, consonância com a paisagem, que se desvela continuamente. Essa consonância está também em outros actantes |insetos e pássaros|, que contemplam a mesma paisagem. Se aproxima essa noite, *suave e lenta*, e surge mais um estado de |contenção|, o mar que se move, tecendo uma poética visual na atenção do narrador. E uma consequente |retenção| na saudade |disjuntiva| da noite que não chegou. A paisagem segue se desvelando em |distensão| rumo ao |relaxamento|, que não vem, completando os estados semióticos do quadro de semiótica tensiva de Zilberberg (TATIT, 2007):

FIGURA 2

Quadro de estados semióticos. Fonte: (TATIT, *apud* ZILBERBERG, 2007).

A potência dessa poesia é tal que, de acordo com Altamirando em um depoimento em 1939, no jornal *A Noite*, se percebe o encanto de Villa-Lobos com a imagem incitada pela obra:

[3] Ou vida sem interrupção ou morte. Ideia de eternidade. Durante a vida, o relaxamento total não existe, até porque se acaba – inclusive essa vida. Relaxamento total só na morte, ou na vida eterna.
[4] Continuação da parada. O momento mais tenso da narrativa. A "gota d'água". Momento ápice onde "não dá mais" para seguir como está.
[5] Parada da continuação. Uma surpresa dentro na narrativa. Ponto que vem para interromper o fluxo como estava.
[6] Parada da parada, ou continuação. É a retomada do percurso narrativo rumo a um relaxamento.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

FIGURA 3

Fala o poeta

COMO ALTAMIRANDO DE SOUZA EXPLICA O CASO DO "FIM DE TARDE"

O rapaz, ao ser atendido pelo reporter, foi logo declarando:
— Eu sou o Altamirando de Souza...
— O autor da poesia que o maestro Villa Lobos musicou ?
— Justamente. E é sobre este

tado Novo, fui apresentado ao Sr. Villa Lobos. Porque eu fui, na ocasião, qualificado de poeta, para não desmentir o amigo que me aproximou do maestro, li para ele tres ou quatro composições minhas. Agradou-lhe a denominada "Fim de tarde". Por sinal que o maestro sugeriu que eu mudasse o nome para "Paisagem". Trinta dias depois deste
(CONTINUA NA 2ª PAGINA)

GRAMA
TANHÁ

Press) — A tensão politica européia refletiu-se no Mercado de Titulos de Londres
(Outros telegramas sobre a situação na Europa, na 2ª pag.)

embaixador

Exposição P
do Estado

Preparativos para

Depoimento de Altamirando de Souza, Jornal *A Noite* (mai. de 1939).

> [...] Fui apresentado ao sr. Villa-Lobos. Porque eu fui, na ocasião, qualificado de poeta, para não desmentir o amigo que me aproximou do maestro, li para ele três ou quatro composições minhas. Agradou-lhe a denominada "Fim de Tarde". Por sinal, que o maestro sugeriu que eu mudasse o nome para "paisagem" [...] (Altamirando de Souza, entrevista. Jornal *A Noite*, 1939, p. 1).

A sugestão de Villa, em alterar o título de *Fim de Tarde* para *Paisagem*, evidencia dois dados relevantes: A percepção imagético-poética de Villa-Lobos sobre a composição poética de Altamirando[7], e sua leitura aprofundada da poesia em si, contrapondo o que se cunhou sobre Villa por críticos e estudiosos como Vasco Mariz, que disseram que o compositor "possuía gostos dos mais estapafúrdios ou banais" para a poesia. Sobre Villa, Mariz aponta:

> Infelizmente, a maioria de nossos compositores não sabe escolher os textos apropriados, recua diante do grande poema, sobretudo diante do poema famoso, prefere a mediania de bardos singelos. [...] Villa-Lobos, por exemplo, comentou monstrengos como *Louco,* de J. Cadilhe (sabem quem é que foi?), e *Cantilena* de Ruth Valladares Corrêa (primeira parte da *Bachiana nº 5*), que por milagre providencial, esfumou-se diante da grandiosidade da música (MARIZ, 1977, p. 26 - 27).

O depoimento errôneo é contestado pelo próprio Villa em uma entrevista anterior ao jornal *A Noite*, na qual ele se defende do processo judicial de Altamirando, citando

[7] Esse momento aqui descrito pode ser relevante, pois, de acordo com Rodrigo Passos Felicíssimo, em seu livro *Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Melodia das Montanhas (*2017), Villa teria usado a técnica "Melodia das Montanhas" entre 1930 e 1945. A técnica, que consistia em circunscrever melodicamente as montanhas traz toda uma metodologia de transcriação sinestésica para o campo das artes, e mostra, em Villa, uma preocupação dialógica entre música, imagem e – como aponta o presente estudo – também poesia.

suas diversas referências poéticas, nacionais e internacionais. O depoimento é descrito em parte a seguir:

> [...] Como compositor procuro os poetas para recolher têmas de inspiração para as minhas composições, da mesma maneira que procuro os temas de "folklore" [sic]. Na minha obra há uma infinidade de poemas retirados da obra de Ronald de Carvalho, Manoel Bandeira, Ribeiro Couto, Carlos Drummond de Andrade, Guilherme de Almeida, Álvaro Moreyra, Mário de Andrade e outros grandes nomes da poesia moderna brasileira, como, também, se encontram versos de poetas franceses da altura de um Jean Cocteau ou de um Albert Samain. Muitas dessas letras eu até as reformo, como aconteceu com a "Canção de Carreiro", que eu fiz adaptando a bela poesia "Canção de um Crepúsculo Caricioso" de Ribeiro Couto. Poderia citar outras, mas esta vem a propósito. Mudei muitos versos dessa canção. E Ribeiro Couto não ficou zangado comigo, nem poderia ficar, porque ele bem sabe que o poeta, embora, apreenda o ritmo da melodia, e isso é poesia também, desconhece a poesia-som, que esta é nossa, dos que compõem a música. Aliás, sigo o exemplo, procedendo dessa forma, dos grandes mestres da música, como Bach, Mozart, Schubert, Schumann, Beethoven e tantos outros... (Villa-Lobos, entrevista. *A Noite*, maio de 1939, p. 1).

No mesmo depoimento, mais à frente, Villa-Lobos cita Byron e Schiller (ambos poetas musicados nos *lieder* de Schumann) como "monumentos da poesia universal". A construção desse argumento, em uma entrevista, nos leva à um Villa com alto teor de conhecimento poético, e uma preocupação com a composição dos elementos textuais dentro de suas canções, chegando a evocar um conceito pouco discutido na época, o que, no Brasil de 1939, pode até soar como um neologismo conceitual: o conceito de *poesia-som*. A reconstituição sequencial das entrevistas reitera o discurso da existência de um Villa-Lobos cancionista, que tece arquiteturas musicais, equilibrando a melodia no texto, bem como o texto na melodia e, por fim, rearranjando a canção com elementos musicais que reforçam as narrativas contidas nessa *palavra + som;* promovendo o que Villa-Lobos chamou, na época, de "*poesia-som*".

Análises

Antes de tecer a análise sobre a obra, é importante salientar que Villa-Lobos, em suas composições, traz "impressões, emoções e paisagens, como expressão de fenômenos 'exteriores à obra'" (PIEDADE *apud* WISNIK, 2009, p. 127).

Na *Bachianas nº 5,* temos um contraste entre seções. Há as seções das extremidades, [A] e [A'], que trazem melodia sem letra, e um recitativo [B], com letra, intermediário entre seções. Isso revela a seguinte forma na "Ária" (Quadro 1):

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

QUADRO 1

Introdução	[A]	Reexposição	[B]	[A']	Coda

Estrutura formal da "Ária" da *Bachianas Brasileiras nº 5* de Villa-Lobos. Fonte: elaboração própria.

Em [A] (melodia sem letra, vocalise), temos um momento musical que pode sugerir *paisagens*, *imagens* e *quadros,* que se relacionam e produzem sentido. Para a identificação dessas categorias, alçarei mão de uma análise de tópicas[8] constituintes, bem como de sua constituição motívica, trazendo uma profusão de elementos semióticos a serem depurados pela semiótica tensiva de Zilberberg. Para isso, nos atemos às relações estabelecidas entre diversas categorias complexas (Tempo, Junção, Espaço, Tensão e Andamento). A semiótica, atuando entre esses "quadros", desvela uma narrativa que relaciona a melodia de [A] com as imagens poéticas propostas em [B], sugerindo um efeito de coerência entre as seções.

Em [B], (recitativo*,* melodia com letra) temos uma construção de sentido pautada no texto, já que a canção – como uma interação sintagmática[9] entre melodia e letra – por si só já é "grávida de sentido", dotada da imagem poético-narrativa, que entrelaça melodia, em significantes e significados, com o texto da canção. Para analisá-la, nos valeremos, centralmente, da *semiótica da canção*, de Luiz Tatit, bem como de análises poéticas, prosódicas e de intenção entoativa do compositor. Percebemos que a paisagem de [B] descrita na narrativa poética de Altamirando é reiterada por Villa-Lobos em todas as esferas do continuum (categorias extensas[10] e intensas[11]) da seção.

Lembrando que a "Cantilena" [B] é uma seção da "Ária" da *Bachianas nº 5 e*, portanto, devemos analisá-la dentro de um contexto que a coloca como conectivo [B] (para a semiótica tensiva, *antiprograma*, ou *parada da parada*) entre outras seções. Para depreender um sentido da "Ária" no plano extenso – o que trará uma melhor noção de *totalidade* entre as *partes* –, se faz necessário, então, analisar ambas seções.

---

[8] "Tópicas são *figuras retóricas* (imagens que se valem de um contexto "topológico" para fazerem sentido, como a nordestina, bachiana, blues, chorinho, etc.) na música, e entendê-las implica em tomar a música como discurso e assumir o interesse comunicativo do compositor" (PIEDADE, 2009, p. 127).
[9] Relação "e…e", não excludente. Diferente da paradigmática "ou…ou", os aspectos da relação sintagmática se relacionam, desdobrando novos sentidos através de sua relação.
[10] Análise do objeto em sua extensão. Pode se dar em diversas categorias, a da *temporalidade figural* (de cunho mais cronológico), *a espacial* (de cunho mais imagético), etc.
[11] Análise do objeto em seus acidentes locais internos. Elucida aspectos pontuais de um plano extenso, trazendo tanto as problemáticas quanto elucidando os aspectos internos de uma obra.

[A]

Sobre a seção [A], vale ressaltar a análise de Adhemar Nóbrega:

> Villa-Lobos grafou essa melodia numa sucessão caprichosa de compassos alternados. Entretanto, o que à primeira vista parece rebuscamento e preciosismo flui maravilhosamente. Nenhum recurso de impressionar o leitor ou o ouvinte. Estudioso apaixonado da música popular brasileira, soube o mestre captar as tenutas e os "rubati", as manhas e maciezas com que os intérpretes populares executam seu repertório, com alterações aleatórias de agógica[12] que frequentemente implicam numa revalorização métrica. Por isso mesmo é que, a despeito da irregularidade métrica aparente, a "Ária" das Bachianas Brasileiras nº 5 nos soa tão bem (NÓBREGA, 1969, p. 18).

Villa-Lobos, ao trazer uma melodia que se aproxima das "manhas e maciezas" do canto popular, e sugerir a tópica *Bachiana*[13] em suas reiterações harmônicas, mesclada com a tópica *Chorinho*[14]*,* tece o acompanhamento (representado pelos violoncelos, que promovem o discurso de um "acompanhamento bachiano de choro", como um violão) no eixo contínuo e propõe uma paisagem melódica que flutua sobre ele. As quebras e readequações de compasso na melodia, aceleram e desaceleram um tempo. Essa melodia é costurada por um contracanto/contraponto continuamente movimentado na linha mais grave de um dos violoncelos de acompanhamento, relacionando a linguagem desse violoncelo tanto como tópica *Sete Cordas*[15], quanto como um *Baixo Contínuo* (tópica *Bachiana*)*,* continuador da melodia. Essa mescla bem relacionada entre elementos da cultura popular brasileira e música barroca bachiana traz uma cadência imagética e tópica que justifica imediatamente a relação impressa no título, entre as tópicas |Bachianas| e |Brasileiras|[16].

Norton Dudeque, em uma análise motívica de [A][17], depreende a relação de que "a melodia se desenvolve de maneira a criar uma impressão de fluência, de uma ***melodia***

---

[12] Advindo do grego *Ago*, que significa conduzir, levar, andar. Sugere alterações cinéticas, de andamento, ou velocidade, que oferecem certa liberdade de interpretação em uma obra musical.
[13] Tópica que localiza, dentro do discurso musical, recursos existentes na música de Bach, como seus recursos motívicos, conduções harmônicas, etc.
[14] Estilo brasileiro de música surgido no Rio de Janeiro, com figura retórica que remete à síncopa dos violões de acompanhamento do estilo, e reflete - ritmicamente - no acompanhamento dos violoncelos, nas *Bachianas nº 5*.
[15] Violão de acompanhamento do choro, que funciona como um continuador da linha melódica, bordando suas harmonias e tecendo contracantos e contrapontos.
[16] Podemos ver também o título "*Bachianas Brasileiras*" como uma relação sintagmática (e...e) entre dois actantes |Bachianas| e |Brasileiras|.
[17] Para um aprofundamento nos procedimentos e aspectos bachianos presentes na *Bachianas Brasileiras nº 5*, ver DUDEQUE (2009).

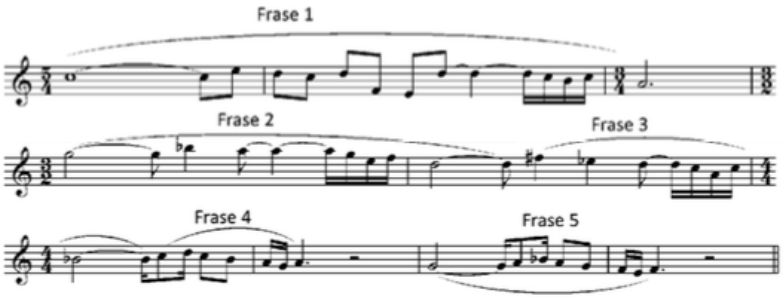
RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

infinita[18] (grifo meu) (DUDEQUE, 2009, p. 10)". Essa infinitude da fluidez da melodia, ainda na seção [A], traz a suspeita de uma associação entre a exposição inicial de [A], com a paisagem de [B]: o *desenrolar* gradual, lento, de um *crepúsculo sobre o mar*.

Essa associação guia nossa análise, localizando, primeiro, a imagem a se desvelar na poética de [B] como possível produção de sentido em [A] e, segundo, alguns "quadros"; elementos que se dispõem rumo à construção de um sentido em [A], que é, em [B], expresso literalmente como "paisagem", "imagem". Essa imagem (crepúsculo lento, gradual, sobre o mar), enquanto geradora de sentido, se expande à extensão de toda a "Ária".

É interessante notar que a ilusão de melodia infinita é sugerida por Villa em sua divisão de frases, formadas nas ligaduras de expressão, que atravessam compassos distintos, como aponta Dudeque:

FIGURA 4



Villa-Lobos: organização fraseológica da seção [A] da "Ária" da *Bachianas Brasileiras nº 5*.
Fonte: DUDEQUE, 2009.

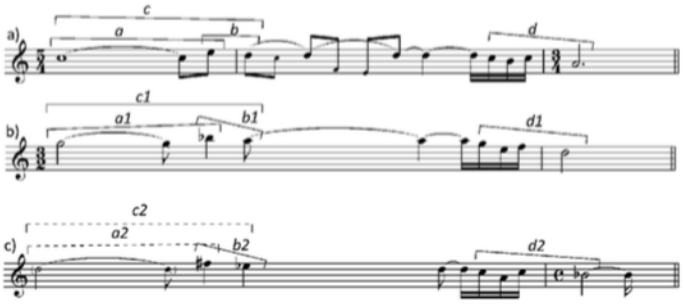
Temos, então, dentro da imagética inicial de [A], uma relação que se estabelece entre dois actantes: a melodia, |"protoimagem" do crepúsculo| e o acompanhamento |abrasileirado bachiano de choro|, representados, respectivamente, pelos sujeitos |voz| e |violoncelos|[19], rumo a um projeto no plano extensivo da categoria narrativa |tempo|. Os actantes trazem, no início, uma relação disjunta. À primeira vista, esses dois elementos contracenam – no tempo – num programa de continuação/parada, onde o

[18] A melodia infinita pode ser observada, em primeiro plano, como uma possível conexão com a "Ária", da *Suíte nº 3* em Ré Maior BVW 1068, de J. S. Bach (1685-1750). Porém a mesma pode – se pensarmos o poema *Fim de Tarde* de Altamirando – ser um indicativo para se tecer outras relações.
[19] Como produção de sentido conjuntivo entre os dois elementos no plano textural, percebemos a reiteração do discurso melódico por uma das linhas de violoncelo. Isso promove uma relação dialógica, no plano textural, entre os "quadros" contrastantes.

acompanhamento dos violoncelos, tal qual nos chorinhos, sugere um regime acelerado em marcação constante do tempo, enquanto a melodia |voz| flutua promovendo, ora uma aceleração, ora desaceleração do tempo. Isso faz eles contracenarem como conectivos de um discurso que se dá, hierarquicamente, onde a voz, protoimagem, se desvela em uma relação contínua de retenção/distensão, o que promove ora eventos intensos de passionalização, ora de tematização em sua melodia, e um acompanhamento |violoncelos| subordinado à essa imagem, que tem como função agir como a base constante, que promove, em alguns momentos, sua aceleração, em outros, sua continuidade.

A tematização dentro da |melodia infinita| é expressa pela reorganização e reaproveitamento de alguns de seus temas internos. Ainda que Villa-Lobos ora encurte, ora expanda a duração de suas sentenças, podemos perceber uma identidade presente, por exemplo, nas três primeiras frases do compositor (Fig. 4). Essa identidade de função temática, enquanto categoria produtora de sentido, se conecta diretamente com o que Nóbrega aponta: a magia presente no "intérprete popular", que ora "expande", ora "contrai" a melodia, propondo "alterações aleatórias de agógica que frequentemente implicam numa revalorização métrica" (1969, p.18). Pela análise de Norton Dudeque, se extrai a categoria intensa de "tematização"[20]:

FIGURA 5



Tematização em Villa-Lobos. Fonte: DUDEQUE, 2009.

Para a semiótica, a construção dessa melodia infinita – protoimagem de uma "noite" que não chega –, na extensão da peça, dialoga e flutua sobre um acompanhamento abrasileirado bachiano de choro. A melodia, em seus acidentes locais, traz frases com

[20] A melodia se organiza em temas que se desdobram e fazem com que se possa, em certo sentido, prever a o que está por vir em seu plano extenso. A tematização pode se dar de forma melódica, rítmica, etc.

saltos melódicos ascendentes e descendentes[21], durações ora mais alargadas, ora mais curtas[22], e se percebem acentuações nas frases melódicas ascendentes e descendentes[23].

Tal melodia carrega – em sua estrutura – uma emissão contínua, "infinita". Enquanto protoimagem, a melodia sugere diversos valores contrastantes, conectando-se com a figura retórica Barroca[24], mais uma vez relacionada à tópica *bachianas*. Além disso, como contraste, promove, também, o efeito *chiaro/scuro* da estética barroca setecentista, trazendo luz e sombra através da relação de diversas categorias contrastantes presentes na melodia: |*tempo, andamento, junção, etc.*|[25].

Na medida em que caminha rumo ao fim da primeira exposição, ocorre um regime de desaceleração geral, reiterado textualmente na partitura [*alargando*[26]] por Villa-Lobos.

A reexposição de [A] ocorre sem a voz, apenas um dos violoncelos executa a melodia num solo[27], acompanhado de seus pares, que executam o acompanhamento sem muita variação. Neste momento, se sente uma retração sutil no plano musical, pois sem a voz feminina, temos um fechamento promovido pela textura sonora do timbre, que fica homogêneo.

Ao mesmo tempo, tem-se a da completa assimilação da linha melódica pelo conjunto de acompanhamento. Isto se dá pois, com a saída da voz, a textura dos violoncelos aproxima planos antes distantes. É como se estes "quadros" contrastantes (*pôr do sol* e *choro bachiano*) se aproximassem, se mesclassem num só ecrã, o do plano textural dos violoncelos.

Ao fim dessa recapitulação, se tem uma desaceleração do andamento e uma distensão gradual que caminha rumo à resolução na tônica menor [i],[28] o que antecipa a tonalidade de [B]: lá menor [Am]. E, então, ocorre o primeiro silêncio completo, como

---

[21] O que promove valores de rápida conjunção/disjunção na categoria complexa |junção|.
[22] O que promove valores de aceleração/desaceleração na categoria complexa |andamento|.
[23] O que traz a relação tônica/átona, na categoria |intensa|.
[24] Não estou reforçando somente a praxe da música barroca – o âmbito do tonalismo (a coerência harmônica tensão/resolução) – mas o barroco como movimento estético em si.
[25] Categorias de termos complexos.
[26] Alteração agógica.
[27] O violoncelo já dobrava a melodia desde o início, promovendo uma conjunção no plano textural entre a melodia e acompanhamento, aqui a voz da cantora é omitida, e a melodia passa a ser executada somente no violoncelo 1.
[28] Cifragem harmônica numeral românica, onde "i" é igual à tônica menor. A tônica maior seria "I".

contraste na obra. Um silêncio curto, promovendo a primeira parada e anunciando a imagem que está por vir.

[B]

Atento à produção de conteúdos semióticos destrinchados por Luiz Tatit, percebo a forte ocorrência de um quadro gráfico que indica sílabas em alturas musicais (indicadas no plano vertical), registrando como soa a música entoativamente[29]. De forma dialógica, fiz um quadro analítico que aproveita suas relações, mas, dentro do quadro de Tatit, adiciono ainda uma grafia rítmica aproximada[30]. Acrescento também alterações rítmicas de ordem do conteúdo musical [quiálteras], compassos da execução indicados por barras, e recorrências prosódicas (assonâncias e aliterações) acima dos fonemas (Fig. 6).

FIGURA 6

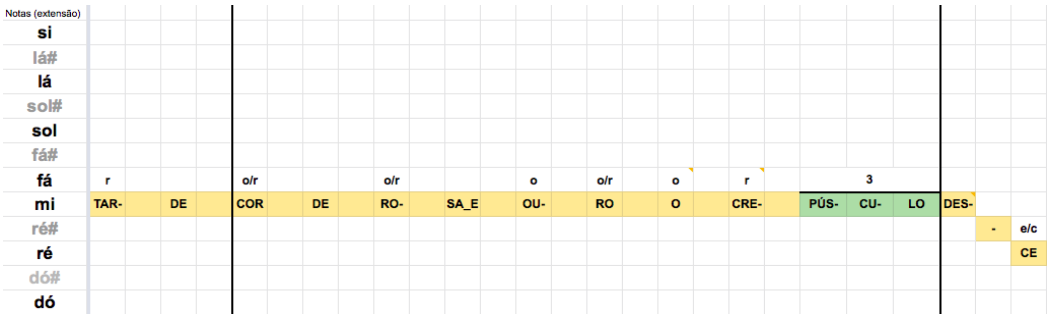


Gráfico semiótico de letra com duração aproximada - da estrofe em [B]. Fonte: elaboração própria.

O plano de [B] se inicia com a voz de Ruth Valladares Corrêa, entoando a canção com letra de Altamirando. Retomando a análise poética deste texto e adequando-a ao plano do conteúdo musical, podemos perceber o quão rica é a reiteração do discurso poético pela "*poesia-som*", de Villa-Lobos.

Ao olharmos o plano melódico em sua extensão, percebemos alguns fatores interessantes: a melodia tem um regime passional de discurso lento, alargado, com uma

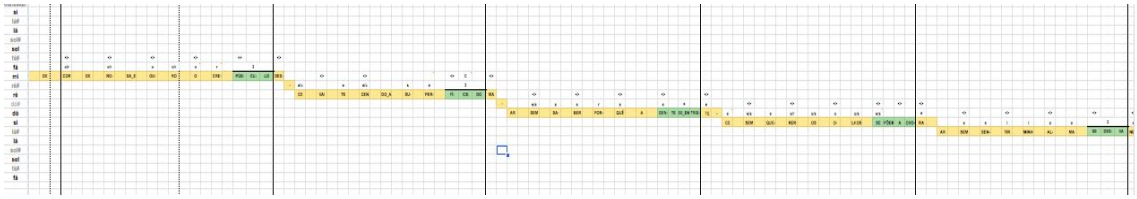
[29] Por isso optei por grafar os glissandos (*desce, mar, entristece, etc.*) entoados por Ruth Valladares no 78 rotações de 1939.

[30] A grafia do ritmo promove uma melhor visualização da duração das notas ao longo da canção, indicadas tanto por cores – verde (curta duração), amarelo (média duração) e vermelho (longa duração) –, quanto por uma aproximação proporcional de tamanho, partindo da figura aproximada de menor rítmica (neste caso a semicolcheia).

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

cadência descendente de patamares horizontais que – lenta e gradualmente - descem, primeiro em graus conjuntos ("degraus mais distantes" na escala musical). Ao final dessa descida, a alteração diatônica destes patamares se comprime e eles passam a descer cromaticamente (em degraus "mais próximos"). O efeito imagético desse primeiro momento é o de algo que se desenrola como se passasse cada vez mais lentamente, trazendo a sensação de distensão contínua, gradual, no plano extenso da canção. A protoimagem que havia em [A], finalmente se conecta à imagem que [B] revela: um crepúsculo lento, quase interminável, sobre o mar (Fig. 7):

FIGURA 7

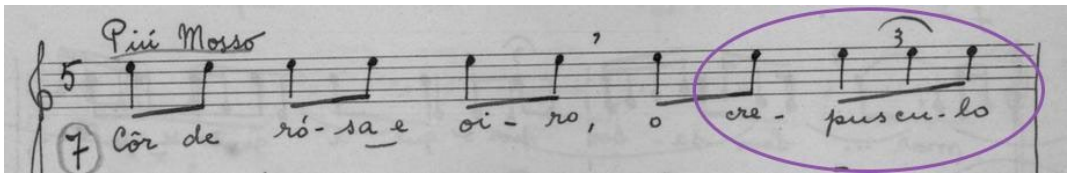


Contorno inicial em gráfico semiótico |plano extenso|, do início de [B]. Fonte: elaboração própria.

Já na primeira frase, percebemos a perfectividade prosódica da poesia de Altamirando, ao captar uma série de aliterações (na repetição da consoante "r") e assonâncias (na repetição da vogal "o"): "Ta**r**de, c**or** de **ro**sa e **ou**ro, **o** c**re-**"(…).

No momento da primeira alteração consonantal e vocálica[31], bem como o surgimento da primeira palavra proparoxítona, Villa-Lobos altera o ritmo das notas, acrescentando uma tercina. Isso faz a constância do texto inicial ter um ritmo [em colcheias], diferente do ritmo no momento de sua alteração rítmico-fonética [tercina] (Fig. 8):

FIGURA 8



[31] Presente no ***p+ú*** de *crep**ú**sculo*, e também, como primeira palavra proparoxítona (cre-**pús**-cu-lo) depois de um regime contínuo de paroxítonas (**tar**-de, **ro**-sa e **ou**-ro) com primeira vogal tônica (isso faz com que se possa incluir a palavra *cor* que – apesar de não ser uma proparoxítona, é um monossílabo tônico).

Alteração rítmica da palavra "crepúsculo". Fonte: Associação Brasileira de Música (ABM), Rio de Janeiro, 2019.

Vale dizer que o patamar que segue por toda a primeira frase é um patamar contínuo da nota Mi. Essa nota só se altera quando, depois da palavra "crepúsculo", surge, justamente, a palavra "desce" – com movimento melódico descendente (segunda maior), diatonicamente, para um Ré – reiterando o efeito poético[32] (Fig. 10):

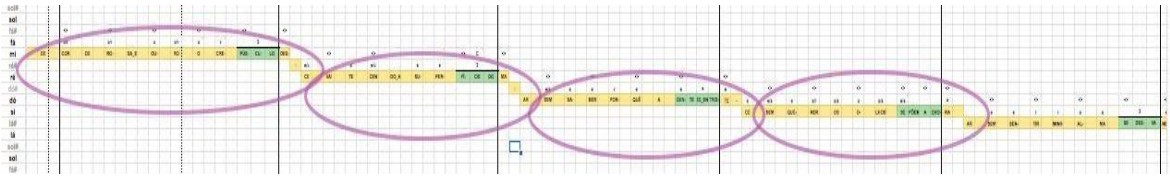
FIGURA 10

A palavra "desce", *desce* – para [ré] em [B]. Fonte: elaboração própria.

Para a semiótica tensiva, temos a paisagem |*crepúsculo sobre o mar*|, que se desenrola lentamente: ela mostra-se estática, em estado de |relaxamento|, e desce melodicamente, [agudo>grave] em graus conjuntos, quando começa a se movimentar.

Ao longo da narrativa inicial, os patamares têm relação rítmica semelhante, o que sugere uma organização em temas. Esse efeito faz com que se antecipe o que está por vir em termos melódicos, reduzindo as surpresas valorizando, ainda mais, o caráter entoativo[33] da letra por parte da intérprete (Fig. 11):

FIGURA 11



|tematização| da primeira estrofe, em [B]. Fonte: elaboração própria.

Percebemos que o sujeito, no desenvolvimento da trama, vai se enchendo de tristeza, o que promove a gradual tensão narrativa[34], por meio de uma constante descida, primeiro em intervalos de segunda maior e, depois, em intervalos de segunda menor. Vemos, quando surge a imagem poética do |*crepúsculo sobre o mar*|, um movimento

[32] |asseveração|. Afirmação categórica no discurso.
[33] |figurativização|. Aproximação – na canção – dos recursos entoativos da fala.
[34] |retenção|. Aumento de tensão. Categoria complexa semiótica |tenção|.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

menos tenso, em [graus conjuntos] e, quando ela se volta para o personagem |espectador-narrador|, vemos uma descida cromática, intensificando a dramaticidade da imagem. Os próximos três versos do poema desvelam esta relação.

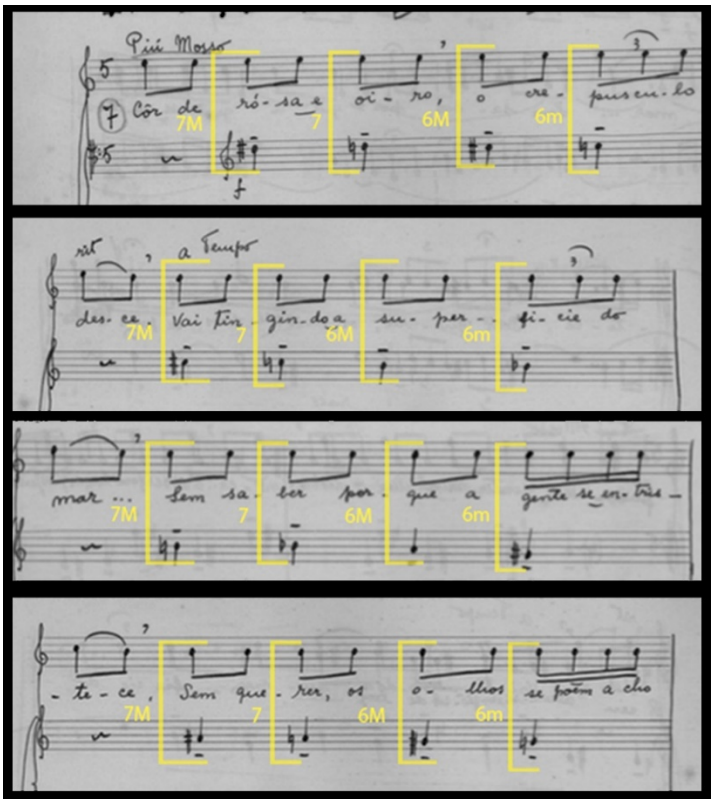
É quase como se pudéssemos ouvir o drama psicológico que se desenrola. Ao mesmo tempo em que acontece uma mistura entre o personagem e os afetos presentes na paisagem, progride um estado de tensão.

Concomitante à distensão lenta do crepúsculo, surge, no personagem, um efeito de afeto disfórico[35], a tristeza, que lentamente se instala e aumenta a tensão narrativa.

O movimento lento do crepúsculo, em distensão, também é reiterado em cada frase pela linha superior de acompanhamento. O [violoncelo 1] desce cromaticamente partindo da sétima maior [7M] à sexta menor [6m] de cada um dos patamares melódicos nas quatro primeiras frases. Isso revela um plano de relaxamento que ocorre dentro de cada um desses patamares horizontais, no acompanhamento dos violoncelos. Já o aumento da tristeza sentido pelo personagem é reiterado pela linha grave de acompanhamento [violoncelo 4]. Um caminho no eixo contrário [grave>agudo] promove um acúmulo de energia, tecendo uma condução harmônica que sai de lá menor [i], rumo à sua dominante [V7]. Esse trecho é costurado por de diversas cadências cromáticas internas descendentes. Isso traz um pequeno "crepúsculo" por frase (Fig. 12):

[35] |disfórico|. Acúmulo de energia. Categoria complexa da semiótica |foria|. Algo pode ser |disfórico| ou |eufórico|.

FIGURA 12



Distensão na categoria intensa, acompanhamento em [B]. Fonte: Associação Brasileira de Música (ABM), Rio de Janeiro. 2019.

Essa distensão lenta e gradual de cada patamar melódico no nível das frases, reforçada pelo descenso das vozes superiores de acompanhamento [da 7M à 6m] em cada frase, somada à condução da harmonia – que caminha rumo à uma dominante [V7] – reitera em muitos níveis as imagens poéticas, tanto do crepúsculo da paisagem quanto da tristeza continuada do personagem. Até aqui se percebe o cuidado de Villa-Lobos ao construir a *poesia-som*.

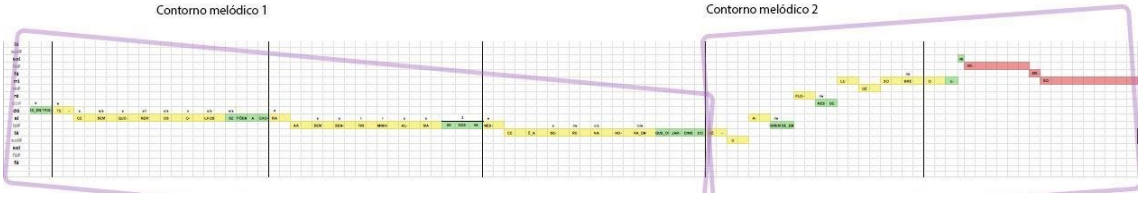
Quando o personagem chega ao estado insuportável da tristeza, reiterada melodicamente pela descida dos patamares [temas] até chegarem à nota [Lá♯], nota de grande tensão[36], ocorre uma primeira parada no discurso. No nível da *paisagem*, é sugerida uma imagem: a de um *jardim do céu* que se abre-se em *flores de luz*. Isso remete a fachos na luz crepuscular. No nível do *personagem*, vem a imagem dos olhos, que, *sem querer se põem a chorar.* Sobre essa parada textual, no plano poético, Villa reforça seu sentido também no plano melódico, e a melodia – até então de forma descendente, lenta

[36] Tônica enarmônica da dominante substitutiva [B♭7]; [subV7], de Lá menor; na frase.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

e gradualmente distensiva, em graus conjuntos – passa a subir, em graus disjuntos, de forma ascendente e rápida, gerando um rápido acúmulo de energia, em contraste com o plano imagético-poético anterior. O ápice da tensão é reiterado pelo compositor, como mostra o contraste entre planos a seguir (Fig. 13):

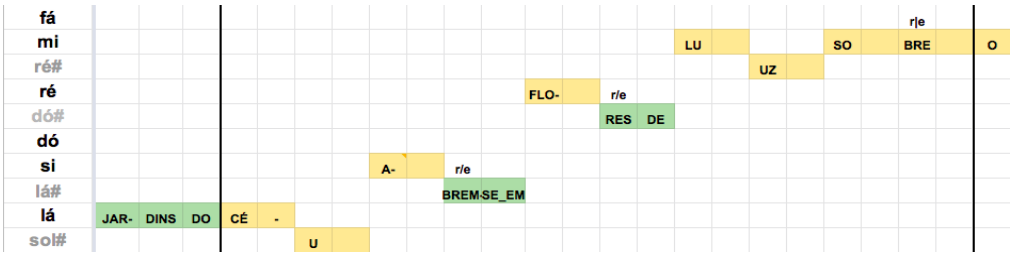
FIGURA 13



Contraste entre contornos melódicos em [B]. Fonte: elaboração própria.

Nesse momento, abrem-se "flores de luz", recortes melódicos disjuntos ascendentes (Fig. 14):

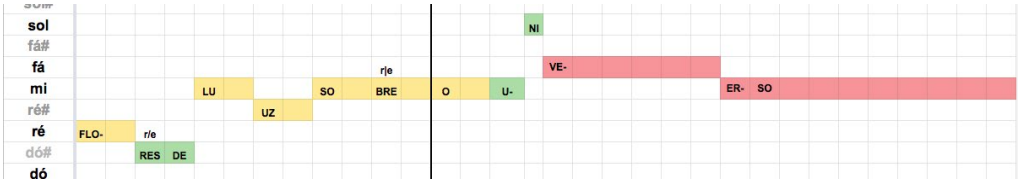
FIGURA 14



Recortes melódicos disjuntos ascendentes em [B]. Fonte: elaboração própria.

E temos o ápice tensivo – nota mais aguda e palavra |*semema*[37]| mais longa das estrofes apresentadas até então. Isso gera um efeito de reiteração do discurso poético pelo plano melódico, dando à palavra *universo*, um destaque que a faz, estando no plano mais agudo, com a maior duração, ter uma posição de importância na canção (Fig. 15):

FIGURA 15

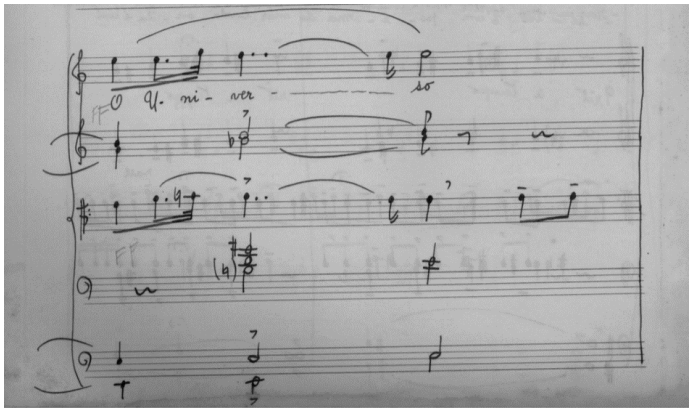


Ápice tensivo em [B]. Fonte: elaboração própria.

[37] Menor unidade de sentido do plano do conteúdo. No plano da expressão, a menor unidade é o |*fonema*|.

A potência dessa imagem é reiterada harmonicamente por um acorde dominante com nona menor e décima primeira aumentada [E7(♭9/♯11)], seguido por um assertivo uníssono na nota [Mi] (Fig. 16):

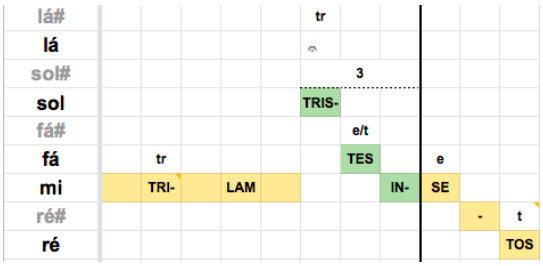
FIGURA 16



Harmonia do ápice tensivo em [B]. Fonte: Associação Brasileira de Música (ABM), Rio de Janeiro, 2019.

Depois temos uma |parada da parada|; o recomeço do percurso, tanto na curva melódica quanto harmônica. Com algumas ênfases; como no momento da palavra *tristes,* na primeira frase da terceira estrofe, em que Villa-Lobos retoma o ápice tensivo [com a nota mais aguda do trecho: Sol] e ressalta a tristeza com uma fermata, claramente entoada por Ruth no 78 RPM enviado para a feira de Nova Iorque de 1939[38] (Fig. 17):

FIGURA 17



Ápice tensivo retomado, em *tristes* [B]. Fonte: elaboração própria.

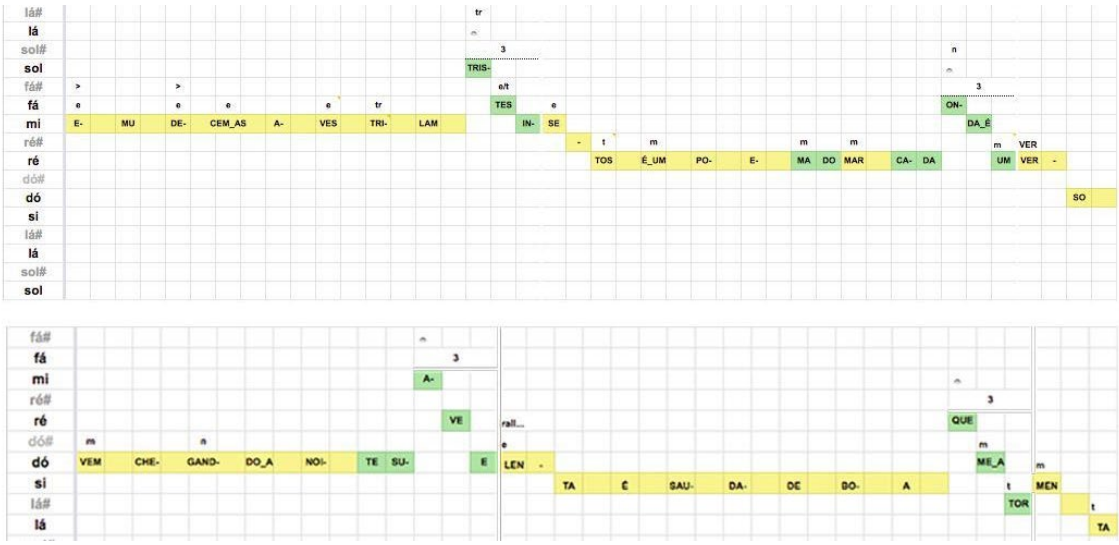
Percebe-se nesse momento musical – nas fermatas que desaceleram o conteúdo musical, na ênfase em notas mais agudas, além de indicações na partitura [*Grandioso*, *ritenutos*], etc. – uma necessidade de ralentar o conteúdo musical, de forma a enfatizar

[38]Versão disponível em: https://soundcloud.com/tv-folha/partitura-manuscrita-da-bachiana-n-5-com-letra-que-gerou-processo-por-plagio-e-encontrada-no-rio#t=0:00 . Acesso em out. 2019.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

valores passionais na obra. Os versos também evidenciam a relação final: a saudade do personagem da noite, que nunca chega. Essa saudade, ainda que *boa*, traz uma sensação triste, |*disfórica*|. Sensação que domina o regime musical e reitera o conteúdo afetivo presente na poesia da obra:

FIGURA 18



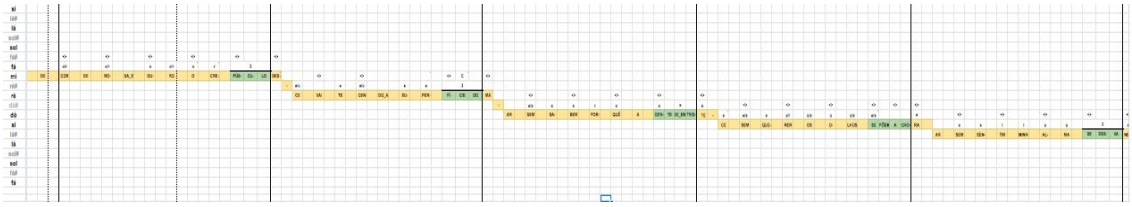
Estrofes disfóricas [B]. Fonte: elaboração própria.

Depois, o texto poético revela uma intuição oculta na música de Villa-Lobos. A formação de patamares horizontais, que descem continuamente, mas apresentam o mesmo desenho, são explicitados pela poesia, num trecho do poema que, possivelmente, pode ter sido a metáfora que levou Villa-Lobos a adotar os contornos melódicos e harmônicos que adotou: o trecho *cada onda é um verso.* Se olharmos os contornos de [A] em sua extensão, podemos perceber que cada frase melódica se assemelha a uma onda, e sua repetição contínua, o mar como um todo. Outro projeto que se apreende é uma noção paisagística de mar, que conecta o final de [B] com a técnica composicional de Villa-Lobos: a *melodia das montanhas*, tecendo tal relação imagética, de um crepúsculo sobre o mar.

De acordo com Rodrigo Felicíssimo, em seu livro *Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Melodia das Montanhas* (2017), Villa-Lobos descreve seus procedimentos composicionais no manual de canto orfeônico, de onde extraímos que um procedimento de base para a construção da melodia através de uma paisagem é localizar a tônica de uma composição de acordo com o nível do mar. "Nível do mar" musical,

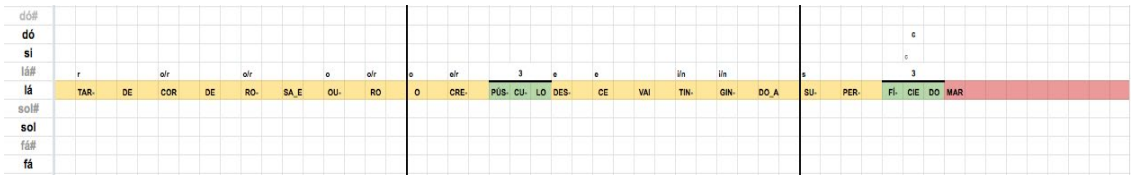
poético, que Villa-Lobos respeita e reitera, ao terminar o recitativo de [B], quando localiza a imagem final do mar na tônica menor [i] da seção (Fig. 19):

FIGURA 19



Melodia em formato de "ondas" em [B], Fonte: elaboração própria.

FIGURA 20



Nível do mar em [B]. Fonte: elaboração própria.

[A']

A recapitulação da melodia em [A'], traz para a primeira melodia (a de [A], sem letra) a imagem crepuscular contida em [B]. Como se fosse – de certa forma – cerceado o seu significado possível, conectando-o com a imagem construída na seção anterior, de um entardecer. Então, a melodia que em [A] trazia, na expressão, valores de euforia, abertura, agora traz valores um pouco mais disfóricos, fechados. Isso ocorre como se [A'] absorvesse esse estado de retração presente em [B], agindo não só como contraste entre seções de mesma melodia ([A] e [A']), mas mais como conectivo semântico entre ambas. A utilização da técnica do canto lírico de *boca chiusa* (boca fechada), controla a emissão, se relacionando com esse "fechamento" da reexposição |*nível fórico*|.

A projeção de Villa-Lobos e o surgimento da autoria na canção popular

A década de 30, no Ocidente, é marcada por um recrudescimento tanto político como partidário, o que acaba por influenciar muitos países a adotarem uma política de exaltação nacional como consequência direta das crises da primeira guerra e de outras crises econômicas, como a queda da bolsa americana - em 1929. Esse recrudescimento

marcou um período do ocidente que teve muitas frentes nacionalistas, e desenvolveu discursos locais, que primavam por uma cultura hegemônica nacional.

O reflexo desse período no Brasil é a Era Vargas, que, através da revolução de 30, depõe o presidente eleito Júlio Prestes, substituindo-o pelo populista Getúlio Vargas. Este é o ano em que Villa-Lobos planejava seu retorno à Europa pela terceira vez. O retorno a Paris, para o compositor, poderia consolidar sua produção definitivamente como cânone internacional frente à crítica da música erudita europeia. Mas, com a revolução, a impossibilidade de retirar dinheiro do país fez com que seu plano fosse cancelado. Na época, Villa é apresentado ao coronel intervencionista João Alberto Lins de Barros, que financia uma turnê por São Paulo, com o intuito de divulgar sua música em território nacional. De acordo com o próprio Villa, ele teria realizado, em 1931, uma "excursão por mais de 60 cidades do interior do Estado de São Paulo".

A profusão de sua música faz com que, em 1932, Villa-Lobos seja convidado por Getúlio Vargas a fazer parte da SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística), onde começa seu projeto de ampla divulgação de estratégias educacionais, como o canto orfeônico, e outras iniciativas de cunho nacionalista. Este período marca o início da série das Bachianas Brasileiras, de Villa-Lobos.

Vale ressaltar que, com a direção do SEMA, e a "política da boa vizinhança", operada no final da década de 1930 pelos Estados Unidos, Villa-Lobos atinge um cargo político articulador que o coloca como figura central do eixo artístico-cultural na época. Sua importância é tal que, durante a década de trinta, ele é a figura mais citada nos periódicos do país[39]. Pensando sobre essa lógica de influência, trago também ao contexto uma questão que começa a surgir desde o final da década de 1910 e que impele diversas pessoas rumo às brigas judiciais: a questão da autoria.

Até se gravar pela primeira vez o samba *Pelo Telefone*, a autoria era pouco discutida na canção popular brasileira. Sobre o contexto de *Pelo Telefone,* Leite comenta que "[...] temos uma modificação crucial quanto à instância da autoria, particularizando o que era

[39] É interessante notar que, ao pesquisar o nome Villa-Lobos, no acervo de 1930 a 1939 da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional – que tem um incrível acervo de periódicos de todo o país –, foram encontradas 277.815 ocorrências, enquanto outras celebridades da época ficaram bem atrás: Carmem Miranda – Ícone Popular do Brasil à época – com 302 ocorrências, e Getúlio Vargas – o próprio presidente do país – com 139.166.

coletivo, com vistas à capitalização e ao reconhecimento de uma comunidade [...]" (FISCHER; LEITE, 2016). Com a complexificação do gênero canção popular, personificado pelo samba, a situação dos autores de letras e da música ganha um embalo pois, começa a trazer poder aquisitivo e sucesso para uma classe considerada de "expressão popular", quase folclórica, e, com isso, a acirrar seus agentes internos.

É nesse contexto complexo que Altamirando de Souza leva Villa-Lobos à corte. Tal ação reverbera em consonância com a remuneração desses compositores e letristas pela autoria das obras, o que acontece justamente a partir dos anos 40 ou 50[40]. Talvez tenha sido esse o motivo central do processo: uma descoberta da noção de autoria pelos criadores do Brasil. Altamirando, como letrista, com razão se sentiu prejudicado. E a obra mais tocada de Villa-Lobos, por conta deste acidente de percurso, perdeu um sem-número de relações intertextuais em seu discurso de *poesia-som*. Ao querer evitar o processo, Villa-Lobos chama Ruth Valladares Corrêa – primeira intérprete da obra, ainda com a letra de Altamirando – em meados de 1939, para letrar a música. Afinal, Ruth, enquanto intérprete da primeira letra, poderia depurar alguns conteúdos poético-musicais. O texto foi adaptado por Villa-Lobos, em adequações rítmicas e agógicas, mas perdeu muitos de seus significados e reiterações. Talvez por isso tenha surgido a necessidade, em Villa-Lobos, de uma reconciliação músico-poética, ao compor a segunda parte da *Bachianas Brasileiras nº 5*, com letra de Manuel Bandeira, em 1945.

Conclusão

Ao se comparar o texto residual – composto por Ruth Valladares Corrêa – com o texto de Altamirando de Souza, se percebe uma adequação feita com excelentes intenções, sobre um quadro que já estava pintado por Villa-Lobos. O processo de 'encaixar' letras em músicas já existentes, requer um cuidado que só poderia existir por alguém que dominasse todo o plano de conteúdo (textual e musical) presente naquela obra. Esse alguém teria que se debruçar demoradamente em todo o conteúdo poético-musical, de forma que, dificilmente, Altamirando ou Ruth, se fossem empreender o caminho inverso (o de "letrar" a música de Villa-Lobos), obteriam uma riqueza tão vasta

[40] Maiores informações em FISCHER; LEITE, 2016, p. 60-77.

e abrangente de relações no resultado final, como o que Villa-Lobos conseguiu – magistralmente – ao musicar a poesia de Altamirando, efetivando, assim, a *poesia-som.*

A poética de Ruth Valladares Corrêa traz relações imagéticas que, ainda que tenham se atentado à qualidade de emissão e ressignificação cuidadosa de alguns conteúdos (como a palavra *tristes*, que permaneceu intacta), não pôde efetivar tantas relações poético-musicais. Assim, se perderam muitos conteúdos de reiteração musical propostos por soluções musicais do compositor. Seu conteúdo efetiva, poeticamente, a chegada da noite, e não serve como conectivo com [A], colocando [B] como simples contraste entre as seções [A] e [A']. Por isso uma "desimportância" é dada por outros analistas ao se debruçarem sobre o conteúdo desta seção [B].

Este trabalho vem para restituir a obra em seus pormenores, e evidenciar relações que venham a impelir intérpretes desta obra a valorizarem a "Cantilena", a parte [B], como produção direta de significado para o todo musical. Percebo, também, a necessidade de futuras pesquisas que possam conectar o sentido presente no texto da segunda seção – com letra de Manuel Bandeira, intitulada "Martelo" – à essa recente descoberta.

Referências

DUDEQUE, Norton. Influências nas Bachianas Brasileiras: A Cantilena da Bachianas Brasileiras n. 5 e no "Trenzinho do Caipira". *Anais do I Simpósio Internacional Villa-Lobos*, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

FISCHER, Luís A.; LEITE, Carlos A. B. *O Alcance da Canção: estudos sobre música popular,* São Paulo: Arquipélago Editorial, 2016.

FELICÍSSIMO, Rodrigo P. *Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Melodia das Montanhas:* Utilizada nas Peças Orquestrais New York Sky-Line Melody e Sinfonia nº 6 de Heitor Villa-Lobos. Beau Bassin, Mauritius: Novas Edições Acadêmicas, 2016.

GUÉRIOS, Paulo R. Heitor Villa-Lobos e o Ambiente Artístico Parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, v. 9, n. 1, p. 81-108, 2003.

MEDEIROS, Luciana. Partitura que fez Villa-Lobos ser acusado de plágio é descoberta. *Folha de São Paulo*, 20 mai. 2019.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, Sua Obra.* Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, 1972.

NÓBREGA, Adhemar. Atualidade da Música de Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, p. 13-19, 1969.

PIEDADE, Acácio. Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. *Anais do I Simpósio Internacional Villa-Lobos*, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos*: processos composicionais. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

TATIT, Luiz. *Elementos semióticos para uma tipologia da canção brasileira*. Tese (Doutorado em Linguística). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1986a.

_____. *A canção*: eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1986b.

_____. *O cancionista*: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. Hjelmslev e as Bases Tensivas do Semi-Simbolismo. Documento de Estudo nº 5, Centro de Pesquisas Sociossemióticas, p. 11-71, 2007.

WISNIK, José M. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, J. M. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, p. 178-190, 2001.

ZILBERBERG, Claude. *Essai Sur Les Modalités tensives.* Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1981.

ZILBERBERG, Claude; FONTANILLE, Jaques. *Tensão e significação*. São Paulo: Humanitas, 2001.

Traços da enunciação musical tensiva no *Choros nº 6* de Villa-Lobos

Gustavo Bonin
Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes
boningustavo@gmail.com

Resumo: Villa-Lobos construiu um estilo característico que ganha cada vez mais extensão e densidade analítica, dentro e fora do país. A construção do estilo de um compositor depende da recorrência dos modos com que ele organiza diversos elementos musicais e sonoros a fim de construir um "modo de escuta" próprio. Com base na abordagem tensiva da semiótica francesa, desenvolvida por Claude Zilberberg, procuraremos apresentar como a tensão entre os aspectos sensíveis e inteligíveis da percepção musical caracterizam a *presença enunciativa* de Villa-Lobos na peça orquestral *Choros nº 6*. Essa abordagem nos ajuda a descrever como o autor organiza as sonoridades na percepção tanto da i) *espacialidade* como da ii) *temporalidade* projetada pela obra.
Palavras-chaves: Villa-Lobos; *Choros nº 6*; Enunciação Musical Tensiva; Abordagem Tensiva.

Traces of the tensive musical enunciation in Villa-Lobos's *Choros nº 6*

Abstract: Villa-Lobos has built a distinctive style that is increasingly gaining in scope and analytical density, both inside and outside the country. The construction of a composer's style depends on the recurrence of the ways in which he organizes various musical and sound elements in order to construct his own "listening mode". Based on the tensive approach of French semiotics, developed by Claude Zilberberg, we will present how the tension between the sensitive and intelligible aspects of musical perception characterize Villa-Lobos' *enunciative presence* in the piece orchestral *Choros nº 6*. This approach helps us to describe how the author organizes sonorities into the perception of both i) *spatiality* and ii) *temporality* projected by the work
Keywords: Villa-Lobos; *Choros nº 6*; Tensive Musical Enunciation; Tensive Approach.

Introdução

Boa parte dos pesquisadores que se debruçaram sobre a obra de Villa-Lobos, consideram que o ciclo dos *Choros* está entre as obras mais inventivas do compositor, principalmente no que diz respeito ao modo como ele organiza o encadeamento de seções sonoras as vezes muito distintas umas das outras.

Ao analisar a *Choros nº 10*, por exemplo, Paulo de Tarso Salles mostra que o tema principal da peça sofre "reiteração **fragmentária** com modificações rítmicas e transposições" (2009, p. 229), um procedimento que, de certo modo, podemos estender para a tratamento das formas[1] de todo o ciclo. O que revela um traço estilístico importante

[1] Neste caso usamos o termo "forma" no sentido em que geralmente é aplicado no campo musical, em que as organizações gerais da obra, suas seções e partes, definem um arco total da peça.

para marcar a enunciação do compositor nas obras deste ciclo é a ideia, comum entre os pesquisadores, de uma "poética do **fragmento**", indicada por Silvio Ferraz (2012), ou mesmo nas palavras de Willy Corrêa de Oliveira (2009), de uma "dramaturgia de **collages**" ou a forma como uma "paisagem passando".

A percepção **temporal** dessa ordenação "fragmentada" revela um tipo de memória que comentaremos neste artigo, assim como também apontaremos a maneira como o enunciador Villa-Lobos projeta, a partir da sobreposição de camadas sonoras, a percepção de um **espaço** na escuta. O modo como ele constrói tanto a percepção da *temporalidade*, como a da *espacialidade*, configuram um *estilo enunciativo*, e mostrar o caminho para a coleta dos traços da enunciação (tensiva) do compositor é o nosso objetivo neste texto.

Utilizaremos a abordagem tensiva da semiótica francesa, desenvolvida principalmente por Claude Zilberberg (2011). Ela dispõe de categorias analíticas que nos ajudam a observar, principalmente, como o enunciador instaura um ponto de vista em que os aspectos sensíveis da percepção são os que regem os elementos inteligíveis. O modo como se conforma esse ponto de vista é o que desenha uma identidade do enunciador projetado pelas obras (os enunciados), são as marcas profundas e sensíveis de uma *presença enunciativa*.

Mais especificadamente, iremos apresentar como a tensão que se estabelece entre algumas categorias da percepção musical caracterizam certos traços da *presença* do enunciador Villa-Lobos em trechos da peça orquestral *Choros nº 6*.

Presença Enunciativa

De maneira simples, podemos dizer que um compositor constrói um *estilo* a partir dos modos recorrentes com que ele organiza diversos elementos musicais dentro das coerções de uma determinada prática musical, ou seja, a depender das reiterações, e também das modificações do seu modo de compor, o autor constrói uma identidade enunciativa: seja na relação entre ao menos duas obras, seja no arco de toda a sua produção.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

Os estudos da semiótica que se preocupam com a noção de *estilo*[2] passam, inevitavelmente, pelos estudos da *enunciação*[3], esta que é compreendida como a **instância de mediação** (GREIMAS; COURTÈS, 2001, p. 166-168) entre os elementos do sistema – o(s) musical(is) por exemplo – e a manifestação realizada dos elementos que foram atualizados desse(s) sistema(s).

Dito de um outro modo, é um campo no qual se operam os gestos intencionais da escolha e da realização das grandezas musicais que constituem a obra, elementos que são mais ou menos estabilizados pelos sistemas musicais compartilhados nas culturas. O autor se constrói em cada novo ato de criação e performance musical, ele projeta um modo de dizer, uma "voz". É como os heterônomos na literatura, ou quando, por exemplo, Villa-Lobos assina com o pseudônimo Epaminondas Villalba Filho[4] para marcar traços de uma escrita mais conservadora. Por isso, dizemos que a *enunciação* é a **instância** que projeta uma identidade em transformação, em cada nova realização o enunciador-compositor é pressuposto pela maneira de dizer o que disse no enunciado musical: as vezes ele projeta nas obras uma identidade que se mantêm mais, as vezes menos.

Pode parecer que estamos falando do mesmo assunto quando dizemos *estilo* e *enunciação*. Mas, na verdade, uma categoria está sob a determinação da outra, é a recorrência do modo como um sujeito **enuncia** que produz suas marcas **estilísticas**. Quanto mais cristalizado e compartilhado o *estilo* de um sujeito-compositor, mais implicativo se torna os modos de escuta que ele projeta no objeto-enunciado. É assim que acontece quando escutamos uma música, sem saber quem a compôs, e logo dizemos que ela é muito "Villa-Lobos".

O que precisa ficar claro quando estudamos a *enunciação*, ou seja, quando procuramos analisar os modos de se projetar um *eu* que diz algo em um *quando* e um *onde*, é que não estamos lidando com o sujeito Villa-Lobos de carne e osso, o sujeito da biografia, mas sim aquele que é projetado pelas suas obras-enunciados. Desse modo,

---

[2] A autora brasileira Norma Discini possui uma vasta produção sobre o assunto dentro do campo da semiótica francesa, podendo ser consultada no livro *Estilo nos Textos* (2003).
[3] A *enunciação* recebeu no Brasil um estudo minucioso e inovador da teoria pelas pesquisas realizadas por José Luís Fiorin, principalmente no livro *Astúcias da Enunciação* (1996).
[4] Algumas obras como *Tristorosa*, uma valsa para piano, e a ópera *Izaht* são assinadas com esse pseudônimo, entre outras, principalmente as obras vocais.

como já sabemos em musicologia, existem diversos Villa-Lobos a depender de cada fase composicional, a depender do movimento dessa *presença enunciativa*.

É a partir desse centro na **instância** da *enunciação*, de um ponto de vista que conforma uma *presença* perceptiva, que surge um dialogismo implicado, um "modo de escuta" próprio. É uma percepção musical que leva em conta um diálogo que emana da própria obra, um diálogo entre um enunciador/compositor e um enunciatário/ouvinte previsto pelo próprio modo de enunciar.

Aqui também não estamos falamos de um ouvinte de carne e osso, ou um espectador geral e ideal de música, mas sim de um ouvinte previsto por um modo de *engajamento sensível* (MANCINI, 2019b), um sujeito que percebe a obra a partir da maneira como o enunciador projeta as categorias temporais ("quando") e espaciais ("onde") no enunciado. Portanto, ao descrevermos as estratégias enunciativas do autor, estamos também descobrindo um perfil de ouvinte previsto por essa enunciação.

Como, então, Villa-Lobos projeta no enunciado musical a sua *presença enunciativa*? Para começarmos a responder essa questão, iremos apresentar muito brevemente os desdobramentos que a abordagem tensiva produziu na semiótica de base greimasiana.

Enunciação Tensiva

Desenvolvida principalmente por Claude Zilberberg (2011), a abordagem tensiva encontrou uma maneira de gramaticalizar os aspectos sensíveis dos objetos que entram em nosso campo perceptivo. "Ao desvelar a dimensão sensível da palavra [nota; harmonia; cor; gesto; cena etc.] de modo operacional e ao propor a perspectiva de um sistema dinâmico, Zilberberg e outros permitiram algumas aberturas para a semiótica greimasiana" (MANCINI, 2019a, p.2).

Entre as aberturas que se deram, podemos trazer a noção de *campo de presença* que Zilberberg e Fontanille (2001) emprestam de Merleau-Ponty (1999). Este conceito nos ajuda a entender que no momento em que o enunciador instaura, através ato enunciativo, um ponto de vista neste campo perceptivo, ele estabelece uma relação mais **próxima** ou mais **distante** do objeto-enunciado em que ele se projeta. O que estamos dizendo é que o

sujeito-compositor e o objeto-obra se constituem simultaneamente no *ato perceptivo* que dá uma "forma" para esse *campo de presença*.

Dito de outro modo, para identificarmos as características sensíveis e sensoriais que o enunciador projeta, precisamos entender como o objeto-enunciado se relaciona com a perspectiva instaurada pelo sujeito-enunciador, ou seja, qual o grau de **proximidade** que a enunciação projeta: se a obra está i) mais **próxima** e **íntima** daquele que enuncia, ou se ii) mais **distante** e **não-íntima**.

Para isso, o semioticista francês propõe que a categoria da *tensividade* seja caracterizada pela determinação da dimensão sensível, a *intensidade*, sobre a dimensão inteligível, a *extensidade*. A primeira dimensão opera as medições sensíveis da percepção, entre o **maior** ou **menor** impacto dos fenômenos percebidos, e a segunda dimensão diz respeito às divisões inteligíveis das grandezas que percebemos no objeto-enunciado, por exemplo as grandezas musicais que trabalhamos recorrentemente na musicologia: os perfis melódicos, as texturas timbrísticas, as narrativas harmônicas, as organizações rítmicas etc.

Para cada dimensão da *tensividade* – intensidade e extensidade – temos dois medidores da percepção: o i) *andamento* (acelerado ↔ desacelerado) e a *tonicidade* (tônico ↔ átono) para a primeira; e a ii) *temporalidade* (curta ↔ longa) e a *espacialidade* (fechada ↔ aberta) para a segunda. É importante enfatizar que o símbolo [↔] diz respeito à gradação que existe entre os polos. Dessa forma, não há um pensamento binário opositivo na proposta tensiva: ou um polo ou outro. Mas sempre a relação dinâmica e gradativa estabelecida pela tensão que constitui os polos.

A abordagem tensiva deve muito de seus termos de inspiração musical à uma aproximação[5] que Zilberberg fez dos estudos desenvolvidos pela musicóloga francesa Gisèle Brelet, principalmente a partir dos tomos *Le Temps Musical* (1949). No entanto, quando dizemos *andamento* não estamos nos referindo **totalmente** ao *andamento* da *expressão musical* propriamente dito, ou seja, à velocidade pressuposta pela relação que se estabelece entre as durações sonoras do objeto. Também não faz referência às marcações em italiano como *allegro*, *andante*, *moderado* etc. E mesmo que seja possível

[5] Para uma consulta mais detalhada sobre a influência musical da abordagem tensiva, procurar o artigo *Bases do Pensamento Tensivo* de Luiz Tatit (2019).

retirar alguns traços sensíveis das indicações de caráter, como *afetuoso*, *furioso*, *grazioso*, a depender de qual prática musical está envolvida, por enquanto nos parece mais prudente apontarmos as diferenças entre as categorias de análise. Por enquanto.

Dito de um modo simples, teremos um *andamento desacelerado* quando há na obra a manutenção da expectativa construída, por outro lado, se houver uma quebra de expectativa, então teremos um *andamento acelerado*. Isso pode se dar em pontos internos da obra, ou mesmo na peça tomada como um todo. É muito comum que nos estudos sobre *harmonia* se leve em conta a questão das expectativas construídas pelas diversas narrativas possíveis, independentemente do sistema musical em questão. É um campo interessante em que essa abordagem poderia incidir de maneira produtiva.

A operacionalidade da *enunciação tensiva*[6] nos estudos da musicologia e da criação musical talvez ainda esteja um pouco nebulosa, mas acreditamos que as próximas seções, em que aplicaremos as ferramentas tensivas em fragmentos da peça *Choros nª 6*, possam esclarecer as direções e os ganhos desta abordagem.

Escolhemos a gravação da Orquestra Sinfônica de São Paulo[7], em 2008, regida por John Neschling, época em que o grupo gravou todo o ciclo de *Choros* do autor. O trabalho com o áudio é essencial para que possamos ouvir as construções tensivas que a partitura acaba não dando conta por completo. Para os exemplos, iremos indicar a minutagem da gravação e também colocaremos os trechos da partitura.

Para percorrermos um caminho claro de análise, o texto está dividido em duas partes orientadas pela projeção da dimensão da *intensidade*, o "sensível", sobre a dimensão da *extensidade*, o "inteligível":

i) A primeira parte opera a projeção **da** *tonicidade* (tônico ↔ átono), enquanto "força de impacto" da apreensão sensível, **sobre** a *espacialidade* (fechada ↔ aberta) percebida na *extensidade* inteligível.

[6] As bases sobre as quais utilizamos o conceito de *Enunciação Tensiva* podem ser encontradas no artigo *A Enunciação Tensiva em diálogo*, de Renata Mancini (2019).
7 Link para ouvir o *Choros nº 6*: https://www.youtube.com/watch?v=gyeUxoAK0iM

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

ii) A segunda parte opera a projeção **do** *andamento* (acelerado ↔ desacelerado), enquanto "velocidade" da apreensão sensível, **sobre** a *temporalidade* (curta ↔ longa) percebida na *extensidade* inteligível.

Profundidade Espacial

[tonicidade → espacialidade]

Para a primeira projeção, levaremos em conta a *profundidade espacial* em relação ao ponto de vista instaurado na obra, ou seja, quais grandezas musicais (planos e modulações de dinâmicas, figuras e densidades timbrísticas) Villa-Lobos seleciona para construir as relações entre um ***próximo*** e um ***distante*** do ponto de vista estabelecido pela sua *presença enunciativa*.

Escolhemos dois trechos da obra *Choros nº 6* para exemplificar a *profundidade espacial*: **i)** um no qual a *tonicidade* se relaciona de modo **confluente** com uma modulação tanto de dinâmica (*crescendo* → *decrescendo*) quanto de densidade timbrística (*adensamento* → *diluição*); e **ii)** outro em que a *tonicidade* se relaciona de modo **inverso** com os mesmo parâmetros, só que com um *decrescendo* de dinâmica, e uma *diluição* timbrística. Explicaremos em detalhes.

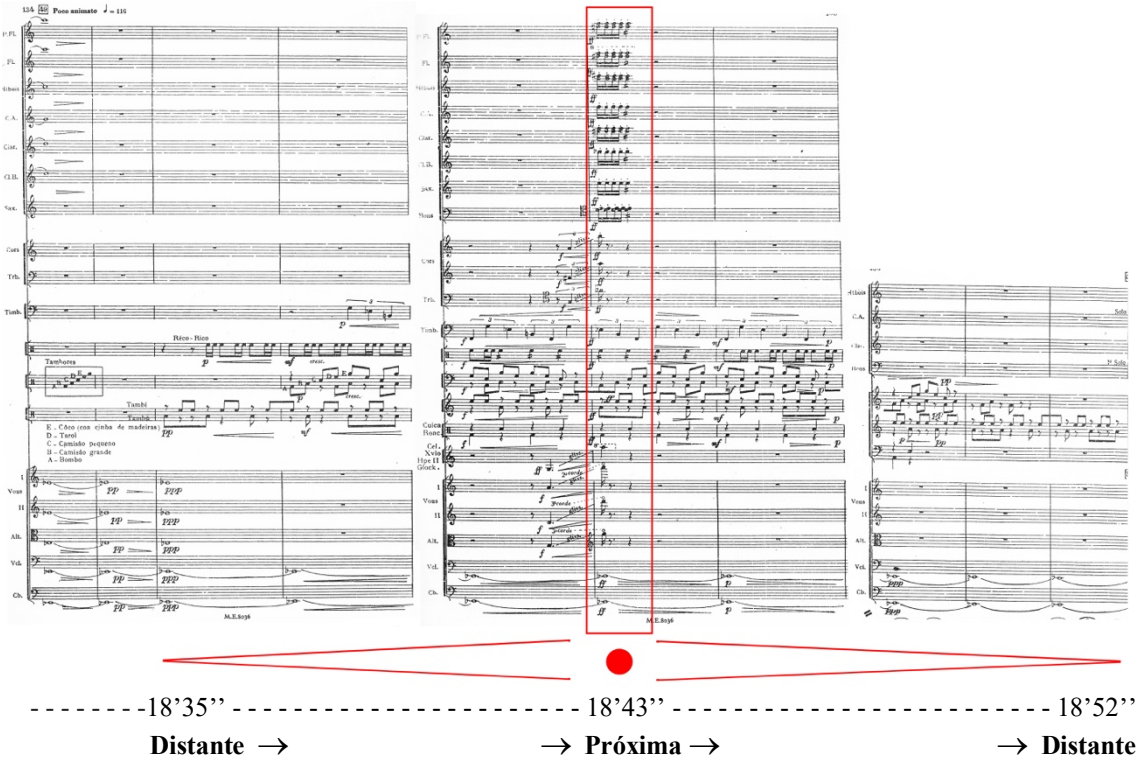
O primeiro trecho começa no **18'35''** e vai até o **18'52''**. A peça, de modo geral, se articula em dois eixos de altura (A e Ab), e também nos intervalos de 4J e 5J desses eixos (D – E – Db – Eb). Quando chegamos no ápice de dinâmica e densidade neste trecho, estamos na sobreposição dos dois eixos. Mas, de todo modo, para lidarmos de maneira clara com os aspectos sensíveis da percepção, ainda não nos parece pertinente um detalhamento do campo das alturas. Focaremos nas modulações de dinâmica e na densidade timbrística.

Pelo caráter confluente desta parte, se torna simples o entendimento da *tonicidade* perceptiva. Essa dimensão se articula na tensão entre evento **tônico** e, por isso, mais ***próximo*** espacialmente do ponto de vista que o enunciador instaura, e evento **átono** e, por isso, mais ***distante*** do enunciador.

Tanto a modulação de dinâmica [***ppp*** < ***ff*** > ***ppp***] quanto o adensamento timbrístico [pedal-melódico + percussão < tutti > pedal-melódico + percussão] se processualizam em

conjunto com a tonicidade sensível, que vai de uma apreensão átona para uma tônica, e de uma apreensão tônica para uma átona. Dessa maneira, a espacialidade se constrói pela profundidade do campo perceptivo projetado, de um distante e não-íntimo do ponto de vista para um próximo, e desse próximo e íntimo para um distante.

FIGURA 1



Profundidade Espacial - Trecho 1. Fonte: elaboração própria.

Essa modulação espacial também pode ser percebida como uma trajetória estereofônica: uma *horizontalidade* que constrói uma *transposição*[8] de um lado para o outro do ouvido. E, além disso, o trecho anterior possui uma figurativização timbrística – uma “banda” ou uma “cavalaria” passando etc. – que contribui, como uma grandeza conotativa de conteúdo, para caracterizar a *horizontalidade* espacial da escuta.

O segundo trecho, diferente do primeiro, apresenta uma relação inversa da *tonicidade* com a modulação de dinâmica e a densidade timbrística. O trecho começa no

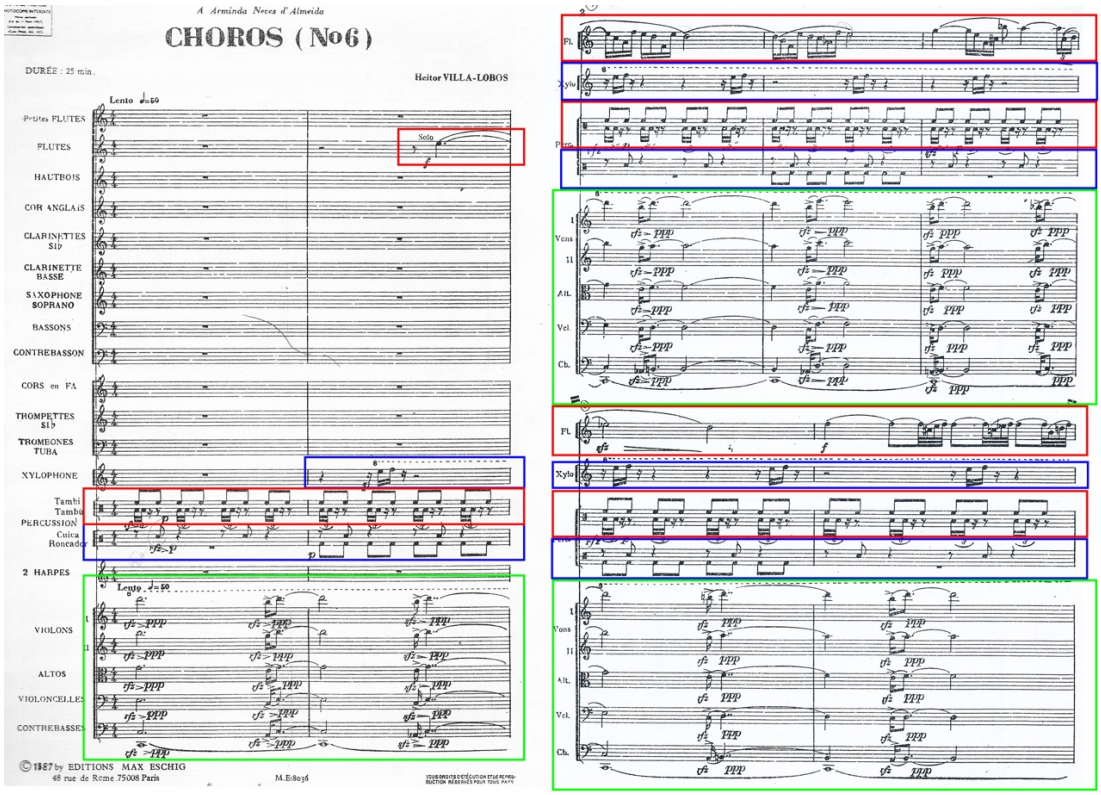
[8] Ainda poderíamos seguir aplicando outras categorias que levem em consideração a *direcionalidade* espacial da percepção, ou mesmo as relações de *englobamento* e *ocupação* do espaço (FIORIN apud GOMES, 2018, p. 112.). A música eletroacústica, em todas as suas vertentes, opera de maneira ainda mais consciente as demarcações e manipulações da percepção espacial da escuta.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

início da peça e vai até o 2'04''. No arco geral do *decrescendo* de dinâmica e da *diluição*[9] timbrística, ele pode ser percebido em três partes: a) [0'00''] a sobreposição de ao menos três planos; b) [1'04''] a sobreposição de dois planos; e a presença de c) [1'31''] um plano apenas. Já é possível intuir uma *profundidade espacial* implicada na gradação/divisão que propomos.

Podemos separar a primeira parte a) a partir da sobreposição de ao menos três planos timbrísticos e dinâmicos: 1) flauta + tambu + tambi[10]; 2) cuíca aguda + roncador + xilofone; e 3) cordas. A numeração se refere à proximidade do plano com o ponto de vista instaurado:

FIGURA 2



Profundidade Espacial - Trecho 2/Parte a. Fonte: elaboração própria.

A construção dos planos sonoros desta parte está em ressonância com o modo de compor dos compositores contemporâneos à Villa-Lobos, como Debussy, Stravinsky, Varèse etc. Já temos diversos estudos que exploraram a proximidade entre os *estilos*

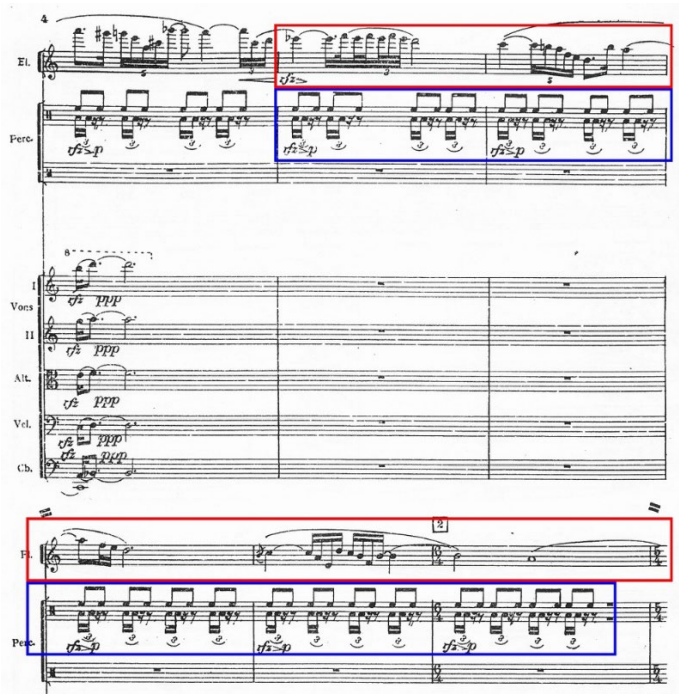
[9] Quando usamos a categoria *densidade* timbrística estamos nos referindo ao acúmulo ou não da variedade de timbres heterogêneos percebidos.
[10] Tambu e Tambi são claves ou bastões de madeira.

desses autores. Gostaríamos apenas de enfatizar que, a partir da tensão que estabelece a distinção entre os planos, esse modo de escrita passa a compor intencionalmente com a *profundidade espacial* da escuta, e talvez por isso tenha um apelo figurativo recorrentemente reportado.

A distinção precisa dos planos não é necessariamente o foco da análise, pois as medições sensíveis podem variar a partir dos diferentes modos de escutas selecionados. O que nos interessa é a diferença que se dá no processo de todo o trecho escolhido, em que uma operação de *triagem* vai conduzindo a configuração da profundidade espacial.

Na parte b) temos um procedimento de filtragem em que apenas o primeiro plano da parte a) se mantêm. Porém, o que antes era apenas uma camada, definida em tensão com as outras mais distantes, agora se divide em dois planos: 1) flauta; 2) tambu + tambi. A diferença entre as qualidades timbrísticas – alturas definidas e sons percutidos – contribui para o contraste marcado entre as camadas (Fig. 3).

FIGURA 3



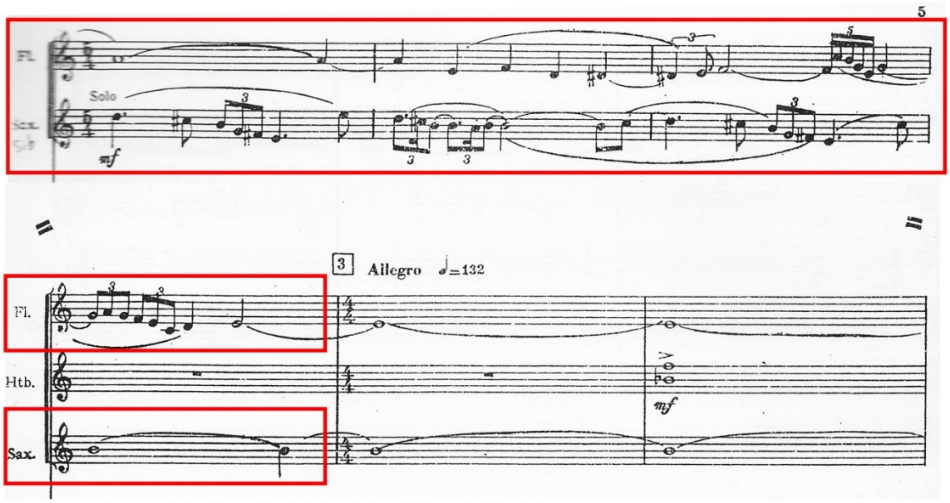
Profundidade Espacial - Trecho 2/Parte b. Fonte: elaboração própria.

Pela sobreposição dos planos, ambas as partes [a) e b)] nos dão a presença de um *próximo* e um *distante* ao mesmo tempo. No entanto, a redução da quantidade de planos, na passagem de uma parte para a outra, faz com que a distância geral da espacialidade

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

diminua. Esse procedimento se intensifica na última parte c), em que um plano unido pela qualidade timbrística[11] e também pela tessitura reduzida (uma 9ª maior: C3 ↔ D4) se constitui entre: 1) flauta + sax soprano [B♭] (Fig. 4):

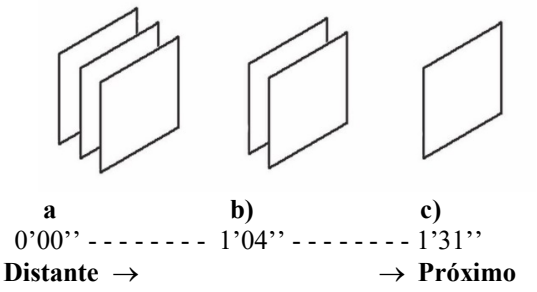
FIGURA 4



Profundidade Espacial - Trecho 2/Parte c. Fonte: elaboração própria.

Na última parte (c), a *triagem* opera a exclusão de um timbre contrastante, os sons percutidos, e a inclusão de um timbre mais próximo da flauta, o que resulta na junção dos planos pela maior homogeneidade timbrística entre os dois instrumentos. Para finalizar, segue uma representação simples da espacialidade construída no percurso do segundo trecho (Fig. 5):

FIGURA 5



Profundidade Espacial - Trecho 2 – Arco geral.

[11] Claro que há diferenças timbrísticas entre uma flauta e um sax soprano. Estamos levando em conta as diferenças pertinentes para a configuração da *profundidade espacial* de todo o arco do trecho escolhido.

O arco geral do segundo trecho pode então ser definido pelo *decrescendo* de dinâmica e de *diluição* timbrística em relação contrária a um *crescendo* de *tonicidade*, o que faz com que a última parte do trecho seja mais tônica, íntima e próxima do ponto de vista do enunciador. Este trecho contribui para não confundirmos a *tonicidade* sensível com a *dinâmica*, ou seja, confundir os graus de impacto sensível com as organizações da intensidade sonora da *expressão musical*:

> Quando o som **cresce**, ocupa um lugar cada vez maior na consciência: ele a invade, tornando-a passiva em relação a si próprio e solidária ao mundo que também é invadido por suas vibrações. Mas quando o som **decresce** e chega às fronteiras do silêncio, é sua subjetividade que cresce: [...] é preciso então sustenta-lo a partir de nossa atividade, e ele passa a existir apenas na secreta solidão de uma consciência que o disputa e o arrebata ao silêncio e ao nada (BRELET, 1949 in: ZILBERBERG, 2011 p. 289 – grifos nossos).

A partir de Brelet, podemos entender que o enunciatário-ouvinte é mobilizado sensivelmente tanto pelo som que **cresce** quanto pelo som que **decresce** [demais]. Ela descreve duas operações diferentes, duas modulações de como o sujeito pode ser mobilizado sensivelmente pela dinâmica da *expressão musical*. Nessas duas modulações o sensível (*intensidade*) ganha predominância porque a consciência (*inteligível*) é enfraquecida, seja pela apassivação produzida pelo som que "invade" intensamente o sujeito, seja pela necessidade de "sustentar" a consciência que foi neutralizada pelo desaparecimento quase completo do som.

Nos dois exemplos anteriores, retirados do *Choros nº 6*, observamos como se configura a *profundidade espacial* do *campo de presença* do sujeito-enunciador Villa-Lobos, mesmo que os tratamentos dos parâmetros sonoros e musicais feitos pelo compositor seja o oposto um do outro. O que resta verificar é se há uma recorrência de usos enunciativos, ou seja, se Villa escolhe os mesmos modos de construir a *profundidade espacial* do ponto de vista projetado nas suas obras.

Temporalidade Mnésica

[andamento → temporalidade]

Para a segunda projeção, partiremos da ideia de *mnésia*, uma "versão despsicologizada da memória" (ZILBERBERG; FONTANILLE, 2001), em que a *temporalidade* perceptiva é construída a partir da relação entre o *atual*, enquanto uma

memória de *direção* prospectiva, e o *ultrapassado* como uma memória de *direção* retrospectiva, sempre em relação às grandezas musicais selecionadas pelo compositor.

A partir da mesma "mirada" do sujeito-enunciador que trabalhamos nos exemplos anteriores, iremos observar as organizações formais da obra com base nas semelhanças e diferenças entres as grandezas musicais que constituem algumas seções e, principalmente, na passagem entre elas.

Como já dissemos anteriormente, entre os pesquisadores de Villa-Lobos é comum dizer que o ciclo dos *Choros* apresenta formas fragmentadas, uma "poética do fragmento" (FERRAZ, 2012). Por isso, podemos tomar emprestado uma definição do tema principal da *Choros nº 10*, feita por Paulo de Tarso Salles, e expandi-la para as formas gerais de todo o ciclo:

> O uso do tema [forma], portanto, em nada remete à tradição clássica de desenvolvimento temático [formal], uma vez que o procedimento empregado é a reiteração fragmentária com modificações rítmicas e transposições (SALLES, p. 229, 2009 – inserções nossas).

Para endossar essa definição, os *Choros* possuem uma organização geral cujas trocas de seções sonoras, por vezes muito distintas umas das outras, constituem o arco geral das obras a partir de uma estratégia de montagem. As trocas de seções, geralmente súbitas, e às vezes gradativas, causam *acelerações* e *desacelerações* sensíveis na percepção da *temporalidade mnésica*, enfatizando ora um tipo de memória, ora outro.

Encontramos ressonância desse interesse analítico quando Silvio Ferraz (2012), ao analisar os cadernos de rascunho do compositor, se depara com diversos fragmentos que vão fazer parte da peça para piano *Rudepoema* (1927), que o autor analisa, e também de outras obras do compositor:

> A partir de um material disposto em cadernos distintos o compositor realiza uma combinatória tendo em vista momentos de **maior** ou **menor** contraste (transições quase diretas através de notas repetidas; cortes através de objetos rápidos e transições por sobreposição) (FERRAZ, 2012, p.11 – grifos nossos).

O caráter "caótico" muitas vezes atribuído ao compositor não deixa de ter certa ressonância na discussão a seguir. Mas esse dado estilístico é uma via de mão dupla, pois, como mostraremos, a estratégia composicional e os "estilos musicais" usados pelo autor para construir as seções sonoras, asseguram a intencionalidade na escolha das modulações e alternâncias sensíveis projetadas pelo enunciador.

Acelerações sensíveis

Para podermos descrever as *acelerações* presentes na peça C*horos nº 6*, voltemos um pouco para os resultados sintetizados das análises anteriores:

- Na *profundidade espacial* do primeiro trecho, a *tonicidade* se relacionou com as modulações de dinâmica e de timbre de modo **confluente**, ou seja, quanto **mais** *tonicidade*, mais concentrado e **próximo** era a *espacialidade* construída a partir do **aumento** de dinâmica e do **adensamento** timbrístico.
- Na *profundidade espacial* do segundo trecho, a *tonicidade* se relacionou com as modulações de dinâmica e de timbre de modo **inverso**, ou seja, quanto **mais** *tonicidade*, mais concentrado e **próximo** era a *espacialidade* construída a partir da **diminuição** de dinâmica e da **diluição** timbrística.

No entanto, nos dois casos, as passagens sensíveis operam a partir da lógica implicativa, ou seja, a partir de uma lógica de causalidade, operacionalizada pela sintaxe: *se* isso *então* aquilo (ZILBERBERG, 2011). Isso se dá porque houve uma progressividade nos dois exemplos, um início, um meio e uma chegada. Os passos do caminho foram implicativamente e gradualmente apresentados.

Nesta parte da análise, iremos demonstrar como as súbitas trocas de seções operam, diferentemente dos exemplos anteriores, a partir da lógica concessiva, de uma lógica da surpresa, do acaso, operacionalizada pela sintaxe: *embora* isso, aquilo (ZILBERBERG, 2011). Nesta lógica, os movimentos sensíveis, que são mais íntimos para o sujeito da enunciação, se dão, na maior parte das vezes, por alternâncias bruscas e inesperadas.

Escolhemos um trecho para exemplificar a *temporalidade mnésica,* observando como o *andamento* se relaciona com as alternâncias tanto de andamento musical (*rápido* ↔ *lento*) – enquanto velocidade rítmica pressuposta pelas durações e pelos agrupamentos sonoros – quanto de densidade timbrística (*densa* ↔ *diluída*).

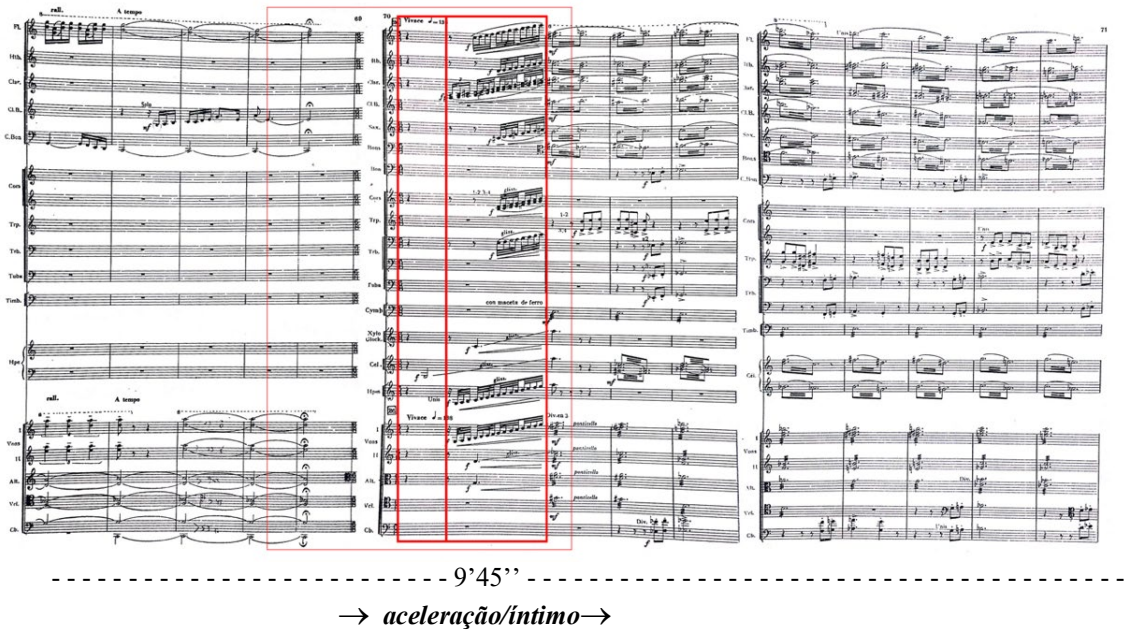
O trecho começa no 9’35’’, vai até o 10’31’’ e é constituído de três seções musicais (a, b e c) com características muito distintas umas das outras. Apresentaremos as *acelerações sensíveis* produzidas pelas duas trocas de seção (a → b) e (b → c): i) uma em que o *andamento acelerado* opera de modo confluente com a troca do andamento

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

musical (*lento* → *rápido*) e da densidade timbrística (*diluída* → *densa*) e ii) uma outra em que o *andamento acelerado* opera de modo inverso com a troca do andamento musical (*rápido* → *lento*) e da densidade timbrística (*densa* → *diluída*). Na primeira seção temos: [seção a] - [uma camada timbrística diluída e com andamento musical lento, realizada pelas cordas e flautas, que está em contraponto com uma outra camada de fragmentos melódicos nas madeiras que lembram as figurações de um "choro"]

Os dois retângulos menores e mais destacados da figura abaixo, internos ao retângulo maior, mostram a presença de um pequeno silêncio súbito e depois de um gesto melódico ascendente muito acelerado feito por vários instrumentos, eventos que promovem uma alternância brusca para uma seção onde (Fig. 6): [seção b] - [fragmentos melódicos rápidos nos metais, mais os trêmulos das cordas, mais os trinados das madeiras e celesta e mais os rulos do tímpano, aceleram o andamento musical ao mesmo tempo em que adensam o aspecto timbrístico].

FIGURA 6



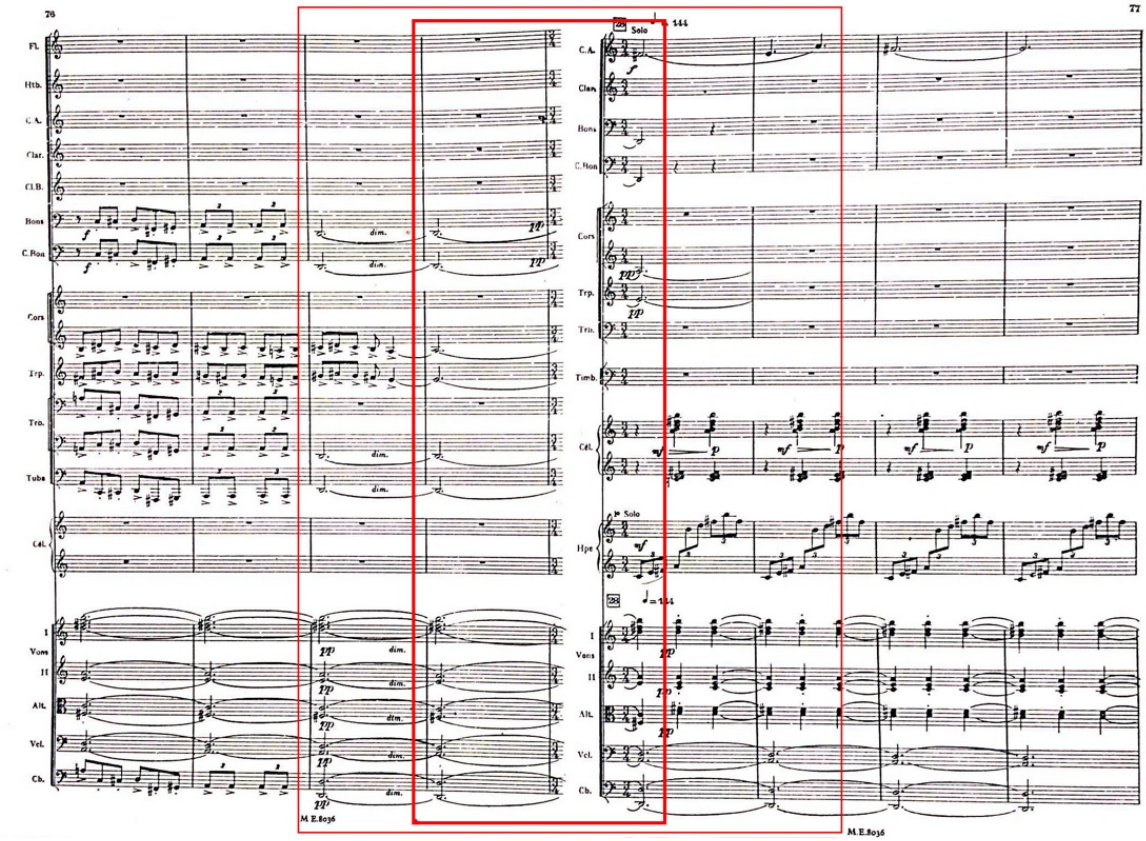
Temporalidade Mnésica – Troca 1. Fonte: elaboração própria.

A primeira troca de seção é, portanto, operada por uma alternância súbita em que há um *andamento acelerado* em confluência com a troca de densidade timbrística, de um aspecto *diluído* para um *denso*, e uma alternância de um andamento musical *lento* para um *rápido*, sempre levando em conta a relação entre as velocidades que estão em jogo

neste trecho, e não como essas velocidades se relacionam com o andamento de outras músicas. A quebra de expectativa se dá, pois a mudança repentina do modo de organizar vários parâmetros surpreende o enunciatário.

Da seção **b**, que já foi descrita anteriormente pelo seu caráter **veloz** e **denso**, muda-se bruscamente para o **c**, em que há (Fig. 7): **[seção c]** - [uma camada mais **lenta** das cordas em que figura um acompanhamento típico de valsa: as cordas graves marcando a cabeça do compasso e o restante marcando o segundo e terceiro tempo, uma celesta também marcando o segundo e terceiro tempo, e um perfil melódico arpejado de tercinas realizado pela harpa. Sobreposto a esse acompanhamento, temos uma camada melódica **lenta** e **extensa** realizada pelas madeiras e metais, também com características típicas de valsa].

FIGURA 7



- 10’14’’ -

→ ***aceleração/íntimo***→

Temporalidade Mnésica – Troca 2. Fonte: elaboração própria.

A segunda troca de seção se dá por uma alternância súbita entre a parte b e a c. Porém, desta vez, o *andamento acelerado* se relaciona de modo inverso com a troca tanto de densidade timbrística, de um aspecto *denso* para um *diluído*, quanto da alternância de um andamento musical *rápido* para um *lento*. O que provoca a *aceleração sensível* é a mudança brusca (e *concessiva*) entre as seções, assim como ocorreu na passagem anterior.

O que gostaríamos de apresentar é que as *acelerações* dessas trocas súbitas provocam uma *memória prospectiva*, como se os materiais musicais da nova seção (*atuais)* não tivessem, aparentemente, ligação com os materiais da seção anterior (*ultrapassados*). Desse modo, se produz um direcionamento prospectivo da percepção que aponta para os desenvolvimentos atuais e os seguintes e, por isso, instaura uma marcação mais íntima e sensível daquele que enuncia.

Pelo modo de enunciar, o ouvinte irá, aos poucos, "esperar" pelas trocas inesperadas e inusitadas que o enunciador propõe. Assim, é possível que as seções que demoram mais para apresentar seus desenvolvimentos operacionais acabem se tornando mais enfadonhas.

Se resumíssemos os resultados da análise deste trecho teríamos o seguinte:

- A *temporalidade mnésica* na troca da seção **a** para a **b** constrói uma *memória prospectiva*, em que um *andamento acelerado* se relaciona com as alternâncias de andamento musical e de densidade timbrística de modo **confluente**, ou seja, quanto **mais** *andamento*, mais **íntima** e **atual** é a *temporalidade* construída a partir do **aumento** súbito do andamento musical e também do **adensamento** timbrístico súbito.

- A *temporalidade mnésica* na troca da seção **b** para a **c** constrói uma *memória prospectiva*, em que um *andamento acelerado* se relaciona com as alternâncias de andamento musical e de densidade timbrística de modo **inverso**, ou seja, quanto **mais** *andamento*, mais **íntima** e **atual** é a *temporalidade* construída a partir da **diminuição** súbita do andamento musical e também da **diluição** timbrística súbita.

Desacelerações de conteúdo

As *acelerações sensíveis* provocadas pelas alternâncias súbitas são as que, pelo seu caráter de impacto, chamam mais atenção do enunciatário. No entanto, o enunciador para não perder o enunciatário em um ciclo de novidades incessantes, joga com uma espécie de *relé*[12] *temporal*: ao mesmo tempo em que ele oferece *acelerações* pelas trocas súbitas da maneira de organizar os elementos da expressão musical, provocando uma *memória prospectiva*, ele dá ao enunciatário *desacelerações* de conteúdo que, pelo reconhecimento de certas configurações musicais canônicas e estabilizadas, provocam uma *memória retrospectiva*.

Se retomarmos a segunda troca da seção b para a c, por exemplo, temos uma *desaceleração* do impacto provocado pela alternância súbita entre as partes a partir, principalmente, do reconhecimento das grandezas musicais que fazem lembrar o estilo de uma valsa prototípica, ou seja, a presença, em geral, de ao menos os seguintes caracterizantes da expressão musical (Quadro 1):

QUADRO 1

Valsa

Ternário Simples | Acompanhamento (*um-pa-pa*) | Melodia Acompanhada

Elementos caracterizantes da valsa.

Outros constituintes poderiam entrar para caracterizar ainda mais o estilo de uma valsa prototípica, como um timbre orquestral, o timbre das cordas no acompanhamento marcado (*um-pa-pa*), como é o caso do nosso exemplo, harmonias e melodias derivadas do sistema tonal etc.

É a partir das grandezas do plano de expressão musical que apontamos – Ternário simples, Acompanhamento (*um-pa-pa*) e Melodia Acompanhada – que se constrói a *isotopia*[13] da *Valsa*. Esse agrupamento gera uma grandeza denotativa da expressão

[12] Relé é um dispositivo eletromecânico, geralmente utilizado para as funções de ligar e desligar; um interruptor acionado eletricamente.

[13] O conceito de isotopia designa a recorrência de traços semânticos no conteúdo, quer sejam de ordem temática (abstrata) ou de ordem figurativa. Pode também se referir à recorrência de traços no plano de expressão, quer sejam sonoros, visuais, táteis etc. (GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J., 2008).

musical (*Valsa*) e ao mesmo tempo uma grandeza conotativa de conteúdo (*Valsa*) que, a depender do repertório e embasamento do ouvinte, pode abrir sentidos intertextuais para a escuta.

Desenvolvido por vários pesquisadores, o estudo das *Tópicas* já se preocupa com o reconhecimento de sentido a partir daquilo que se estabilizou nas práticas musicais pelos seus usos reiterados, ou seja, se "determinada figuração musical típica de um repertório partilhado e convencional" (PIEDADE, 2013, p. 9) for reconhecida no discurso musical, haverá um certo engajamento inteligível do ouvinte.

Quando temos mais inteligibilidade na percepção e, por consequência, menos predominância do *sensível*, estamos lidando com os desdobramentos da *extensidade* perceptiva que apresentamos anteriormente quando indicamos as ferramentas que a abordagem tensiva nos oferece. Se lembrarmos, a *extensidade* diz respeito às divisões inteligíveis das grandezas que percebemos no objeto-enunciado (os perfis melódicos, as texturas timbrísticas, as narrativas harmônicas, as organizações rítmicas etc.).

Portanto, o reconhecimento de uma *isotopia* da expressão musical, como neste caso que apresentamos, *desacelera* por provocar um desdobramento na *extensidade* perceptiva, ou seja, quando o enunciatário se dá conta da presença de uma *Valsa*, ele atualiza expectativas comuns e implicativas que o estilo já estabilizou, causando um certo conforto na percepção.

O que futuramente precisa ser esclarecido nos estudos sobre as *Tópicas* é a diferença entre os níveis de pertinência que alicerçam suas definições. Normalmente, as *isotopias* do plano de expressão musical servem como o primeiro acesso perceptivo para a entrada em um campo "tópico" de sentido, mas as abrangências de conteúdo (musical, social, cultural, antropológico etc.) que cada uma dessas *isotopias* pode incitar precisam ser organizadas a partir de níveis distintos, a depender dos objetivos de cada análise.

Para finalizar, o *relé* desenvolvido por Villa-Lobos nos trechos que selecionamos da *Choro nº 6* opera um jogo intercalado de expectativas: i) as alternâncias bruscas entre seções muito distintas uma das outras *aceleram* a percepção, o que torna mais atual e íntimo do enunciador por provocar uma *memória prospectiva*, logo depois, ii) o reconhecimento de certas *isotopias* da expressão musical *desaceleram* a percepção por

atualizar um conjunto de expectativas já estabilizadas nas práticas musicais, o que provoca uma *memória retrospectiva*.

Considerações finais

Pouco a pouco vemos a possibilidade de revelar como Villa-Lobos, e outros autores, projetam a sua *presença enunciativa* e sensível em suas obras. Os traços enunciativos que apresentamos neste artigo, tanto da *temporalidade* como da *espacialidade*, são os marcadores que ajudam a desenhar o modo como o enunciador se projeta no enunciado, nas suas obras. Às vezes ele propõe uma relação mais próxima e íntima com o enunciatário previsto, às vezes menos, e é esse jogo de proximidades, assim como a recorrência dos traços, que constrói o *estilo* de cada compositor.

Apontamos duas características que precisam passar por verificações mais exaustivas a fim de se caracterizar como uma marca estilística do autor. Uma é a construção da *profundidade espacial* a partir de modulações gradativas, e a outra são as *acelerações sensíveis* por alternâncias súbitas de seções/fragmentos, o que projeta uma *temporalidade mnésica* prospectiva, em contrapartida com *desacelerações* de conteúdo provadas pela percepção das *isotopias* de expressão que enunciador organiza, projetando uma *temporalidade mnésica* retrospectiva.

Nada impede, e até se incentiva, que as ferramentas da abordagem tensiva sejam entrelaçadas com ferramentas de outros métodos analíticos das sonoridades. As categorias tensivas são abstratas o suficiente para que haja uma interação proveitosa com qualquer instrumento de análise da matéria sonora.

A produtividade do método está, entre outras coisas, na sistematização do modo de retirar os traços enunciativos a partir, principalmente, das medições sensíveis da manifestação, do ato enunciativo em si. Pela abordagem tensiva, é possível que poderemos, aos poucos, modelar a imagem mais bem descrita de um corpo enunciativo que sente e pulsa no enunciado-objeto.

Referências

DISCINI, Norma. *Estilo nos Textos*. São Paulo: Contexto, 2003

FERRAZ, Silvio. Estudo da gênese composicional de Rudepoema de H. Villa-Lobos. *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo, 2012.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1999.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/ FFLCH/USP, 2001.

GOMES, Regina Souza. Um olhar semiótico sobre a atualidade: a aspectualização a partir de Greimas. *Estudos Semióticos*. volume 14, n. 1 (edição especial). Editores convidados: Waldir Beividas e Eliane Soares de Lima. São Paulo, março de 2018, p. 108-116.

MANCINI, Renata. *A enunciação tensiva em diálogo*. Estudos Semióticos. [on-line]. Disponível em: www.revistas.usp.br/esse. Ivã Carlos Lopes, José Américo Bezerra Saraiva e Eliane Soares de Lima (ed.), v. 15, Edição Especial, São Paulo, abril de 2019a, p. 64-87.

_____. Os modos de engajamento do leitor: o Grande Sertão: Veredas em quadrinhos. *Quadrinhos: fronteiras e interfaces* - Todas as Letras: revista de língua e literatura, v. 1, n. 1, p. 100-113. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2019b.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Com Villa-Lobos*. São Paulo: EDUSP, 2009.

PIEDADE, Acácio. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre retoricidade na música. *El Oído Pensante*, v. 1, n. 1, 2013.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TATIT, Luiz. *Bases do pensamento tensivo*. Estudos Semióticos. [on-line]. Disponível em: www.revistas.usp.br/esse. Ivã Carlos Lopes, José Américo Bezerra Saraiva e Eliane Soares de Lima (ed.), v. 15, Edição Especial, São Paulo, Abril de 2019, p. 11-26.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Villa-Lobos na teledramaturgia: semântica musical e poéticas audiovisuais

Raphael Fernandes Lopes Farias
Universidade Paulista - UNIP
rapharias20@gmail.com

Resumo: Este artigo analisa os usos de composições do brasileiro Heitor Villa-Lobos nas telenovelas brasileiras. Partimos das minisséries A Muralha e Hoje é dia de Maria; e das novelas Amor, eterno amor e A lei do amor, e das composições usadas nessas obras audiovisuais. Assim como o uso do repertório sinfônico é comum em produções audiovisuais, a obra de Villa-Lobos aparece nessas produções e se mostra eficiente como trilha musical. As características do discurso musical do compositor foram aqui analisadas em relação às novelas e minisséries televisivas selecionadas, apoiadas na teoria das tópicas e da musemática, de Philip Tagg. Conclui-se que, devido às suas características intrínsecas, obra Villa-Lobos se amolda adequadamente à poética audiovisual, razão pela qual se faz presente para além das salas de concerto – para aonde foi inicialmente concebida.
Palavras-chave: Villa-Lobos; telenovela; semântica musical; imaginário; cultura das mídias.

Villa-Lobos in television drama: musical semantics and audiovisual poetics.

Abstract: This article analyzes the uses of compositions by Brazilian Heitor Villa-Lobos in Brazilian soap operas. We start from the miniseries A Muralha and Hoje é dia de Maria; and the soup operas Amor eterno amor and A lei do amor, and the compositions used in these audiovisual works. Just as the use of symphonic repertoire is common in audiovisual productions, Villa-Lobos' work appears in these productions and proves to be efficient as a soundtrack. The characteristics of the composer's musical discourse were analyzed here in relation to novelas and tv series selected, supported by theory of topics and Philip Tagg's musematics. It is concluded that, due to its intrinsic characteristics, Villa-Lobos fits in well with audiovisual poetics, which is why it is present beyond concert halls - where it was originally conceived.
Keywords: Villa-Lobos; soap opera; musical semantics; imaginary; media culture.

Introdução: Telenovelas, poéticas e audiência

Pensar o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos para além das tradicionais análises musicológicas é também o ouvir fora das salas de concerto e das partituras. Assim como algumas obras musicais de compositores foram ressignificadas pela cultura das mídias, desde J. S. Bach em cenas cinematográficas de terror, passando pelas secretárias eletrônicas que tocam *Für Elise*, o mesmo ocorre, em algum nível, no Brasil, com seu ícone maior da música de concerto: Villa-Lobos.

Serão destacados, neste trabalho, algumas formas de uso de sua obra na televisão, nas telenovelas e minisséries. Antes disso, porém, faz-se necessário compreender o que essa mídia, que se converteu no mais potente veículo de comunicação nacional do século XX, significa para a cultura brasileira e, brevemente, como seus mecanismos operam.

A televisão no Brasil carrega significados que no imaginário dos Estados Unidos e da Europa ocorreram no começo do século XX com o cinema (HAMBURGER, 2005). Progresso, velocidade, transmissão em tempo real, novas tecnologias, e no campo social, a situação da mulher, divórcio, dilemas familiares, sexualidade, moda são temáticas recorrentes. Fruto da consolidação da mídia televisiva, a telenovela se constitui como gênero midiático muito forte na América Latina e no Brasil, permitindo "mesclar os avanços tecnológicos da mídia com as velharias e anacronismos narrativos, que fazem parte da vida cultural dos latino-americanos" (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 115). Martín-Barbero ressalta ainda a capacidade da televisão de "juntar o saber fazer contas com a arte de contar histórias, conectando com as novas sensibilidades populares para revitalizar narrativas midiáticas gastas" (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 115).

Constata-se, então, a capacidade da telenovela de traduzir culturas e épocas, exercendo uma mediação entre repertórios, não estando a serviço de folclorismos congelados, justamente pelos processos de hibridação (GARCÍA-CANCLINI, 2006), através do cruzamento entre televisão e outros campos culturais como a literatura, as artes plásticas, o cinema, o teatro, o circo, as festas populares, a música em seus múltiplos gêneros e formatos.

A construção de identidades, individuais e nacionais, se refletem nas telenovelas, sendo estas, canais de fomento para debates e para o reconhecimento e formação cultural. A teleficção produz, segundo Lopes (2004, p. 126-127): "A transgressão de fronteiras nacionais é também transgressão de universos simbólicos [...]novas hibridações que fragilizam as demarcações entre o culto e o popular, o tradicional e o moderno, o próprio e o alheio".

Diferentemente do jornalismo, que narra a sociedade pelo factual, a telenovela o faz pela ficção e toda a sua carga de recursos expressivos, servindo de local de encontro entre as audiências dos rincões do país, unindo o individual com o nacional, a vida pública com a vida privada, e não somente com o contemporâneo, sendo possibilidade intrínseca aos produtos audiovisuais, trabalhar com a diacronia. Em outras palavras, pode remontar épocas e períodos e transmiti-los massivamente na sincronicidade do agora e no ambiente doméstico, além de ficar gravado como documento. Como produto audiovisual, a telenovela apresenta uma série de recursos expressivos que viabilizam a sua construção narrativa, para além do roteiro e da dramaturgia em si, sendo a relação imagem – música a mais interessante para este trabalho. Passemos a esse aspecto.

As possibilidades semânticas de uma peça musical podem estar menos ligadas a questões intrínsecas do código musical e mais às culturais, vide o estabelecimento de vínculos semânticos entre célebres obras musicais, do universo da música de concerto; ou, no caminho inverso, a referência direta de um produto sucesso de vendas – a uma obra musical (FARIAS, 2018). A relação entre as duas é abordada de modo que uma transfira valores à outra, tendenciado toda uma rede de interpretações. O compositor Edson Zampronha explora um caso aplicado à publicidade, mas que permite pensarmos nos mecanismos midiáticos como um processo, em sua totalidade, ressaltando o que ocorre na relação das músicas com as telenovelas:

> Em casos nos quais "B" é mais conhecido ou mais familiar que "A", a transferência pode inverter-se, confirmando que sempre ocorre do evento mais familiar ao menos familiar. O uso de uma música clássica em uma publicidade pode estabelecer uma associação tão forte e habitual entre produto e música que, se um ouvinte habituado a esta associação escuta a música clássica original em um concerto, pode chegar a pensar que um compositor do século XVIII ou XIX está citando a música de uma publicidade do século XXI. E mesmo quando o ouvinte é consciente de que a obra que escuta no concerto é a música original usada pela publicidade, possivelmente não se livrará da transferência, podendo haver certa interferência da publicidade na escuta da obra (ZAMPRONHA 2013, p. 14).

As situações mostradas diariamente nas telenovelas serão registadas pelo telespectador, em maior ou menor grau, conforme seu grau de envolvimento afetivo com o que é retratado (MOTTER, 2000). Nesse sentido, as músicas que são atreladas às cenas, situações, à vida das personagens ou até a abertura da trama, também produzem sentidos no telespectador. Ao mesmo tempo, essa criação subjetiva e individual, constitui uma memória coletiva, atribuindo sentidos às obras musicais escutadas.

Uma *Caixinha de música* [*quebrada*?]: a música de Villa-Lobos na tevê

Há formas distintas de se conhecer obras assim como de apreciá-las, e uma delas é a telenovela. Isso gera novas interpretações, novos padrões de apreciação, novas dinâmicas de difusão e novas relações entre público-obra, além das mudanças e recortes feitos nas próprias obras a fim de uma adequação à ideia da veiculação audiovisual. Para este estudo, selecionamos alguns exemplos da obra de Villa-Lobos inseridos nas produções televisivas, cada uma com uma peculiaridade na sua aplicação[1]. Cabe alertar que a obra do compositor brasileiro é fartamente empregada na teledramaturgia,

[1] Todas são produções da *Rede Globo* de televisão.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

possibilitando inventariar um número inestimável de casos, o que não é a tarefa deste artigo.

Partiremos das seguintes obras de teledramaturgia, todas elas produzidas e transmitidas pela *Rede Globo* e que apresentam peças de Villa-Lobos utilizadas como trilha musical de abertura, ou narrativa (diegética ou extra-diegética)[2] (Quadro 1):

QUADRO 1

NOVELA/MINISSÉRIE	ANO	OBRA DE VILLA-LOBOS	INTÉRPRETE
A Muralha	2000	Coro masculino da *Abertura* da *Floresta do Amazonas;*	Orquestra Petrobrás Sinfônica
Hoje é dia de Maria	2005	*Cirandas* (*pot-pourri*)	Tim Rescala (arranjos)
Amor, eterno amor	2012	*Prelúdio* da *Bachiana nº 4*	
A lei do amor	2016	*O Trenzinho do Caipira*, da *Bachiana nº 2*.	(Letra de Ferreira Gullar, cantado por Ney Matogrosso)

A minissérie *A Muralha* foi transmitida pela primeira vez no ano 2000, feita em comemoração aos 500 anos do Brasil, é baseada no romance homônimo de Dinah Silveira de Queiróz, escrito em 1954, quando do Quarto Centenário da cidade de São Paulo. Teve também outras versões televisivas anteriores: em 1958, na *TV Tupi*; em 1963, na *TV Cultura*; e em 1968, na *TV Excelsior*.

A abertura simula a chegada dos primeiros exploradores europeus, a câmera subjetiva, tal como se fossem os olhos de quem anda pelo cenário – no caso, o colonizador. As cenas mostram a floresta densa (a Mata Atlântica) e, enquanto se escuta o Coro masculino da *Abertura* da *Floresta do Amazonas,* leem-se os créditos: elenco, equipe técnica etc., finalizando com a aparição de um índio, interceptado pela bandeira da *Cruz da Ordem de Cristo*, portuguesa.[3]

O uso da obra de Villa-Lobos aqui se deu pelas características simbolicamente atribuídas à música indígena: a letra do coro simula um dialeto, ouvem-se instrumentos de percussão que aludem aos chocalhos comuns nas culturas indígenas, o canto em uníssono, bem como o ritmo e melodia às manifestações musicais daqueles povos que chegaram aos dias de hoje pelos registros fonográficos, etnografias, reportagens

[2] A música, som ou trilha diegética é que compõe a cena e está sendo ouvida simultaneamente pelo público e pelas personagens, está em execução simultânea naquele momento. Por sua vez, o extra-diegético é ouvido apenas pela audiência, compondo a cena como elemento alheio à percepção das personagens.
[3] Cena final da abertura da minissérie *A Muralha*. Fonte: Memória Globo. Disponível: <http://memoriaglobo.globo.com/main.jsp?lumPageId=FF8080813B2DDA1D013B2E2530B920C0&query=A+muralha>. Acesso em: 30 de outubro de 2019.

televisivas, dentre outras mídias. Com andamento *Allegro* e dinâmica em *forte*, aludem a uma exploração difícil em meio a mata fechada e ao encontro com o desconhecido/exótico.[4] Ao mesmo tempo, traz um dos elementos fundadores da cultura nacional e remontam aos mitos de fundação do Brasil, pela perspectiva do colonizador.

Em *Amor, eterno amor*, novela de Elizabeth Jhin, passada em 2012 no horário das 18h, o uso da peça como espécie de marcha fúnebre fica evidenciado. A cena trata da recordação de um ente querido que se foi, no caso, a mãe do personagem, alguém com forte vínculo afetivo com a família – e com quase todo o elenco de personagens. A falecida tocava piano e provocou uma memória afetiva no seu filho ao tocar a peça em casa quando ele era criança. Sob um enredo de espiritismo, o rapaz, que mal sabia tocar, senta-se ao piano e o espírito de sua mãe guia as mãos dele, fazendo-o tocar a peça e atraindo a atenção de todos os presentes.[5]

Alguns aspectos que podem levar a esse tipo de aplicação da peça, são a tonalidade menor; os intervalos iguais e repetidos; o ritmo constante e o andamento lento; o uso de graves acentuados, em oitavas dobradas; o distanciamento gradativo entre as alturas das linhas melódicas, por uma sucessão de modulação em cadeia.

Esta breve amostragem aponta para o potencial semântico da obra de Villa-Lobos na teledramaturgia, em duas acepções contrastantes: de um lado, o heroico, coletivo, guerreiro, rude, masculino; de outro, o íntimo, pessoal, sentimental. Tais relações não são gratuitas. Passemos, neste momento, a verificar alguns conceitos fundamentais que guiam esta análise sobre a música de Villa-Lobos, para além da musicologia tradicional.

Cirandas de cantilenas: significação e subjetividades no discurso musical

Para dar sustentação às análises, faz-se necessário recorrer à teoria das tópicas musicais. Trata-se metodologia que associa significados a motivos ou trechos da música, significados estes convencionados pela cultura; compartilhados por uma comunidade.

[4] Para uma análise comparativa mais aprofundada, vale consultar o texto *O elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos: uma pesquisa em finalização*, de Gabriel Ferrão Moreira Disponível em : < http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2782>. Acesso em 30 de novembro de 2019.

[5] Cena da novela *Amor, eterno amor. Disponível em:* < https://www.youtube.com/watch?v=Rrr0BfIOFmc>. Acesso em 30 de outubro de 2019.

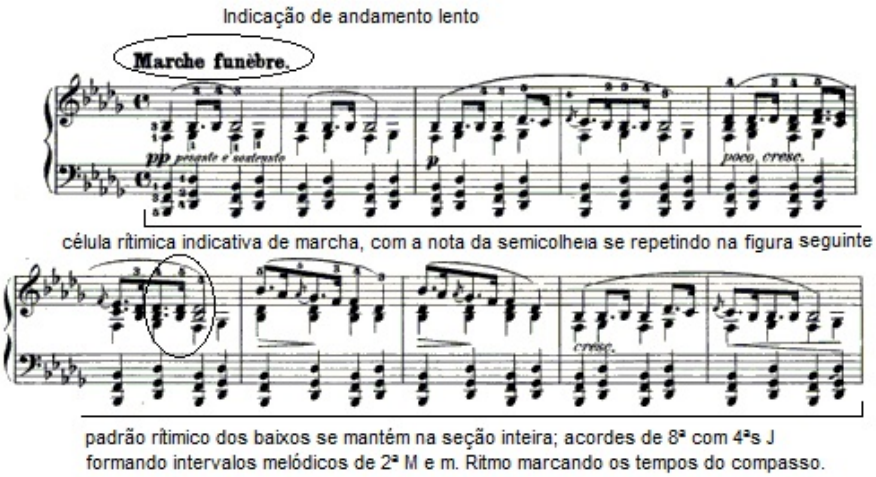
RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

(RATNER, apud SOUZA, 2013). O compositor Rodolfo Coelho de Souza o explica com clareza:

> A [teoria] dos "tropos musicais", equivalentes às figuras de linguagem que estuda a coexistência de múltiplos significados em uma unidade significante, [...[reconhece a existência de operações equivalentes à metáfora e à metonímia na linguagem musical, e ainda a "teoria dos campos de tópicas" na qual se reconhece que as tópicas não constituem unidades isoladas, mas que se agrupam em campos significantes movidos por significações parciais comuns. (SOUZA, 2013, p. 28)

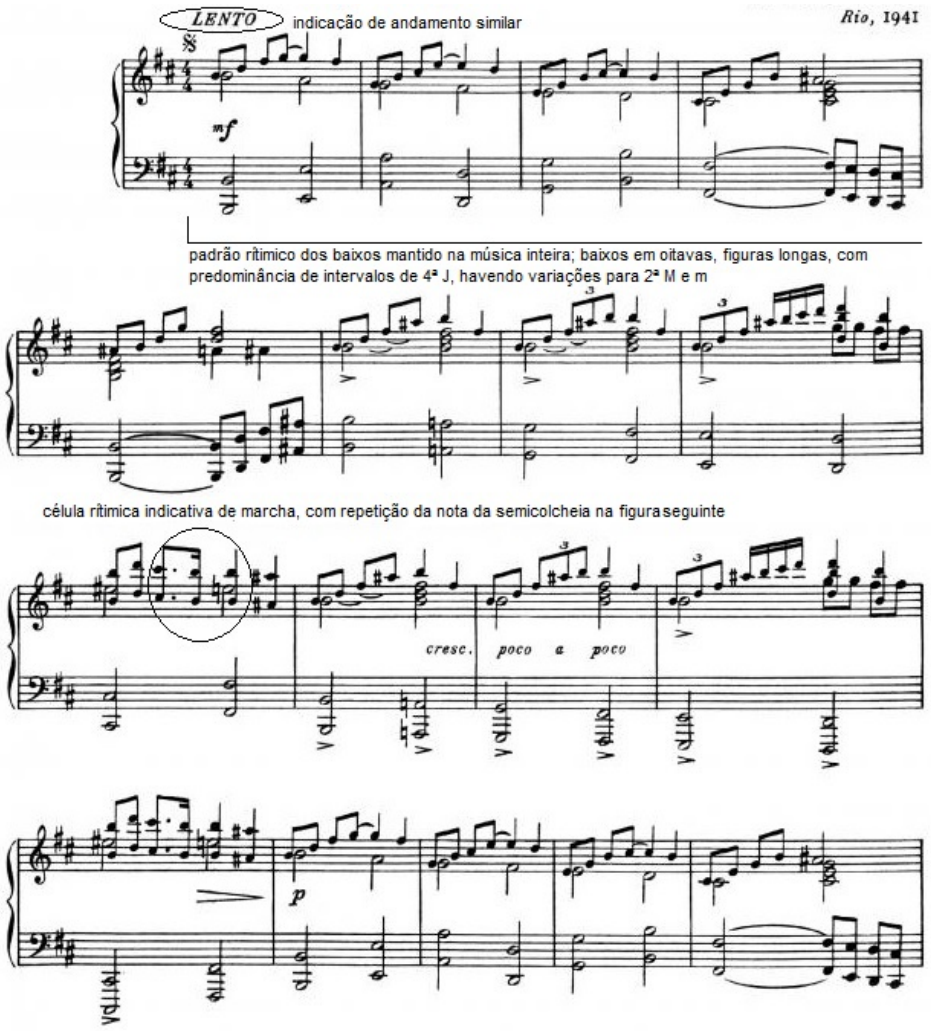
Nesse sentido, o compositor faz uso de formas, motivos, ritmos e outros elementos musicais que remetem às convenções construídas e advindas de algum passado. Retomemos o exemplo do *Prelúdio* das *Bachianas Brasileiras nº 4* e vejamos como são notáveis algumas semelhanças da peça com o "estilo" macha fúnebre. Façamos uma comparação com a talvez mais célebre das marchas fúnebres, a de Frederic Chopin, terceiro movimento da *Sonata nº 2 Op. 35.*

FIGURA 1



Macha Fúnebre, 4º mov. da *Sonata Op. 35 nº 2*, de Chopin.

FIGURA 2



"Prelúdio" da *Bachianas Brasileiras nº 4*, de Villa-Lobos.

A despeito do material melódico temático mais variado nas *Bachianas* de Villa-Lobos, as semelhanças com a obra de F. Chopin se evidenciam nas características assinaladas acima, que vão desde a semelhança de andamento[6] às relações dos intervalos melódicos. Portanto, têm-se no uso dessas espécies de metáforas, alusões, significações que denominamos tópicas, um leque de possibilidades no uso dos recursos expressivos e semânticos que a música permite: no *Prelúdio* das *Bachianas nº 4,* há presença da tópica *marcha fúnebre*. Retomando o uso da obra na novela *Amor, eterno amor,* boa parte do elenco se encontra reunida em uma sala após a morte de uma das personagens, conversando sobre o acontecimento daquela morte, quando, o filho da falecida, que tocava piano, senta-se ao instrumento e, sem nenhum conhecimento musical prévio,

[6] Apesar de não constar na Figura 2, usada para este trabalho, as indicações da *Sonata Op. 35 nº2* de F. Chopin, em variadas edições, apresentam o 4º movimento como "*Marcha Fúnebre: lento*".

executa a música guiado pelo espírito de sua mãe, calando todas a vozes da sala e atraindo os olhares para o piano, embebendo todos na atmosfera fúnebre/espiritual.

Outra metodologia analítica voltada à semântica musical, é a *musemática*, de Philip Tagg (2003), desenvolvida especialmente para o estudo da canção popular, mas que parece pertinente também ao objeto ora analisado. O autor, que define *musema* como "unidades mínimas de expressão musical", afirma que:

> A análise musemática permite a identificação de significantes e significados com base nos dois tipos de consistência demonstrável. [1] interobjetiva ou intertextual, isto é, a mesma ou similar estrutura (designada neste estágio de pesquisa em termos construcionais) usados em diferentes trabalhos por diferentes músicos pertencendo à mesma cultura musical básica; [2] o mesmo ou similar fenômeno paramusical conectado por diferentes indivíduos, pertencendo à mesma cultura musical básica, e às mesmas ou semelhantes estruturas musicais. (TAGG, 2004, p. 5)

O autor chama a atenção para a necessidade da análise dos detalhes estruturais da música e suas relações com os fenômenos externos a ela, em outras palavras, com o imaginário social. Destarte, é possível expandir os estudos musicológicos, mapeando categorias de pensamento de modo a permitir uma compreensão maior de padrões subjetivos e simbólicos, inclusive dentro da cultura midiática (TAGG, 2004).

O método analítico desenvolvido por Tagg (2004) a partir da análise comparativa dos resultados dos experimentos auditivos com ouvintes. No caso da marcha fúnebre, elementos como o modo menor e o andamento lento, compõem o campo semântico de sentimentos ou situações classificadas consensualmente como negativas – funeral, lamento, depressão etc. Evidentemente, as relações de um funeral com o andamento lento e com as marcações rítmicas que se observam na cena de *Amor, eterno amor*, estão intimamente ligadas as circunstâncias cinéticas do corpo: uma marcha ou cortejo fúnebre precisa ser lenta, ritmada, "triste", de modo a organizar as subjetividades do grupo de pessoas unidas naquele ritual. Contudo, Tagg (2004) destaca a importância da análise de trechos mais pontuais em uma música, – *musemas* - sobretudo às construções harmônicas, para se chegar a efeitos subjetivos mais específicos.

Partindo para um exemplo distinto, vejamos o uso da peça *O Trenzinho do caipira - Toccata, 4º movimento das Bachianas brasileiras No.2.* A obra recria uma paisagem sonora das "marias-fumaça" que cortavam as estradas interioranas brasileiras transportando passageiros em trens a carvão. Acordes dissonantes, próprios do estilo modernista já amadurecido em Villa-Lobos no ano de 1930, introduzem os ruídos da maquinaria e a saída lenta da estação. Até que em ritmo constante e mais rápido, é possível

sentir o trem andando, dentre os ruídos e sobressaltos do trem sobre os trilhos, sobretudo manifestados pelos acordes em regiões agudas e na zona intermediária, com estridências, acompanham uma melodia singela, *cantábile*, que logo se tornou famosa, caindo no gosto popular. Uma releitura da obra ganhou versão cantada, com a letra de Ferreira Gullar: "*Lá vai o trem com o menino / Lá vai a vida a rodar / Lá vai ciranda e destino / Cidade e noite a girar [...]"*, aparece na abertura da telenovela *A lei do amor* (2016), interpretada por Ney Matogrosso.

Um compositor que se tornara símbolo musical do modernismo e do movimento antropofágico, manifesta, nessa obra, características bastante interessantes para se pensá-lo não apenas em um contexto estético, mas como parte dos conflitos socioculturais e os consequentes hibridismos que permeiam a estética brasileira. Acácio Piedade (2013) fala de uma "fricção de musicalidades" na música brasileira, exemplificando seu pensamento com o jazz: "uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e simultaneamente uma necessidade de brecar este fluxo e buscar raízes musicais imaginárias em um 'Brasil profundo'". (PIEDADE, 2013). Seria esse Brasil profundo, percorrido pelas "marias-fumaça", cantado pelo brasileiro comum, caipira, que Villa-Lobos buscava retratar musicalmente?

Observemos que, ao mesmo tempo em que fez isso, Villa empregou as estruturas e sonoridades característicos da música de vanguarda daquele tempo. Segundo DaMatta (apud PIEDADE, 2013), existe "um confronto entre o Brasil interior, rural, patriarcal, holístico, e o Brasil da costa, urbano, individualista", que formam um dilema nacional. Ainda, um confronto entre um olhar voltado para fora, para a Europa e para a América do Norte; e outro voltado para os confins do próprio Brasil.

A propósito desse Brasil distante da realidade dos grandes centros urbanos, as *Cirandas* dialogam muito bem com a infância e com o imaginário fantástico na minissérie *Hoje é dia de Maria*, em que a cultura oral, de tradição antiga, predominante no interior do Brasil. A escolha da obra parece muito pertinente, pois se baseiam em cantigas folclóricas arranjadas por Villa-Lobos. Na abertura da minissérie, ouve-se um arranjo de Tim Rescala em cima do tema da cantiga *Que lindos olhos tem você,* que é a base – e o título - para - a *Ciranda nº15*, de Villa-Lobos. O arranjo forma um *mashup* onde se ouvem brevemente outros temas folclóricos, como *Sapo Cururu* e *Cai-cai balão* – procedimento comum em algumas obras de Villa-Lobos.

Se fôssemos aplicar a análise musemática, alguns elementos que estarão presentes serão a figura do círculo, presente nas cirandas infantis. E, a partir daí, a simbologia associada à figura fechada, em que todos estão em posição equidistante, podendo girar no sentido horário e anti-horário; o andamento, adequado a essa movimentação, com as mãos entrelaçadas. É interessante ouvir também o ciclo de peças *Cirandinhas*, que também faz uso de temas folclóricos, alguns repetidos nas *Cirandas,* mas de uma forma mais singela do ponto de vista da técnica instrumental, pensadas para a didática pianística e musical.

Assistindo à abertura de *Hoje é dia de Maria*, é possível notar os elementos do Brasil interiorano e das tradições de cultura oral. A composição visual das imagens traz a textura do cenário e nos colocam diante de materiais como o papel, o tecido; artes como o bordado, a tapeçaria e o artesanato regional. A união dessas poéticas à música folclórica, convergem para ambientação do espectador em todo o entorno cultural-fantástico proposto pela minissérie. Veem-se as imagens que emergem em forma de sons nas *Cirandas* e *Cirandinhas* de Villa-Lobos.[7]

Considerações finais

As análises desse artigo buscaram um entendimento da obra de Villa-Lobos para além da musicologia tradicional, das salas de concerto, das partituras e mesmo das gravações consagradas em mídias sonoras. Abordando a obra do compositor símbolo do modernismo brasileiro nas produções audiovisuais, mais especificamente das telenovelas, a partir de uma aproximação a outras teorias, especialmente, do campo da comunicação, permitiu verificar como os textos musicais se inserem nos textos cultura das mídias.

As obras audiovisuais selecionadas apontam que a teoria das tópicas, muito embora inicialmente empregada para a música barroca, parece ser adequada a produções mais recentes. Também a metodologia musemática, embora pensada para a canção popular urbana, igualmente parece apropriada – pelo menos nos casos aqui estudados. Num encontro com o pensamento anunciado por Walter Benjamin, nos idos anos 1930, sobre a reprodutibilidade técnica das obras de arte, as ideias ora utilizadas para o estudo de Villa-Lobos parecem bastante pertinentes, tendo em vista que se fixam na memória

[7] Abertura da minissérie *Hoje é dia de Maria.* Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/hoje-e-dia-de-maria.htm>. Acesso em 30 de outubro de 2019.

coletiva pelos mecanismos midiáticos, com suas semânticas musicais próprias fixadas e ao mesmo tempo recriadas pelas mídias.

Se para representar o encontro e os conflitos dos colonizadores europeus com os nativos no século XVI a pujança do coro masculino da *Abertura* da *Floresta do Amazonas* pareceu bastante apropriado aos sonoplastas e produtores musicais, ilustrando a odisseia ambígua de indígenas e portugueses na fundação de um novo império sob a mata fechada, igualmente eficaz foi a semântica do compositor ao se utilizar de tópicas indianistas para edificar uma imagem sonora da floresta amazônica e dos povos nativos.

Do mesmo modo, as *Cirandas* dialogam muito bem com as alegorias presentes na minissérie *Hoje é dia de Maria*, em que a cultura oral, predominante no interior do Brasil, se traduz nas cantigas populares utilizadas por Villa-Lobos para compor essa série de peças. O mesmo procedimento é observado em *A lei do Amor,* onde uma trama dividida em fases e saltos cronológicos, idas e vindas de localidades das personagens, encontros e desencontros, tiveram como trilha de abertura *O trenzinho do caipira*, em sua versão com a letra de Ferreira Gullar.

Os exemplos destacados ao longo deste texto parecem comprovar que as obras de Villa-Lobos revelam ser muito adequadas para o uso como trilha musical, apesar de terem sido concebidas como peças autônomas para serem executadas na sala de concertos. Dessa forma, estabelecem diálogo com a dinâmica sociocultural circundante, gerando novos textos, com novas atribuições semânticas.

A proposta também abre caminho para a aplicação de métodos de análise musical diversos, que não só se limitem às estruturas discursivas de uma obra, mas que se estendam a outras camadas que se agregam, quando do emprego de várias linguagens em sincronia – tal é o caso da obra audiovisual. Por fim, como a obra de arte é sempre aberta a novas reinterpretações e a dinâmica social está em constante mutação, entendemos que as subjetividades da audiência estão em diálogo com as intenções semânticas concebidas pelo compositor, podendo ressignificá-las.

Referências

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: ZOUK, 2012.

FARIAS, Raphael Fernandes L. Nossos arranjos, não são banais! A mídia na poética da composição do bolero, samba-canção e sambolero no Brasil (1940-1950). Dissertação de

Mestrado em Comunicação. Orientadora: Heloísa de Araújo Duarte Valente. São Paulo: Universidade Paulista – UNIP, 2018.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

GOMES, Renato C. Matrizes culturais e formatos industriais: uma série brasileira de televisão. *Caligrama*, v. 2, n. 2, São Paulo, 2006.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado*: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo. Para uma revisão das identidades coletivas em tempo de globalização. In: LOPES, M. I. V. (org.). *Telenovela*: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia.2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

_____. *Ofício do cartógrafo*: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.

MOREIRA, Gabriel F. O elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos: uma pesquisa em finalização. I Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música; XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em : < http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2782>. Acesso em 30 de novembro de 2019.

MOTTER, Maria de Lourdes. A telenovela: documento. REVISTA USP, São Paulo, n.48, p. 74-87, dezembro/fevereiro 2000/2001.

MORIN, Edgar. O método 4: as ideias, habitat, vida, costumes, organização. 5ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Abstração e representação na música eletroacústica. Revista Vórtex, Curitiba, n.1, 2013.

TAGG, Philip. Para que serve um musema? Antidepressivos e a gestão musical da angústia Conferência Philip Tagg. Conferência. In: V Congresso da IASPM-LA- Palestra, Tradução preliminar: Henrique Wesley. Rio de Janeiro, 2004.

_____. Analisando a música popular: teoria, método e prática. Em Pauta, Porto Alegre, v. 14 n.23. p. 5-41, dezembro de 2003.

ZAMPRONHA, Edson. Transferência: o que é, e o que oferece à música? *Música Hodie*, Goiânia, V.13 - n.1, 2013, p. 8-18.

Audiovisuais

AMARAL, Maria Adelaide. *A Muralha*. Direção: Denise Saraceni, Carlos Araújo e Luís Henrique Rios. Rio de Janeiro, Rede Globo, 2000.

AMARAL, Maria Adelaide; VINCENT, Vilari. *Amor, Eterno Amor*. Direção: Denise Saraceni. Rio de Janeiro, Rede Globo, 2016-17.

CARVALHO, Luiz; ABREU, Luís F. *Hoje é dia de Maria*. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro, Rede Globo, 2005.

JHIN, Elizabeth. *A Lei do Amor*. Direção: Luciana Oliveira, Roberta Richard, Fabio Strazzer e Paulo Ghelli. Rio de Janeiro, Rede Globo, 2012.

Partituras

VILLA-LOBOS, Heitor. "Prelúdio" das *Bachianas brasileiras nº 4*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1976.

CHOPIN, Frédéric. Chopin: *Complete Works for the Piano*. Book XI: Sonatas. New York: Schirmer's Library, 1939.

Villa-Lobos e o Modernismo da Primeira República

Lutero Rodrigues
Universidade Estadual Paulista/ Instituto de Artes
luterodrigues@gmai.com

Resumo: Embora o que é reconhecido como Modernismo no Brasil tenha sido iniciado com a Semana de Arte Moderna de 1922, impondo-se à cultura do país e obrigando tudo aquilo que o antecedeu a ser visto segundo sua ótica exclusiva, a atividade cultural anterior, a partir da República, tivera características próprias e diferenciadas que não poderiam ser negligenciadas. Este trabalho pretende questionar a visão de um único Modernismo, tomando Villa-Lobos como figura central, já que o compositor atuou nos anos anteriores à Semana, e depois dela, tornou-se o principal nome da música nacionalista brasileira.
Palavras-chave: Villa-Lobos. Música brasileira. Modernismo. Nacionalismo musical.

Villa-Lobos and The Modernism of First Republic in Brazil

Abstract: The Brazilian art, from the Republic onwards, have had its own features that couldn't be neglected, even if the Brazilian modernism tries to impose its own version of the preceding artistic efforts, after de Semana de Arte Moderna [Week of Modern Art] in 1922. This paper intends to challenge the unified modernist assumption, taking Villa-Lobos as a central subject. Villa-Lobos had been active sometime before the Week, and after that, he became the main personality of the Brazilian national music.
Keywords: Villa-Lobos. Brazilian music. Modernism. Musical nationalism.

Rio de Janeiro e o Modernismo carioca

Durante o IX Simpósio Internacional de Musicologia da EMAC, Universidade Federal de Goiás, ocorrido em junho de 2019, apresentamos o trabalho "A periodização modernista e os compositores da Primeira República" que se encontra em vias de ser publicado nos anais do evento. Ali questionamos a imposição à História, do movimento iniciado com a Semana de Arte Moderna de 1922, como único e verdadeiro Modernismo. Eminentes intelectuais já demonstraram algum estranhamento em relação à visão oficial dos acontecimentos:

> O que a crítica nacional chama de *Modernismo* está condicionado por um *acontecimento,* isto é, por algo datado, público e clamoroso, que se impôs à atenção da nossa inteligência como um divisor de águas: A Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo. Como os promotores da *Semana* traziam, de fato, ideias estéticas originais em relação às nossas últimas correntes literárias, já em agonia, o Parnasianismo e o Simbolismo, pareceu aos historiadores da cultura brasileira que *modernista* fosse adjetivo bastante para definir o estilo dos novos, e *Modernismo* tudo o que se viesse a escrever sob o signo de 22 (BOSI, 2013, p. 323).

Amparados em estudos de diversas áreas, com destaque da História e Literatura, propusemos então a existência de um Primeiro Modernismo, compreendendo os anos da Primeira República até 1922, tendo a cidade do Rio de Janeiro como centro referencial, assim como o Segundo Modernismo terá, inicialmente, a cidade de São Paulo como centro, irradiando-se posteriormente para Minas Gerais, alguns estados do Nordeste e o próprio Rio de Janeiro, capital da República.

Ao início do século XX, foi realizada uma grande reforma urbana no Rio de Janeiro, obrigando a população mais pobre a retirar-se de uma área central da cidade que foi totalmente reurbanizada, tomando-se como modelo a cidade de Paris que também passara anteriormente por semelhantes reformas. Paris e a França dominavam o imaginário da elite econômica e social da cidade, a ponto das pessoas cumprimentarem-se em francês, ao início da Primeira Guerra Mundial (SEVCENKO, 2003, p. 51-2). Desde o século anterior, com o fluxo imigratório estimulado durante o Império, o Rio de Janeiro tornou-se uma cidade cada vez mais cosmopolita.

Na área musical, havia muito interesse por concertos com artistas e repertório europeus. Em se tratando da estreia de obras internacionais contemporâneas, um recente levantamento realizado, circunscrito àquele período, demonstra que havia supremacia absoluta da música francesa (CORRÊA do LAGO, 2010, p. 65-7). Os mais renomados compositores brasileiros em atividade viviam no Rio de Janeiro e quase todos eles estudaram na França, ou tiveram forte vínculo com sua música: Alberto Nepomuceno (1864-1920), Henrique Oswald (1852-1931), Leopoldo Miguez (1850-1902) e Francisco Braga (1868-1945). Dentre os novos compositores que surgiam, destacavam-se: Glauco Velasquez (1884-1914), Luciano Gallet (1893-1931) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

Ao contrário do trabalho de Goiás, doravante nosso texto evitará sair, sempre que possível, do terreno musical. Portanto, cumpre-nos mencionar as principais características da música produzida, dentre outros, pelos compositores mencionados que integraram, naquele período, o que denominamos Primeiro Modernismo, assim como especificidades do contexto que possibilitaram sua existência, além de algumas possíveis comparações com o Modernismo de 1922. As características mais marcantes foram o internacionalismo e a atualização com a Europa, tendo a França como suprema referência. Isto significava limitar-se à atualização com a música francesa, vendo a música de outros

países europeus através da França, tal como ocorreu com o wagnerismo que não nos veio diretamente da Alemanha (VIDAL, 2011, p. 279).

No entanto, tanto a influência francesa quanto a wagneriana encontravam-se igualmente nas obras dos compositores acima citados. Numa mesma obra de maior dimensão ambas poderiam ser encontradas, tal como ocorre na ópera *Abul,* de Alberto Nepomuceno, onde estão presentes motivos condutores wagnerianos, cromatismo que se aproxima de Alban Berg, escalas de tons inteiros (GOLDBERG, 2007, p. 105-6), ou ainda um leque maior de influências: "[...] Nepomuceno realiza em sua ópera uma síntese de elementos estilísticos absorvidos das escolas alemãs, italianas e francesas" (SOUZA, 2014, p. 259).

Nesse universo internacionalista, tampouco estava descartada a música que utilizasse elementos brasileiros provenientes da cultura popular; somente não era uma de suas prioridades. Ali se inserem as primeiras tentativas de Villa-Lobos e Gallet com música brasileira que não chegam a ser numerosas. No entanto, experiências similares de Alexandre Levy (1864-1892) e Alberto Nepomuceno, ao final do século XIX, o segundo em pleno território europeu, devem ser creditadas a uma tardia consequência do Romantismo, como diversos autores já o denunciaram (AZEVEDO, 1956, p. 21).

Quanto ao contexto que favoreceu a existência do Modernismo carioca – devendo-se frisar que não foi um movimento isolado da área musical, embora esta seja o limite do nosso estudo – o centro de referências foi o Instituto Nacional de Música. Ali atuaram como professores todos os quatro nomes que encabeçam a lista de compositores citados. Além da cordial relação que mantinham entre si, integravam um ambiente muito mais amplo, composto por críticos musicais e numerosos intérpretes, instrumentistas e cantores, todos eles com um perfil não conservador perante a música contemporânea (CORRÊA do LAGO, 2010, p. 252). Os quatro compositores desfrutaram de grande nomeada, porém nunca deixaram de ser receptivos aos três jovens compositores citados, estimulando-os e abrindo caminhos para suas realizações musicais.

O Modernismo de 1922 foi marcado por um evento fundador, a Semana de Arte Moderna, compreendendo somente três noites de espetáculos, nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro, caracterizados por polêmicas, escândalos e controversa participação popular que agregava manifestantes contrários e favoráveis ao evento. Consolidou-se ao longo

dos anos através da enorme difusão que recebeu, incluindo a produção bibliográfica de seus participantes e novos adeptos, simpatizantes da mesma causa. No Primeiro Modernismo, ao contrário, não houve um evento inaugural, escândalos, e a controvérsia ficou a cargo de alguns críticos musicais conservadores já amplamente conhecidos. O público era aquele habitual dos concertos e o repertório não contradizia sua expectativa, tornando maior seu imediato alcance popular.

Contou também com alguns grandes eventos, não programados especificamente pelo movimento, mas dirigidos por seus líderes, como Alberto Nepomuceno. O maior exemplo foi a série de vinte e seis concertos sinfônicos da Exposição Nacional de 1908, na Praia Vermelha, realizados durante dois meses, apresentando um amplo repertório contemporâneo internacional e nacional, até então desconhecido do público brasileiro. As referências ao evento, mesmo sem a grandiosidade bombástica da Semana de Arte Moderna, encontram-se em nossa historiografia: "Pode-se dizer que, em música, foi essa a nossa entrada oficial no século XX" (AZEVEDO, 1956, p. 171).

Como o Modernismo de 1922 conseguiu impor-se, graças à conjunção de diversos fatores culturais, políticos, sociais, e legitimar-se através da imensa produção bibliográfica que gerou, tudo o que denominamos Primeiro Modernismo perdeu seu lugar na história enquanto Modernismo, tornando-se somente um agrupamento mais ou menos disforme de florações artísticas internacionalizantes, renomeadas segundo o ponto de vista do único e "verdadeiro" Modernismo, geralmente com conotações passadistas.

Consequências do Modernismo de 22 e Villa-Lobos

Diversos estudiosos do que passou a ser o Modernismo oficial afirmam que a primeira importante mudança de rumos do movimento surgiu em 1924, deixando de priorizar a renovação estética em favor da busca do caráter nacional das expressões artísticas. Tornou-se imperativo "[...]elaborar um projeto de cultura nacional em sentido amplo" (MORAES, 1978, p. 73). Nos anos seguintes surgiram diversas obras da nossa historiografia musical e seus autores estavam comprometidos com os novos ideais do Modernismo nacionalista. Suas obras passavam a avaliar os compositores que integraram o movimento anterior com novos critérios, qualificando-os segundo suas afinidades com o nacionalismo musical.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

Foi assim que Leopoldo Miguez e Henrique Oswald são considerados "compositores de coração europeu" (AZEVEDO, 1956, p. 105)), ao mesmo tempo em que Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, que realizaram incursões na música com elementos nativos brasileiros sob o influxo do Romantismo europeu, ascendem ao honroso posto de "precursores" do nacionalismo musical brasileiro (ALMEIDA, 1926, p. 99,115). Luciano Gallet e Heitor Villa-Lobos, jovens coadjuvantes na década anterior, adquirem grande importância. Gallet teve sua promissora carreira interrompida pela morte prematura, em 1931, e Villa-Lobos tornou-se o maior representante do Modernismo nacionalista brasileiro.

José Miguel Wisnik, revelando a influência francesa

No entanto, foi necessário passar meio século para que José Miguel Wisnik revelasse com maior contundência a forte influência francesa sobre Villa-Lobos, discutindo sua produção musical apresentada na Semana de Arte Moderna, que não era outra senão aquela produzida na década anterior, sob o influxo do que já denominamos Primeiro Modernismo, movimento desconsiderado por nossa historiografia oficial e, naturalmente, pelo próprio autor do trabalho. Seu texto foi "originalmente apresentado como dissertação de mestrado à Universidade de São Paulo" (WISNIK, 1977, p. 4), em 1974, e publicado três anos mais tarde:

> A Semana não deve ser entendida como a amostra por excelência do modernismo de Villa-Lobos mas, coroando uma fase de produções que inclui obras de 1914 a 21, apresenta as matrizes de sua evolução imediatamente posterior, quando os traços mais particulares efetivamente se aprofundam, e o compositor deixa em definitivo a órbita debussysta para intensificar a liberação sonora que suas obras faziam esperar (WISNIK, 1977, p. 163).

A repercussão da obra foi grande e imediata, assunto com o qual nos ocuparemos adiante, mas a bombástica revelação já havia sido mencionada, anos antes, por autores modernistas com cuidadosa discrição, pois a nenhum deles interessava ressaltar o passado francófilo do compositor, e sim enaltecer sua produção nacionalista. Mário de Andrade, em "Evolução Social da Música no Brasil", de 1939, foi um dos primeiros a escrever:

> Poucos anos depois de finda a guerra, e não sem ter antes vivido a experiência bruta da Semana de Arte Moderna, de São Paulo, Villa-Lobos abandonava consciente e sistematicamente o seu internacionalismo afrancesado, para se tornar o iniciador e figura máxima da Fase Nacionalista em que estamos (ANDRADE, 1991, p. 25).

Logo em seguida, Renato Almeida referiu-se à "[...] sua primeira fase, ainda sob a influência dos impressionistas, [...]" (ALMEIDA, 1942, p. 454). Houve até quem ousasse negá-lo, embora conhecesse, certamente, tais referências, preferindo ressaltar suas ousadias musicais, enquanto também reconhecia alguma atitude modernista antes da Semana de Arte Moderna:

> As obras que então escrevia já tinham um sabor de agreste modernismo que ultrapassara, consideravelmente, as pálidas tentativas de Glauco Velasquez. O impressionismo de Debussy, que ele só veio a conhecer tardiamente, nenhuma influência exerceu sobre a sua música; o clima refinado, o aristocrático abandono dessa arte, nada tinham em comum com a expressão direta e brutal do jovem compositor brasileiro, sobre o qual o verismo italiano, este sim, chegara a imprimir a sua marca no período em que Villa-Lobos ainda procurava encontrar os seus próprios caminhos (AZEVEDO, 1956, p. 254).

Manifestações modernistas anteriores foram descartadas totalmente perante a imposição do Modernismo de 1922. Entretanto, a leitura da *História do Modernismo Brasileiro,* de Mário da Silva Brito, sobretudo sua primeira parte denominada "Antecedentes da Semana de Arte Moderna", permite ver que, antes da Semana, os modernistas saíram em busca de artistas de diversas áreas que porventura pudessem ser "descobertos", visando recrutá-los para seu grupo e assim dar maior representatividade ao movimento. Foi o que ocorreu com a pintora Anita Malfatti e o escultor Victor Brecheret, entre outros; ambos já produziam obras que poderiam ser consideradas modernistas, ampliando o movimento (BRITO, 1964, p. 114).

O que se passou com Villa-Lobos não foi diferente. Mesmo que a Semana tenha sido claramente um evento de iniciativa paulista, foi necessário recorrer a músicos do Rio de Janeiro para representar esta atividade artística. Convidá-los significava que naquela cidade havia um compositor que poderia ser considerado moderno e instrumentistas capazes de realizar sua música, aclimatados a uma prática musical que ali se desenvolvia. É o reconhecimento de que o Rio de Janeiro possuía um representativo movimento musical, e o que eles irão apresentar em São Paulo era o que já realizavam no Rio, ou seja, música com forte influência francesa! Embora considerando-se, a partir de então, os únicos modernistas, tal convite demonstrava a existência de um Modernismo anterior.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

Bruno Kiefer e a análise de procedimentos técnicos

Logo após a publicação do trabalho de Wisnik surgiu o livro *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira,* em 1981, escrito por Bruno Kiefer (1923-1987), compositor alemão cuja família emigrou para o Brasil quando ele tinha apenas 11 anos de idade, passando a viver no Rio Grande do Sul. A obra concentra-se na produção musical de Villa-Lobos anterior à Semana de 22, configurando-se como resultado da repercussão do texto do autor paulista.

Kiefer realiza a análise musical de algumas dezenas de composições que se encontram no catálogo de obras do compositor, produzidas entre 1910 e 1921. O início do livro também se dedica a descrever aspectos da vida musical do Rio de Janeiro daquele período, destacando o contexto em que as obras foram criadas. Algumas informações são comuns ao nosso texto, como a grande influência europeia e hegemonia francesa que ali imperavam.

> Ao analisarmos o quadro sinótico elaborado na base do registro de diversos aspectos das composições examinadas, ressalta uma evidência: a profunda e longa influência exercida pela música francesa, seja pós-romântica, seja impressionista (Debussy). Esta influência foi mais poderosa que qualquer outra. [...] As referidas influências deram-se ou foram procuradas por Villa-Lobos, aqui no Brasil, mormente no Rio, pois o compositor nunca saíra do País antes de 1922 (a estada de alguns dias na ilha de Barbados não tem a menor significação) (KIEFER, 1986, p. 34, 36).

Nos comentários analíticos do autor destaca-se a ocorrência mais frequente de alguns procedimentos técnicos utilizados pelo compositor em suas obras, especialmente a escala de tons inteiros que não é exclusividade dos franceses, mas seu emprego chega a ser um aspecto característico de Debussy (KIEFER, 1986, p. 33). Tal escala está presente em numerosas obras de Villa-Lobos mencionadas, inclusive naquelas em que ele já se aproximava das futuras realizações de música brasileira, como as *Danças Características Africanas* (1914/15), obra que será apresentada na Semana de 22, em transcrição para octeto instrumental.

A escala de tons inteiros é um recurso técnico que Villa-Lobos continuará empregando na década de 1920, já em pleno período do Modernismo nacionalista, porém cada vez com menor frequência. Os demais compositores nacionalistas evitaram seu emprego ou fizeram-no só de maneira eventual, possivelmente porque conotava a música francesa. É empregada também por Villa-Lobos no poema sinfônico Amazonas, obra

ousada e atonal estreada em Paris, em 1929, que resultou da completa reformulação do poema sinfônico *Myremis* (1916). Mário de Andrade ficou muito impressionado com Amazonas, por ocasião de sua estreia em São Paulo, em 1930: "É toda uma orquestra que avança arrastando-se pesada, quebrando galhos, derrubando árvores e derrubando tonalidades e tratados de composição" (ANDRADE, 1976, p. 154,157).

O emprego da politonalidade é menos frequente, mas também ocorre em algumas obras, destacando-se o *Trio nº 3* (1918). Outro autor atribui tal emprego à influência do jovem compositor francês Darius Milhaud (1892-1974) que estava no Brasil, estendendo esta influência a algumas outras composições do mesmo período, nas quais Villa-Lobos utilizou semelhante procedimento (CORRÊA do LAGO, 2010, p. 244). Por fim, há algumas obras que Kiefer simplesmente as denomina "impressionistas", tal a proximidade que guardam de suas homônimas francesas. São os casos do ciclo de canções *Historietas* (1920), em que predominam textos poéticos em francês, e os textos em português também trazem a tradução para aquela língua, além da peça para piano *A Fiandeira* (1921) (KIEFER, 1986, p. 39-41).

Parte significativa da historiografia musical brasileira surgida após a Semana de Arte Moderna preferiu ver a primeira produção musical de Villa-Lobos, anterior a 1922, com os olhos do Modernismo oficial que se instalou a partir de então, ressaltando somente sua ousadia e originalidade no contexto brasileiro. Ao final do século XX, percebeu-se que aquela música estava impregnada de influência francesa, fato ignorado anteriormente porque contradizia as prioridades nacionalistas do movimento dominante e foi olvidado. No entanto, a mesma música estava sim atualizada, em conformidade com o pensamento de um outro movimento cuja existência foi apagada da história: o Modernismo carioca da Primeira República ou, como o denominamos, Primeiro Modernismo brasileiro.

Referências

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926.

_____. *História da música brasileira.* 2.ed. cor. e aum. Rio de Janeiro: Briguiet, 1942.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira.* Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

_____. *Música, doce música.* 2. Ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *150 anos de música no Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* 49.ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro:* antecedentes da Semana de Arte Moderna. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

CORRÊA do LAGO, Manoel Aranha. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil:* Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno:* Alberto Nepomuceno e o Modernismo Musical no Brasil. Tese de Doutorado. Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007. Porto Alegre, 2007. 205p.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na música brasileira.* 2.ed. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

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

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole:* São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. A influência de Wagner e Verdi na marcha processional e na dança ritual de "Abul" de Nepomuceno. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA DA UFRJ "VERDI, WAGNER E CONTEMPORÂNEOS", 2014, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro, UFRJ, 2014, p. 259-78.

VIDAL, João Vicente. *Formação Germânica de Alberto Nepomuceno:* Estudos sobre Recepção e Intertextualidade. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2011. São Paulo, 2011. 310p.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários:* a música em torno da semana de 22. São Paulo: SCCT; Duas Cidades, 1977.

A influência da música de Heitor Villa-Lobos no primeiro e terceiro movimentos da *Primeira Sinfonia* de Claudio Santoro

Rafael Fajiolli Oliveira
Universidade de São Paulo
rafael.fajiolli.oliveira@usp.br

Resumo: A *Primeira Sinfonia para duas orquestras de cordas*, composta no ano de 1940, é uma das obras inaugurais da primeira fase (1939-1948) de Claudio Santoro (1919-1989), momento muito relevante, não apenas para o compositor, mas também para se compreender a história do progressista Movimento Música Viva, encabeçado por Santoro e Hans Joachim Koellreutter (1915-2005). A análise da *Primeira Sinfonia* de Santoro é reveladora ao demonstrar que o contato entre eles gerou importantes consequências para a produção da música erudita moderna no Brasil. O primeiro e terceiro movimentos apresentam abordagens composicionais que aproximam esta obra da chamada "estética da sonoridade". Entre os compositores pioneiros dessa corrente podemos incluir Villa-Lobos que, na época em que a *Primeira Sinfonia* de Santoro foi escrita, era a principal figura da música brasileira. Este artigo identifica alguns procedimentos harmônicos e melódicos usados por Santoro no primeiro e terceiro movimentos de sua Primeira Sinfonia, apontando algumas possíveis relações intertextuais com a obra de Heitor Villa-Lobos.
Palavras-Chave: Claudio Santoro; Heitor Villa-Lobos; Teoria e Análise; Composição; Intertextualidade.

The influence of Heitor Villa-Lobos's music on the first and third movements of Claudio Santoro's First Symphony

Abstract: The *First Symphony for Two String Orchestras*, composed in 1940, is one of the inaugural works of Claudio Santoro's first period (1939-1948), a very relevant moment, not only for the composer, but also for understanding the history of the progressive Música Viva Movement, headed by Claudio Santoro and Hans Joachim Koellreutter. The analysis of Santoro's *First Symphony* is revealing for demonstrating that the contact between them generated important consequences for the production of Modern music in Brazil. The first and third movements present compositional approaches that bring this work close to the so-called "aesthetics of sonority". Among the founder composers in this trend we may include Villa-Lobos, who, at the time that Santoro's *First Symphony* was written, was already the main figure in Brazilian music. This article identifies some harmonic and melodic procedures used by Santoro in the first and third movements of his *First Symphony*, pointing out some possible intertextuality with Heitor Villa-Lobos's works.
Keywords: Claudio Santoro; Heitor Villa-Lobos; Theory and analysis; Composition; Intertextuality.

Introdução

Claudio Santoro (1919-1989) é apontado por diversos musicólogos brasileiros, entre eles José Maria Neves (2008) e Vasco Mariz (1990), como um dos compositores brasileiros mais importantes do século XX e a principal figura da composição brasileira depois de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Além de ter escrito 14 sinfonias, Claudio Santoro também é autor de um amplo número de obras escritas para variadas formações instrumentais que transitam por diversos estilos ao longo das diversas fases de sua produção. Certamente, a complexidade da sua linguagem, assim como uma inquietação estética que o levava a buscar constantemente novos paradigmas, são motivos a despertar

interesse e, em consequência, estudos sobre suas obras. Dentre os diversos trabalhos com base analítica que abriram novas perspectivas para a compreensão da obra de Santoro destacamos os de Mendes (2009), Larsen (2010), Coelho de Souza (2012) e Santoro (2017).

Segundo Mendes, a produção composicional de Santoro pode ser dividida em seis momentos. Atentamos inicialmente para a primeira fase (1939-1946), na qual se encaixa a *Primeira Sinfonia para duas orquestras de cordas*, que é marcada pelo uso do atonalismo livre e do atonalismo sistêmico. Essa opção pelo experimental influenciou os principais compositores que faziam parte do movimento Música Viva, arquitetado por Hans Joachim Koellreutter (1915-2005) com o objetivo principal de renovar o cenário musical brasileiro.

O contato entre Santoro e Koellreutter acabou desencadeando importantes consequências para a produção brasileira de música erudita. A prática composicional adotada pelo grupo Música Viva, que aderiram à técnica dodecafônica por influência de Claudio Santoro, é um exemplo destas consequências. De acordo com as palavras do próprio Koellreutter, podemos evidenciar a importância de Santoro para a escolha da estética seguida pelo grupo quando ele menciona a *Primeira Sinfonia para duas orquestras de cordas* de Santoro como obra inaugural do dodecafonismo no Brasil:

> […] Lembro dos primeiros trabalhos que [Santoro] fez comigo: a *Primeira Sinfonia para duas orquestras de cordas* e da *Sonata para Violino Solo*, e outra para Violino e Piano. […] sei que ele se afeiçoou à música dodecafônica, eu mesmo não fazia música dodecafônica naquela época. Claudio Santoro foi a força motriz que me levou a abraçar o dodecafonismo, o contrário como todo mundo pensa. (KOELLREUTTER, *apud* LÍVERO DE SOUZA, 2003, p. 28).

Essa fase é de grande importância tanto para o desenvolvimento técnico de Santoro, como também para o seu reconhecimento internacional enquanto compositor. Foi a partir deste momento que Santoro começou seus contatos com o musicólogo uruguaio Curt Lange, figura fundamental para o desenvolvimento e divulgação da música moderna escrita na América Latina.

> Datam de 1940 a *Sonata para Violino Solo* e a *1ª Sonata para violino e piano*, que foram as primeiras obras de Claudio Santoro dadas a conhecer ao grande público. A crítica franziu a testa escandalizada. O mesmo público e os mesmos comentaristas que apuparam e depois aplaudiram Villa-Lobos, iniciavam um novo ciclo. Mas voltemos às Sonatas e, em especial, à escrita para violino solo. Este trabalho, elaborado livremente, mais ou menos dentro da técnica dos doze sons, granjeou ao compositor o apoio de

> Curt Lange, o ativíssimo diretor do Instituto Interamericano de Musicologia, que editou a Sonata no ano imediato. A *1ª Sonata para violino e piano* situa, porém, o seu autor mais intimamente no seio do dodecafonismo (MARIZ, 1990, p. 259).

Na segunda fase (1946-1948), Santoro passou por um momento de transição, na qual sua linguagem composicional esteve em processo de reformulação, produzindo peças que navegam entre a música atonal e nacionalista. Nesse momento, Santoro tinha a expectativa de produzir obras com características vanguardistas e engajadas politicamente, procurando aproximar-se mais do grande público, a partir do conteúdo político presente nas obras desta fase. Uma obra que caracteriza bem esse momento é *Impressões de uma Usina de Aço*, em que o compositor lida com uma narrativa de crítica social em conjunto com o vanguardismo artístico.

A terceira fase de Santoro (1949-1960), é marcada por forte influência do nacionalismo. Essa posição ideológica deveu-se à militância de Santoro no PCB (Partido Comunista Brasileiro), procurando durante este período aplicar em sua música a doutrina soviética do Realismo Socialista, conforme as diretivas de Jdanov. De acordo com o compositor Jorge Antunes:

> Eu via Claudio Santoro como o homem audacioso e revolucionário que, no passado, havia se alinhado às diretrizes do Congresso de Praga. Ele foi influenciado pelo zhdanovismo e pelo clima político da época de 1940. Eu sabia que Santoro, em 1946, havia deixado de usufruir de uma bolsa da Guggenheim Foundation por terem os norte-americanos lhe negado o visto de entrada nos EUA. A alegação era o simples fato de ser ele filiado ao PCB. [...] Jdanov exaltava o novo, defendia o melodismo, o epigonismo e condenava o ruído e o naturalismo. (ANTUNES, 2012, p. 105).

Essa fase também é caracterizada pela negação da estética serialista por parte de Santoro, como também pela negação dos experimentos e complexidades atonais advindas da música vanguardista do século XX. É neste momento que se dá o rompimento ideológico com Koellreutter. A seguinte citação do compositor argentino Juan Carlos Paz ilustra este momento:

> Koellreutter, cultivando o terreno da prática e ao mesmo tempo o da prédica, obteve discípulos excelentes, alguns dos quais, lamentavelmente, abandonaram por razões políticas a causa do dodecafonismo: o que poderia indicar, à parte os ideais políticos divergentes, ter sido o dodecafonismo imposto e adotado muito superficialmente, ou ter a inoculação dodecafônica, com seu rigorismo de arte de formulação racional, se conservado estranha à exuberância e ao intenso lirismo apaixonado, e ao mesmo tempo primário, do temperamento local. (PAZ, 1976, p. 392).

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

Em sua terceira fase (1949-1962), Santoro passa a compor obras menos complexas ou com algum engajamento político, como é o caso de *Canto de Amor e Paz*, da *Elegia*, das *Danças brasileiras*, entre outras. Essas obras foram escritas a partir de procedimentos composicionais mais tradicionais, procurando privilegiar os elementos nacionais. Nesse período, Claudio Santoro aproxima-se de compositores como Camargo Guarnieri e Guerra-Peixe.

A quarta fase de Santoro (1963-1989) é considerada por muitos autores como uma fase de maturidade do compositor. Isso manifesta-se na diversidade estética que o compositor apresenta na produção de obras a partir do uso de variadas técnicas e linguagens, demonstrando um domínio maior dos materiais. De acordo com Mendes:

> Entendemos que uma pormenorizada reavaliação desta tão extensa e tão pouco explorada etapa de produção (1960 – 1989), doravante subdividida, tal como justificado acima, em três momentos claramente diferenciados, "retorno ao serialismo" (1960-1965), "vanguarda" (1966-1977), "maturidade" (1978-1989), juntamente com os mais tradicionalmente abordados períodos iniciais, "dodecafônico" (1939-1946), "transição" (1946-1948) e "nacionalista" (1949-1960), contribuiria sobremaneira em prol de uma noção mais apropriada e abrangente deste conjunto de obras tão marcado por sua diversidade. (MENDES, 2009, p.2).

Mendes subdivide o quarto período criativo de Santoro em três momentos. Entre os anos de 1960 até 1965, observamos um retorno ao serialismo dodecafônico, com obras como o *6° Quarteto de Cordas*, o *7° Quarteto de Cordas* e os *Cinco Esboços para Orquestra*, entre outras. Entre os anos de 1966 e 1977, vemos uma produção vanguardista muito rica, em que Santoro trabalhou com processos aleatórios e música eletroacústica. Este momento é marcado por peças como *Diagramas Cíclicos*, *Aleatórios I*, *II* e *III*, *Mutationen I*, entre outras. No terceiro momento, observamos obras que lidam com unidades sonoras mais familiares, retomando o sistema tonal de maneira mais madura. Peças como *Fantasia*, *Concerto Grosso* e *Elegia I*, são representativas deste momento.

Influências no primeiro movimento "Allegro majestoso" da *Primeira Sinfonia para duas orquestras de cordas* de Claudio Santoro

As sonoridades utilizadas por Claudio Santoro no primeiro movimento de sua *Primeira Sinfonia*, foram amplamente partilhadas por muitos compositores durante o século XX, principalmente por compositores que utilizaram escalas "exóticas" e estruturas simétricas com o objetivo de produzir certas sonoridades características. Tais

autores foram associados a uma vertente da música pós-tonal em que a sonoridade era o principal fator estrutural das obras. Compositores como Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinsky, Béla Bartók e o próprio Heitor Villa-Lobos são alguns dos nomes eminentes comumente mencionados nesta vertente.

O próprio Santoro revela as influências "modernas" que teve, antes de seu contato com a música serial e com Koellreutter:

> Iniciei minha carreira de compositor aos 18 anos, escrevendo, inicialmente, obras onde se fazia sentir a influência de nossa música folclórica. Estudava naquele tempo Estética, e naturalmente os princípios filosóficos burgueses me encaminhavam diretamente para uma concepção de arte formal. [....] Foi assim que abandonando as tendências folclóricas, escrevi sonatas, quartetos e peças para piano procurando nas escolas francesas contemporâneas apoio formal. Quando eu era garoto era fã de Bach; aos treze anos de idade tocava no violino as Partitas de Bach. Quando eu comecei a compor, a primeira influencia que eu sofri foi de Debussy e Ravel; marcaram meus quinze aos dezessete anos. (SANTORO, *apud* MARQUES DE OLIVEIRA, 2005, p. 51).

Evidencia-se assim que a escola francesa de composição foi a principal fonte de aprendizado para Claudio Santoro no início de sua carreira como compositor, o que, certamente, o aproxima de Heitor Villa-Lobos que era, então, o principal compositor brasileiro. Compositores como Claude Debussy e Maurice Ravel foram as principais referências de música contemporânea para o jovem Claudio Santoro, algo que é percebido tanto no primeiro movimento, como também no terceiro movimento de sua *Primeira Sinfonia*. No primeiro movimento podemos observar uma maior presença da escola francesa. Por outro lado, no terceiro movimento, observamos uma maior proximidade de autores como Stravinsky e Villa-Lobos, que engendram sonoridades mais densas em suas obras com caráter mais vanguardista.

As citações a seguir, revelam-nos outro autor, Paul Hindemith, que também foi fundamental para o desenvolvimento da linguagem composicional de Claudio Santoro:

> Depois que eu conheci o Hindemith [...]; estudei pela escola de composição de Hindemith, aliás, escola que eu trabalhei com Koellreutter; eu tive também uma certa influência do Hindemith. (SANTORO, *apud* MARQUES DE OLIVEIRA, 2005, p. 51).
>
> Com essa inquietude, própria dos 19 anos, que conheci Koellreutter e este apoiando-me, começou a dar lições diárias, numa atividade permanente, dando-me a conhecer os grandes mestres do formalismo, principalmente Hindemith que muito contribuiu para a minha formação técnica de compositor (Santoro, [195?]) (SANTORO, *apud* MENDES. 2009).

Portanto, de acordo com o próprio Santoro, a música de Paul Hindemith foi importante para a sua formação. Santoro conheceu a técnica e pensamento composicional de Hindemith nos estudos com Koellreutter, diferentemente da música de compositores como Debussy e Ravel que já conhecia anos antes de começar seus estudos com Koellreutter.

A linguagem composicional desenvolvida por Hindemith, o aproxima de compositores que foram influenciados pelo jazz e incorporaram em suas estruturas harmônicas o uso de acordes quartais que se relacionam em grande medida com estruturas pentatônicas. No primeiro movimento da *Primeira Sinfonia* de Santoro, podemos encontrar, pontualmente, a utilização de sonoridades quartais, como ocorreu no primeiro tema harmônico com o uso do tricorde 3-9 (027) (ver Fig. 1).

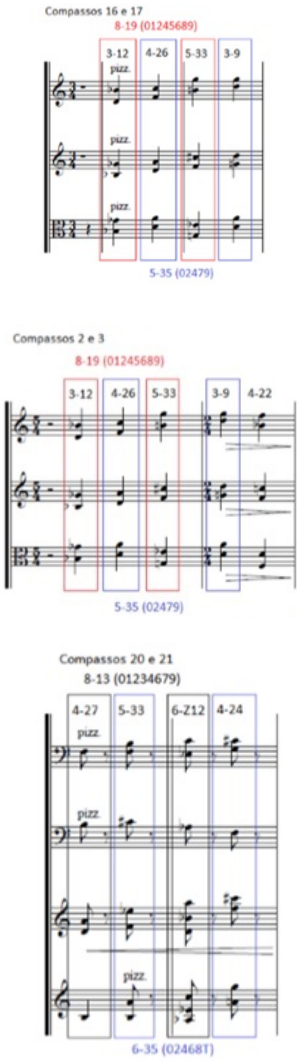
A progressão harmônica contida nos compassos 2-3 e 16-17 apresenta a mesma sequência de acordes representada pelos conjuntos de classes de alturas 3-12, 4-26, 5-33 e 3-9. Como podemos constatar na Figura 1, o tricorde 3-12 (048), que representa a tríade aumentada, relaciona-se com o pentacorde 5-33 (02468), sendo ambos os acordes contidos na coleção de tons inteiros representada pelo hexacorde 6-35 (02468T). Portanto, podemos afirmar que os conjuntos 3-12 e 5-33 são subconjuntos da escala de tons inteiros. Outra característica importante é que a tríade aumentada 3-12 também é subconjunto do próprio pentacorde 5-33, designando uma escala de tons inteiros incompleta. Todavia, a tríade 3-12 tal como ocorre no fragmento em questão, formatada com as alturas de Si♭, Sol♭ e Ré♭, não está contida no agrupamento 5-33 que, no exemplo em questão, foi gerada a partir das alturas de Sol, Mi♭, Fá, Dó♯ e Si. Ou seja, apesar de ambos os acordes serem subconjuntos da coleção de tons inteiros, entendemos que esses acordes correspondem a diferentes níveis de transposição desta coleção.

Quando esses acordes, em suas respectivas transposições, são somados, obtemos o octacorde representado pelo conjunto 8-19 (01245689), designando uma escala eneatônica 9-12 (01245689T) incompleta. Essa coleção foi nomeada pelo compositor francês Olivier Messiaen como seu Modo 3 de transposição limitada. Da mesma maneira, Messiaen nomeia a coleção de tons inteiros como Modo 1 de transposição limitada. Essas escalas (ou modos de transposição limitada) possuem características importantes, como o elevado grau de simetria e a facilidade de modulação entre si. Percebemos que a simples

combinação de subconjuntos em diferentes níveis de transposição da escala de tons inteiros foi capaz de gerar uma versão incompleta do modo 3 de transposição limitada, aumentando o cromatismo a partir de estruturas com elevado nível de simetria.

Ainda examinando a estrutura harmônica encontrada nos compassos 2-3 e 16-17, observamos que os acordes representados pelos conjuntos 4-26 (0358) e 3-9 (027) não são subconjuntos da coleção de tons inteiros. No entanto, é possível identificar que o tetracorde 4-26 e a tríade 3-9 são complementares, gerando, quando somados, a coleção pentatônica paradigmática 5-35 (02479) (Fig. 1).

FIGURA 1



Primeiro tema do primeiro movimento "Allegro Majestoso" da *Primeira Sinfonia* de Santoro.
Fonte: produção própria.

Ainda podemos destacar algumas qualidades que conferem individualidade a essas sonoridades. A tríade aumentada 3-12 (048), além de ser subconjunto das coleções 6-35 e 9-12, é sonoridade fundamental para caracterizar a última coleção, isto é, o Modo 3 de transposição limitada. De acordo com as listas de Classes de Conjuntos de Allen Forte (1973) a tríade aumentada é complemento e unidade geradora deste nonacorde, uma vez que, três transposições desta tríade, relacionadas por semitons, acaba gerando tal coleção de nove elementos.

O tetracorde 4-26 (0358) representa uma sonoridade muito comum no sistema harmônico tonal, sendo um acorde menor com sétima ou, de acordo com o exemplo em questão, um acorde de Ré menor com sétima.

O pentacorde 5-33 (02468) é uma escala de tons inteiro incompleta que, neste exemplo, foi produzida pelas alturas de Si, Dó♯, Mi♭, Fá e Sol, isso é, a segunda transposição ou coleção impar desta escala, uma vez que, ao converter essas alturas em numerais, observamos a forma normal [11,1,3,5,7], ou seja, todos os números de classes de altura, nessa transposição, são ímpares.

O conjunto 3-9 (027) designa um agrupamento triádico quartal, isso é, uma tríade gerada a partir de empilhamentos de quartas justas, como podemos ver na tríade em questão, que foi produzida pela sobreposição das alturas de Lá, Ré e Sol. Essa sonoridade caracteriza bastante a coleção pentatônica 5-35 (02479), pois ambos os agrupamentos são construídos a partir de processo semelhante, visto que, esta coleção pentatônica pode ser obtida através de sobreposição de quartas justas que, nos fragmentos estudados, pode ser gerada a partida da sequência de notas: Lá, Ré, Sol, Dó e Fá.

Na harmonia do tema dos compassos 2-3, podemos ainda identificar uma sonoridade adicional, produzida pelas alturas de Si♭, Dó, Ré e Fá, sendo também representada pelo conjunto 4-22 (0247). Portanto, temos novamente uma sonoridade que faz referência a coleção pentatônica 5-35, sendo uma formação incompleta de tal coleção. No entanto, na primeira ocorrência desse pentacorde, que foi gerado a partir da união entre os conjuntos 4-26 e 3-9, obtemos a forma normal [5,7,9,0,10]. Na ocorrência incompleta, representada pelo tetracorde 4-22, que finaliza este tema, observamos a forma normal [10,0,2,5]. Ou seja, temos duas aparições da sonoridade pentatônica 5-35 em transposições diferentes.

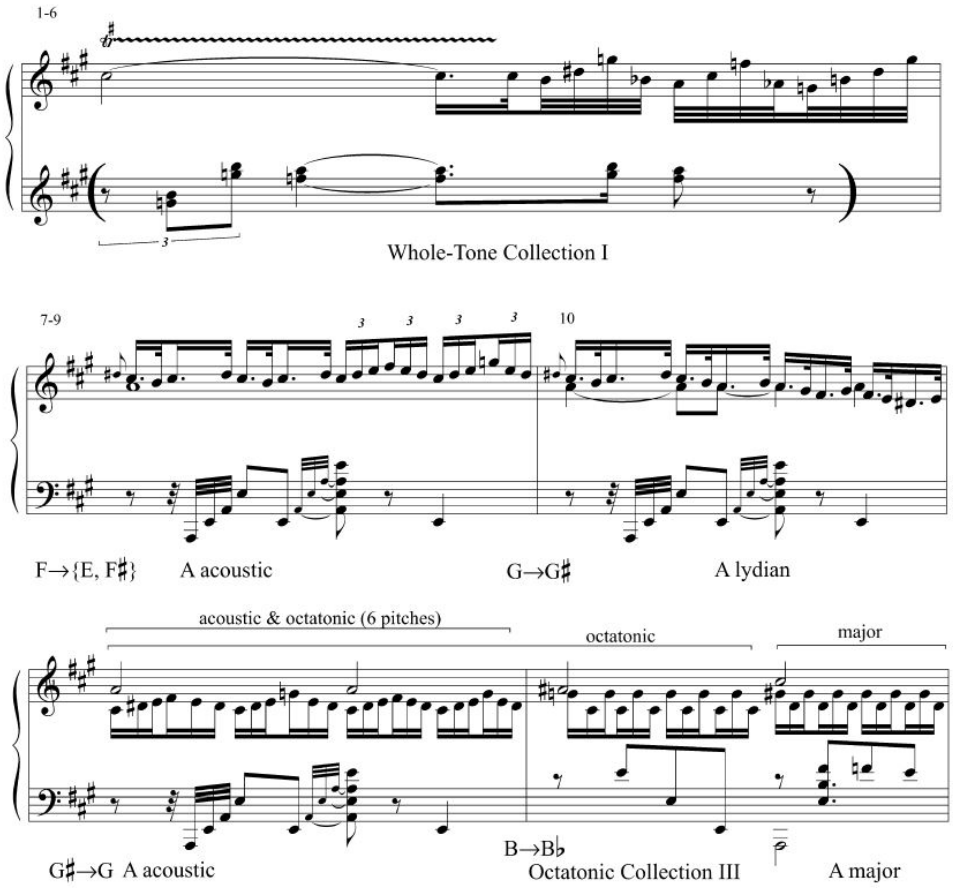
Nos compassos 20 e 21 vemos a terceira aparição deste tema harmônico que, como já visto anteriormente, aparece com variação na sequência de acordes. Apresentando desta vez, as sonoridades denominadas pelas coleções 4-27 (0258), 5-33 (02468), 6-Z12 (012467) e 4-24 (0248). Tendo apenas o pentacorde 5-33 como sonoridade comum as estruturas harmônicas contidas nos compassos 2-3 e 16-17 Há também uma relação de familiaridade entre os conjuntos de classes de altura 5-33 e 4-24, sendo ambos os acordes subconjunto da coleção de tons inteiros. Diferentemente do processo que ocorreu com os conjuntos 3-12 e 5-33 nos compassos 2, 3, 16 e 17, no caso dos acordes apresentados nos compassos 20 e 21, as coleções 5-33 e 4-24, representados respectivamente pelas formas normais [9,11,1,3,5] e [5,7,9,1], estão contidas na mesma transposição da escala de tons inteiros.

O tetracorde 4-27 (0258) representa outra sonoridade muito presente no sistema harmônico tonal, designando uma tétrade de meio diminuto, que na disposição exposta nos c. 20-21, com as alturas de Si, Ré, Fá e Lá, obtemos o acorde de Si meio diminuto (Bm7♭5). Por outro lado, o hexacorde 6-Z12 (012467) é a sonoridade acordal mais estranha da estrutura harmônica apresentada nos c. 20-21, não correspondendo a nenhuma sonoridade previamente estabelecida, além de ser uma estrutura assimétrica. Tal sonoridade acaba representando um elemento de instabilidade na harmonia, fator este, que também é fundamental para o bom fluxo do movimento harmônico. Este acorde também deve suprir a necessidade de saturação cromática que parece ser tão cara ao autor.

Na Figura 2 mostramos um fragmento da análise de Dmitri Tymoczko dos compassos iniciais de *L'Isle Joyeuse* de Debussy. Nesta análise podemos observar a maneira como Debussy relaciona diferentes escalas na estrutura de sua obra. Inicialmente, nos primeiros seis compassos, vemos a utilização da escala de tons inteiros sendo utilizada de maneira consistente na harmonia deste trecho. Na melodia aparecem algumas alturas estranhas que tornam esta estrutura mais densa, mas há a predominância de sonoridades da escala de tons inteiros que será importante para a "articulação entre seções" (TYMOCZKO, 2007, p.255). Um procedimento equivalente existe na estrutura harmônica do primeiro movimento da *Primeira Sinfonia* de Santoro.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

FIGURA 2



Análise de *L'Isle Joyeuse* de Debussy por Dmitri Tymoczko (TYMOCZKO, 2004, p. 256).

Nos compassos 7-9 da Figura 2, temos a utilização da escala acústica de Lá, gerada a partir da coleção de tons inteiros com acréscimo da nota Mi e alteração da nota Fá para Fá♯. No compasso 10 temos a escada diatônica de Lá lídio, que foi possível a partir da alteração de meio tom ascendente da nota Sol da escala acústica, que neste momento passa a ser Sol♯ produzindo, com isso, a modulação entre essas coleções. No compasso 11 temos a volta para a escala de Lá acústica, com alteração retroativa da nota Sol♯ que volta a ser Sol♮. Contudo, nesta segunda aparição da escala acústica, ela aparece incompleta, faltando a nota Si para a sua formação plena. No último compasso, observamos a presença da escala octatônica paradigmática em seu terceiro nível de transposição, que também ocorre em formatação incompleta, faltando a nota Dó. Tal coleção foi possível com o acréscimo da nota Si♭ à estrutura precedente, evidenciando mais uma modulação realizada a partir da escala acústica. No último compasso temos

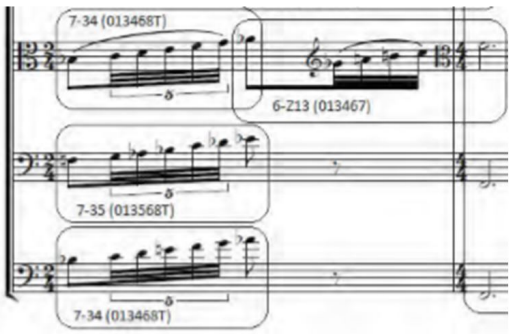
ainda uma modulação para a escala diatônica de Lá maior, com a volta das alturas Si e Sol♯.

Como podemos constatar a partir da análise de Tymoczko, a formatação da escala acústica favorece na possibilidade de efetuação de modulação entre diferentes coleções, possibilitando uma ampla gama sonora que pode ser alcançada de maneira sutil.

> A coleção acústica é muito próxima de duas outras coleções, compartilhando cinco das seis notas da escala de tons inteiros e seis das sete notas da escala diatônica. Desta forma. Debussy cria uma transição parcimoniosa tanto para as sonoridades familiares da escala diatônica, como também para as sonoridades exóticas da escala de tons inteiros. Esta foi uma das suas técnicas de composição mais favoritas, com progressões semelhantes aparecendo repetidamente ao longo de sua obra. (TYMOCZKO, 2011, p. 136).

A citação acima deixa claro a importância da coleção acústica para a música de Claude Debussy, tornando evidente a utilização desta escala como chave para alcançar sonoridades diferentes. Procurando unir diferentes mundos sonoros, uma vez que, a escala acústica é muito próxima tanto das coleções diatônicas utilizadas na música tonal e modal, como também das coleções simétricas como a escala de tons inteiros e a coleção octatônica. A seguir temos um trecho onde é exemplificado o uso da coleção acústica (7-34) na obra de Santoro.

FIGURA 3



Santoro: *Primeira Sinfonia*, "Allegro majestoso", c. 129-130.

Como já afirmado, Debussy é uma das principais influências modernas em Claudio Santoro, antes mesmo de seu contato com Koellreutter. Isso já justificaria a presença de coleções como a de tons inteiros, a acústica e a pentatônica no primeiro movimento de sua *Primeira Sinfonia*. Apesar dessas coleções serem identificadas nessa peça, o procedimento de modulação não é identificado, pois Santoro trabalha com camadas e

estruturas temáticas quase fixas, com poucas variações. Portanto a análise de Debussy é esclarecedora para se entender a linguagem de Villa-Lobos, mas não se aplica diretamente à Sinfonia de Santoro, que de fato usa sonoridades que encontramos em Villa-Lobos, as quais também remetem a Debussy, mas a sintaxe de Santoro ao empregá-las nesta sinfonia já é muito diferente da que reconheceu ter usado em sua primeira fase. Lembremos que Villa-Lobos também desenvolveu sua linguagem inicial a partir dos métodos franceses de composição. Joel Albuquerque observa a importância da escala acústica na obra de Villa-Lobos, que a utilizou de maneira semelhante a Debussy.

> Esta estrutura aparece muito frequentemente nas obras de Villa-Lobos até aqui analisadas, atuando principalmente como pivô no processo de transição entre pares. Essa função é desempenhada pelo conjunto 7-34 principalmente por sua característica híbrida, contendo implícito em si subconjuntos invariantes que formam simultaneamente segmentos quase completos de três coleções: diatônica, tons inteiros e octatônica (ALBUQUERQUE, 2014, p. 112).

Contudo, o procedimento que mais aproxima o primeiro movimento da *Primeira Sinfonia* de Santoro com alguns dos processos adotados por Villa-Lobos é a sobreposição de coleções pentatônicas "teclas pretas" com algumas formatações "teclas brancas" (tomando como referência as teclas do piano), isto é, a sobreposição de diferentes transposições da coleção 5-35 (02479), com a 7-35 (013568T). Segundo Jamary Oliveira:

> O uso de Villa-Lobos nas possibilidades de alternância entre as teclas pretas e brancas, pode ser entendida de duas maneiras: primeiro, com a própria alternância e seu tratamento quanto ao número de notas, melódicas e harmônicas; E segundo, como formatação motívica e sua relação com a superação da subdivisão (OLIVEIRA, 1984, p. 35).

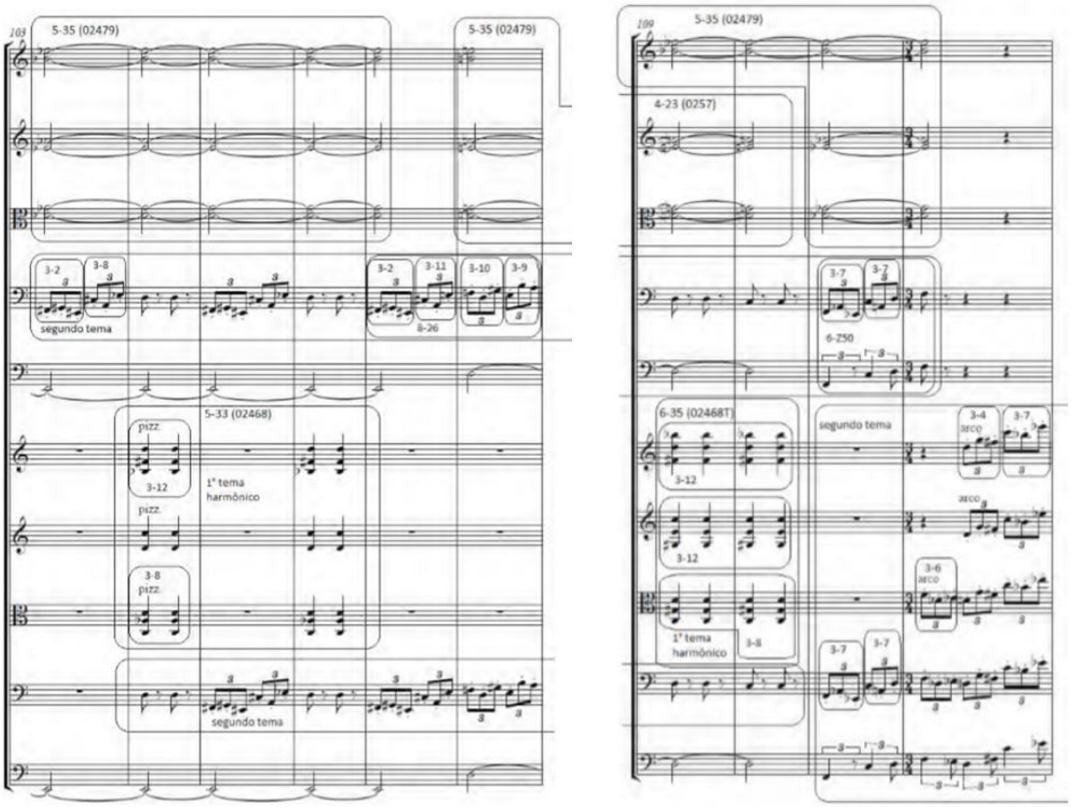
Apesar dos estudos de Jamary Oliveira terem como foco a música para piano de Villa-Lobos, sendo, portanto, a utilização das teclas pretas contra as teclas brancas um procedimento composicional que surge a partir de um impulso idiomático imposto pelo instrumento, assim como acontece com as transposições de formas de acordes que ocorrem com muita frequência na música escrita para violão deste autor. As sobreposições de diferentes transposições do pentacorde 5-35 transcendem a música para piano, ocorrendo também em obras camerísticas como os *Choros n° 4* e *Choros n° 7* (ALBUQUERQUE, 2014, p. 76).

Não é provável que o uso da escala pentatônica em Santoro tenha a mesma motivação de idiomatismo instrumental que em Villa-Lobos. Entretanto no primeiro movimento "Allegro Majestoso" da *Primeira Sinfonia para duas orquestras de cordas*,

Recebido em 16/10/19; aprovado em 18/12/2019

Santoro utiliza vastamente o pentacorde 5-35 na estrutura harmônica desta peça, ocorrendo em situações onde diferentes transposições a coleção pentatônica foram sobrepostas ou colocadas em sequência, assim como em sobreposição com outras coleções referências como a escala de tons inteiros. Entendemos que nesse sentido a influência de Villa-Lobos sobre Santoro possa ter ocorrido pelo conceito de sonorismo. Uma análise dos c. 103-112 do primeiro movimento da *Primeira Sinfonia* de Santoro (Fig. 4) ilustra essa afirmação:

FIGURA 4



Santoro: *Primeira Sinfonia,* "Allegro majestoso, c. 103-112. Fonte: produção própria.

O que se constata na análise mostrada na Figura 4 é a utilização de sobreposições e justaposições do pentacorde 5-35 com outras coleções paradigmáticas. Nos compassos 103 a 107, a estrutura harmônica é mantida no primeiro e segundo violinos e viola da primeira orquestra. Esta estrutura harmônica foi gerada pelas alturas de Ré♭, Sol♭, Mi♭, Lá♭, Si♭ e Mi♭, isso é, a escala pentatônica 5-35 (02479) na transposição característica das teclas pretas do piano.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

No compasso 108, vemos a mesma formatação harmônica em transposição diferente, aparecendo com as alturas de Ré, Sol, Mi, Lá, Si e Mi, ou seja, uma transposição de meio tom acima da estrutura anterior, isto é, uma formação que usa só teclas brancas do piano. Logo, podemos dizer que entre os compassos 103-108, temos uma relação de transposição do pentacorde 5-35 que é análoga ao procedimento teclas pretas contra teclas brancas do piano, análoga ao uso frequentemente encontrado na obra de Villa-Lobos. A partir do compasso 109, outras formações quartais, em última instância decorrentes da pentatônica, são observadas.

No primeiro e segundo violinos e viola da segunda orquestra, observamos duas ocorrências do primeiro tema. A primeira aparição deste tema é nos compassos 104 a 106, com uma formatação harmônica associada ao pentacorde 5-33 (02468) com forma normal [6,8,10,0,2], ou seja, uma coleção incompleta de tons inteiros em transposição par. Essa sonoridade foi gerada pela sobreposição dos tricordes 3-12 (048) no primeiro violino e 3-8 (026) na viola, tendo também o bicorde formado pelas notas Dó e Ré no segundo violino. Nos c. 103-107, nos contrabaixos de ambas as orquestras, temos a nota Mi sendo sustentada, completando a coleção de tons inteiros produzida pelo primeiro tema harmônico.

A sobreposição de um conjunto de 5/6 da escala de tons inteiros com uma pentatônica, sem alturas compartilhadas, gera uma estrutura harmônica densa e complexa. É importante perceber que essas formatações ocorrem em timbres distintos. Enquanto a coleção pentatônica aparece nas cordas friccionadas por quatro compassos, o pentacorde de tons inteiros ocorre em pizzicato, produzindo, evidentemente, um efeito pontilhístico. Essa separação na orquestração permite haver uma percepção da sobreposição das duas formações harmônicas.

Nos c. 109-110, observamos novamente o primeiro tema harmônico sendo executado pelo primeiro e segundo violinos e viola da segunda orquestra. Neste momento temos a coleção de tons inteiros completa em transposição par, sendo representada pelo hexacorde 6-35 (02468T), tal escala foi obtida a partir de sobreposição entre duas tríades aumentadas 3-12 (048) no primeiro e segundo violinos e um tricorde 3-8 (026) na viola. Esta coleção aparece em sobreposição com aquela sonoridade que integra um bicorde formado pelas alturas de Si♭ e Mi♭ no primeiro violino da primeira orquestra, com a

tétrade 4-23 a escala pentatônica incompleta em transposição com alturas naturais no segundo violino e viola da primeira orquestra.

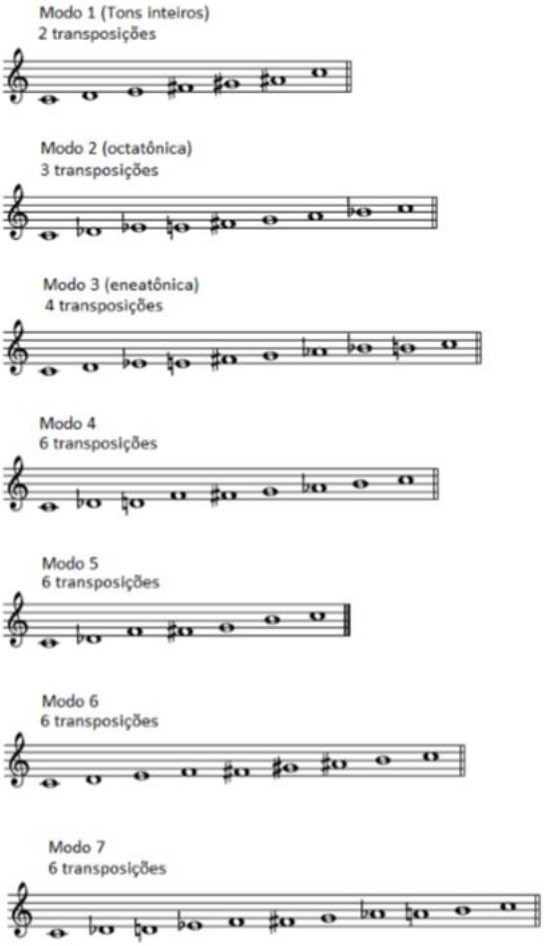
Na figura 4 também podemos ver a presença do segundo tema nos c. 103-111 nos violoncelos de ambas as orquestras, tendo continuidade a partir do c. 112 em todos os instrumentos da segunda orquestra. Nos violoncelos das duas orquestras, a partir do c. 103, vemos um processo de fragmentação do segundo tema, que ocorre em grupos de seis e doze notas. Nos c. 103-108, observamos a presença de algumas sonoridades culturalmente características, tais entes sonoros foram representados pelos tricordes 3-2 (013), 3-8 (026), 3-9 (027), o tricorde quartal, 3-10 (036), o acorde diminuto 3-10 (036) e a tríade 3-11 (037) que corresponde ao acorde de Lá maior (Fig. 4). No c. 111, evidenciamos mais um fragmento do segundo tema que utiliza o hexacorde 6-Z50 (014679), uma escala octatônica incompleta, que, por sua vez, foi engendrada por duas tríades 3-7 (025), que é a unidade sonora mais presente na estrutura do segundo tema, como podemos visualizar nos c. 111-112 na segunda orquestra.

Modos de transposição limitada no terceiro movimento "Allegro-final" da *Primeira Sinfonia* de Claudio Santoro

Uma característica fundamental que é comum nas coleções simétricas utilizadas por Claudio Santoro nos primeiro e terceiro movimentos de sua Primeira Sinfonia, é que muitas dessas coleções estão entre os sete modos de transposição limitada, identificados pelo compositor francês Oliver Messiaen (1908-1992) no livro *Technique de mon langage musical*, publicado em 1942 (Fig. 5). Do ponto de vista das estruturas melódicas e harmônicas, a utilização de coleções simétricas engendradas a partir da divisão de oitavas em segmentos equivalentes é muito significativa para a linguagem de Messiaen. Obviamente Santoro não pode ter usado a teoria de Messiaen na composição da *Primeira Sinfonia* porque o livro só foi publicado posteriormente, mas é significativo que Santoro estivesse, na mesma época, empregando estruturações semelhantes às de Messiaen.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

FIGURA 5



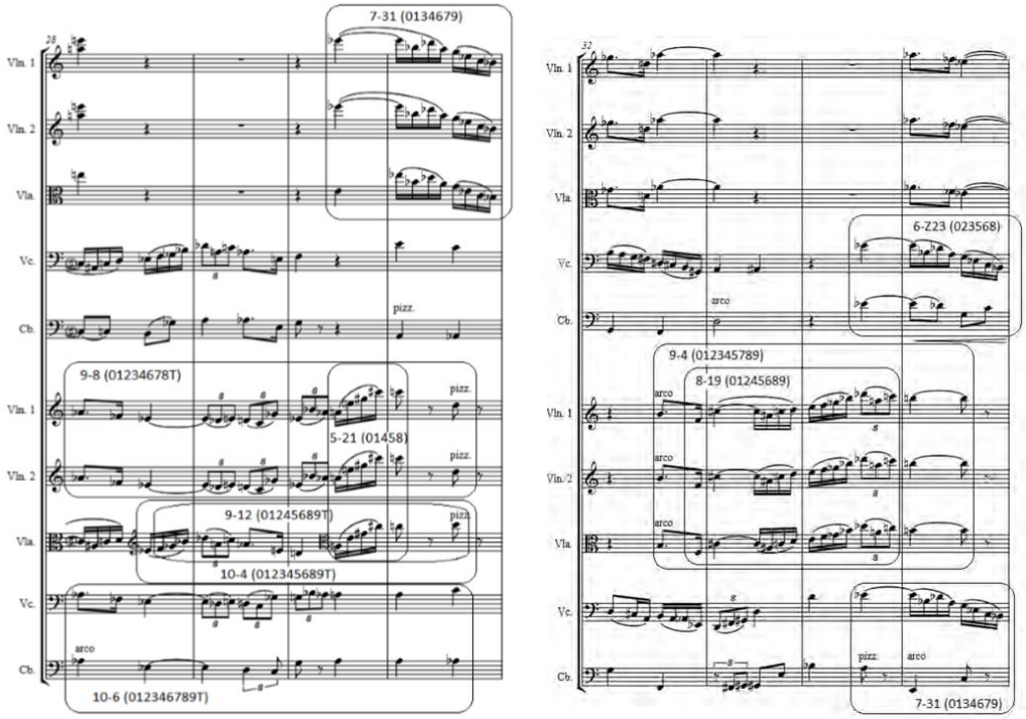
Os modos de transposição limitada, de acordo com Messiaen. Fonte: FRANCOLÍ, 2008.

O modo 1 representa a coleção de tons inteiros, ou seja, o hexacorde 6-35 (02468T) que foi extensamente utilizado desde o século XIX e durante todo o século XX. Tal escala permite apenas duas possibilidades de transposição. O modo 2 é a escala octatônica paradigmática 8-23 (0134679T). Assim como o modo 1, já aparece na música escrita durante a segunda metade do século XIX e assume papel central durante grande parte do século XX. Esse octacorde permite apenas três transposições. O modo 3, a coleção eneatônica 9-12 (01245689T), de maneira menos frequente em relação aos modos 1 e 2, também tem ocorrência em músicas compostas durante a segunda metade do século XIX, sendo muito importante no engendramento de redes de acodes por relações parcimoniosas, e durante o século XX por compositores que consideravam as estruturas simétricas fundamentais para a sua linguagem, tal como, entre outros, o próprio Messiaen

e Villa-Lobos. O nonacorde 9-12 (Modo 3 de transposição limitada) permite apenas quatro transposições.

Os modos 4, 5, 6 e 7 aparecem com menos frequência quando comparados com os modos descritos anteriormente. O modo 4 ou octacorde 8-9 (01236789) é gerado a partir de duas sequências de três semitons e um tom e meio ou por duas células X separadas por um tom e meio. O modo 5 representa o hexacorde 6-7 (012678) que pode ser entendido como um derivado do modo 4. O modo 6 também designa um octacorde que pode ser representado pelo conjunto de classe 8-25 (0124678T), sendo uma escala construída a partir de duas sequências intervalares formadas por dois semitons e dois tons. O modo 6 também pode ser obtido a partir do modo 7 a coleção 10-6 (012346789T), bastando eliminar o trítono gerado pelas alturas de Ré sustenido e Lá. Os modos 4, 5, 6 e 7 possuem seis possibilidades de transposição cada um. Apenas o modo 3 não é um subconjunto do modo 7. Essa característica é importante, pois a modulações entre os modos 1, 2, 4, 5, 6 e 7 acabam sendo realizadas por simples subtrações ou adições de trítonos. O trecho a seguir (Fig. 6) exemplifica como Claudio Santoro trabalhou alguns desses modos no terceiro movimento de sua *Primeira Sinfonia*.

FIGURA 6



Santoro: *Primeira Sinfonia*, III, "Allegro – Final e Fugato", c. 28-35.

Na figura 6 temos um pequeno trecho do terceiro movimento da *Primeira Sinfonia* de Santoro no qual podemos observar como foram utilizados alguns dos modos de transposição limitada. Entre os c. 28-31 temos, no primeiro e segundo violinos da segunda orquestra, um pequeno tema gerado pela coleção eneatônica 9-8 (01234678T) (modo 7 de transposição limitada), ou seja, o conjunto 10-6 incompleto. A forma normal desse tema é [8,9,10,0,1,2,3,4,6], com as alturas Lá♭, Lá, Si♭, Dó, Dó♯, Ré, Ré♯, Mi e Fá♯. A única altura que falta para completar o modo 7 em sua primeira transposição ou formatação que coincide com sua própria forma prima é a nota Sol. No mesmo trecho, no violoncelo e contrabaixo da segunda orquestra, temos o modo 7 completo, no mesmo nível de transposição, como apontado na Figura 6. Observe-se que o violoncelo dobra o tema exposto pelo primeiro e segundo violinos (c. 28-29), enquanto o contrabaixo contrapõe esse tema com algumas alturas adicionais, dando ênfase às alturas de Lá e Lá♭. Nos c. 30-31 o violoncelo passa a contrapor o primeiro e segundo violinos introduzindo no c. 30 a nota Sol, que faltava para completar o modo 7.

Ainda observando os c. 28-31 (Fig. 6), vemos que o autor introduz, na viola da segunda orquestra, o modo 3 a coleção eneatônica 9-12 (01245689T) na sua plenitude e em transposição que coincide com sua forma prima. Observe que apesar do modo 3 ser o único modo de transposição limitada que não está contido no modo 7, ainda assim, esses modos são muito próximo em relação a subconjunto. O autor utiliza dessa proximidade entre esses modos para interligar algumas ideias que estão no âmbito das relações entre os motivos. Isso é evidente quando percebemos que ao final do c. 30 e início do 31 temos um motivo que é dobrado entre a viola e os violinos um e dois da segunda orquestra, enfatizando a sonoridade representada pelo pentacorde 5-21 (01458) que possui bastante recorrência durante o movimento estudado (Fig. 6).

A escolha da transposição a partir do Dó em ambos os modos acentua ainda mais a proximidade entre essas coleções, nesse sentido, no caso em questão, além de sobrepor diferentes modos também há relações contrapontísticas entre essas escalas favorecendo uma sonoridade específica, uma vez que, a única altura contida apenas no modo 3 é o Fá, como também, a única altura que não está presente em nenhum dos modos é a nota Si. Observe-se que o Fá na viola não teve muito destaque no exemplo em questão, apesar da evidente ocorrência com o possível propósito de diferenciar o modo 3 do modo 7. As alturas destacadas na linha da viola que ocorrem em tempo forte ou tem duração temporal

superior são todas compartilhadas com o modo 7. Outra característica dessa linha da viola é a presença do Mi♭, altura estranha ao modo 3, que atua como um procedimento contrapontístico, iniciando o tema a partir do uníssono entre os violinos I e II da segunda orquestra. A altura seguinte ao Mi♭ é justamente a nota Fá, um ponto de divergência entre os modos 3 e 7. Se considerarmos o Mi♭ (na linha da viola) obtemos a coleção de dez elementos representada pelo conjunto de classe 10-4 (012345689T), que apesar de não ser um modo de transposição limitada de Messiaen, é também uma coleção simétrica (Fig. 6).

Nos c. 30-31, na viola e violinos I-II da primeira orquestra, temos a ocorrência do septacorde 7-31 (0134679), subconjunto da escala octatônica paradigmática (modo 2 de transposição limitada em sua primeira forma de transposição). A forma normal do septacorde 7-31 é [7,9,10,0,1,3,4], sendo formada pelas alturas de Sol, Lá, Si♭, Dó, Ré♭, Mi♭ e Mi. Com isso, podemos constatar que a altura que falta para completar o modo 2 é Sol♭. Nos c. 34-35 também há ocorrência do modo 2, exatamente no mesmo nível de transposição de sua aparição nos c. 30-31. Esse modo é tocado por violoncelos e contrabaixos de ambas as orquestras, gerando variação de tessitura e timbre, uma vez que, temos o mesmo material melódico e rítmico sendo trabalhado em ambas as situações.

Nos c. 32-34 temos mais uma ocorrência incompleta do modo 3 de transposição limitada, no tema dobrado por viola e violinos I e II da segunda orquestra. Tal modo pode ser representado pelo octacorde 8-19 (01245689), novamente, em transposição que coincide com sua forma primária. Assim é possível concluir que a altura excluída do modo 3 no exemplo em questão foi o Lá♭. Algo importante de ser percebido nessa passagem é a presença da nota Si nos c. 32 e 35 iniciando e finalizando o tema exposto pela viola e violinos da segunda orquestra. No término desse tema, a nota Si ocupa quase todo o compasso 35.

Esse procedimento é interessante, pois os modos de transposição limitada 2, 3 e 7, que aparecem na passagem (Fig. 6), estão todos no mesmo nível de transposição, isso é, estão em formato escalar partindo da nota Dó. Quando essas coleções são contrapostas e somadas, é possível obter onze das doze alturas possíveis da escala cromática, faltando apenas a nota Si. É significativo o destaque da nota Si nesse momento, pois desestabiliza a sonoridade resultante dos três modos presentes na passagem, além de saturar

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

cromaticamente os temas trabalhados. A nota Si aparece outras vezes no exemplo da figura 6, por exemplo no contrabaixo da primeira orquestra no c. 28; no entanto essas aparições não estão em momentos de grande destaque, nem em estruturas recorrentes ou em temas acentuados a partir de dobramentos entre os instrumentos das orquestras. Apenas nos c. 32 e 35 há maior destaque da nota Si, o que reforça a hipótese da instabilidade na estrutura sonora. Paulo de Tarso Salles (2009) aponta alguns procedimentos aplicados por Villa-Lobos para gerar instabilidade:

> A criação de entidades harmônicas simétricas – da forma como as empregou Villa-Lobos – em estruturas melódicas, ostinati, progressões de acordes ou em frases de prolongamento muitas vezes tem por finalidade a reiteração de elementos intervalares que conferem unidade harmônica, um ponto de partida estável, a partir do qual são combinados alguns outros elementos díspares. Assim, uma vez definido um "sistema" estável de sons, o compositor passa a sistematicamente decompor essa estabilidade, ora acrescentando outras estruturas superpostas, ora recortando elementos que desestabilizam e estabelecem movimento, dinamismo e tensão (SALLES, 2009, p. 52).

Na citação acima, Salles afirma que a constante quebra da estabilidade imposta por um sistema deve conferir movimento à obra. No caso de Villa-Lobos esse sistema é instaurado a partir da manipulação de entidades harmônicas simétricas que são quebradas em algumas ocasiões pontuais com o propósito de gerar instabilidade e, portanto, movimento a partir de tensão. Da mesma maneira, Claudio Santoro desenvolveu em sua *Primeira Sinfonia* um sistema sonoro baseado em coleções simétricas paradigmáticas, organizadas a partir de linhas melódicas sobrepostas em uma textura polifônica bastante densa. Ao destacar a nota Si, única altura não contida nas coleções da figura 6, Santoro gera instabilidade estrutural e consequentemente sonora. Tal instabilidade também pode ser constatada na coleção 9-4 (012345789) que é assimétrica e engendrada a partir do acréscimo da nota Si no tema em questão. Isso ocorre porque os outros temas (na Fig. 6) são coleções altamente simétricas; mesmo na primeira aparição do modo 3 nos c. 28-31 – onde há a ocorrência da "nota estranha" Mi♭, a coleção resultante foi o conjunto 10-4 (012345689T) que é simétrico, apesar de não ser um dos modos de transposição limitada. Na segunda ocorrência (incompleta) do modo 3 (c. 32-35), a "nota estranha" Si está em destaque, gerando a coleção assimétrica 9-4 e um momento de instabilidade.

Recebido em 16/10/19; aprovado em 18/12/2019

Possível influência de Heitor Villa-Lobos no terceiro movimento da *Primeira Sinfonia* de Claudio Santoro

Claudio Santoro, durante a primeira etapa de sua carreira, desenvolveu sua linguagem a partir, principalmente, da técnica dodecafônica, além de ter sido um crítico, em conjunto com seus companheiros de Música Viva, da música nacionalista. Barros (2010) comenta a perspectiva de Santoro e de seus companheiros do Movimento Música Viva em relação a música dita "nacionalista".

> É interessante lembrar, no entanto, que mesmo antes da ruptura com Koellreutter, Guerra Peixe e Santoro já teorizavam em termos muito próximos do que viria a ser sua forma de nacionalismo, escrevendo artigos para o Boletim Música Viva afirmando a importância do desenvolvimento de uma escola de composição brasileira com base no conhecimento das "características técnicas do folclore" que, em conjunto com o conhecimento da música contemporânea, "possibilitaria o surgimento de um sistema de composição legitimamente brasileiro." (Egg, 2004, p. 44). Além disso, quando o Santoro ainda dodecafonista dizia não ser contra o nacionalismo musical, definia no entanto o que se havia feito até então em termos de música nacional como "um tema ou dois já tão explorados (...) no meio, em geral, de uma balbúrdia de sons, sem uma determinada lógica para cuja finalidade devíamos senti-la", dando com isto o suposto "paladar nacional" (BARROS, 2010, p. 8).

Esse texto evidencia certa hostilidade entre os jovens compositores do movimento Música Viva em relação às obras nacionalistas criadas até então. Essas discussões foram motivadas por divergências de pensamento em relação a técnica composicional e ao entendimento de música nativa. Koellreutter entendia que toda música feita em território brasileiro deveria ser considerada como nativa, como também acreditava ser necessário uma renovação da técnica composicional. Por outro lado, Guarnieri, alinhado com as ideias difundidas por Mário de Andrade, acreditava que a técnica composicional deveria favorecer o engendramento de uma legítima música nacional erudita, relacionando materiais do folclore nacional e expressividade.

Villa-Lobos recebeu o rótulo de "nacionalista", talvez por conta de seus envolvimentos no movimento modernista brasileiro e posteriormente com o governo de Getúlio Vargas. No entanto, Villa-Lobos desenvolveu uma linguagem musical muito própria que se alinhava com compositores modernistas de seu tempo, como Bartók, Stravinsky, Debussy, Varèse, entre outros da primeira metade do século XX. Assim como seus contemporâneos, Villa-Lobos não inventou uma escola de composição brasileira, não fez discípulos, como também, sua música apesar da evidente influência Franco-Russa

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

e da utilização de material folclórico não corresponde a nenhuma escola específica de composição, nem mesmo com as propostas de Mário de Andrade no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Andrade, apesar de identificar certa nacionalidade na obra de Villa-Lobos, critica sua liberdade estética:

> Em Villa-Lobos a maneira de polifonisar já não é mais o emprego direto do processo popular mas uma ilação vasta dele. Si por vezes neste compositor o processo se conserva nacionalmente reconhecível (Seresta nº 11, "Redondilha" seresta nº 6 "Na Paz do Outono" ed. C. Artur Napoleão), si por vezes a genialidade da invenção torna a obra impossível da gente discutir (o baixo obstinado de "Nesta Rua", Ciranda nº 11) sempre isso contêm o perigo iminente de amolecer, abafar, desvirtuar o caráter nacional da invenção. E é mesmo o que sucedeu algumas feitas.
>
> […] Mas como a tudo quanto faz, Villa-Lobos imprimiu aos Choros, Serestas, Cirandas, uma feição individualista excessiva, não se utilizando propriamente das formas populares nem as desenvolvendo. (ANDRADE, 1972 [1928], p. 23; 29).

Se Mario de Andrade via a "espontaneidade" de Villa-Lobos como um problema para a realização de uma música nacional, Santoro interpretava esse aspecto da personalidade de Villa-Lobos como um elemento positivo. Entretanto, considerava isso insuficiente para a formação de uma escola de composição nacionalista. André Egg elabora essa ideia:

> Para ele [Claudio Santoro], faltam a estes compositores imaginação criadora, conhecimento mais profundo da arte do país e uma lógica estruturante. Mais adiante, afirma que não considera toda a produção nacionalista perdida, destacando que "algo de espontâneo se encontra em certas composições de Villa-Lobos", mas que isto não é suficiente para se considerar atingida a criação de uma "escola nacional" de composição. (EGG, 2005, p. 64).

Podemos afirmar que os compositores "nacionalistas" da época, de acordo com a estética de Mário de Andrade, eram Camargo Guarnieri e Francisco Mignone. Villa-Lobos manteve-se fora dessas discussões estéticas, sem demonstrar intimidação em relação as críticas de Mário de Andrade e alguns de seus contemporâneos. Por ocasião das discussões em torno da "Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil", onde Guarnieri expõe sua defesa irrestrita da música nacionalista, Villa-Lobos não demonstrou interesse em relação ao tema, não se manifestando em nenhum momento sobre o assunto. André Egg esclarece:

> Em ocasiões posteriores em que se manifestou na imprensa Camargo Guarnieri demonstrou um certo ressentimento pelas reações que a Carta aberta suscitou. Apesar de receber inúmeros apoios, não conseguiu que se manifestassem publicamente aquelas figuras-chave do nacionalismo musical brasileiro, nomes que com seu prestígio poderiam somar muito à

> causa que Guarnieri pretendera levantar – principalmente os compositores Villa-Lobos, Francisco Mignone, Guerra Peixe e Claudio Santoro. Mignone e Santoro manifestaram apoio apenas por carta, mas não publicamente. Outra ausência sentida pelo compositor foi a do crítico Caldeira Filho, do Estado de São Paulo, que preferiu não participar da polêmica, que julgava inoportuna. (EGG, 2006, p. 6).

A *Primeira Sinfonia* de Claudio Santoro não é plenamente dodecafônica e foi escrita em período inicial do movimento Música Viva em que obras de Villa-Lobos e de compositores nacionalistas como o próprio Camargo Guarnieri também eram executadas durante os concertos organizados por Koellreutter e seus alunos. Villa-Lobos também foi tema do sétimo e oitavo boletins do movimento Música Viva, além de ser responsável por introduzir o jovem Koellreutter ao cenário musical carioca da época. Irene Tourinho relata as memórias de Koellreutter:

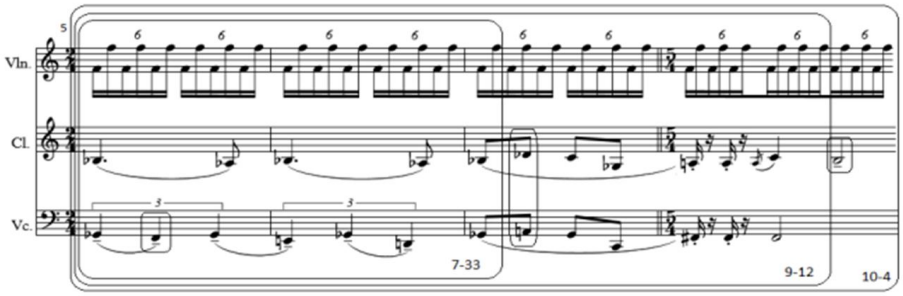
> Foi coisa romântica daquele tempo: criticávamos a vida cultural... não só a música, mas principalmente...” Lembra dos planos que deram certo e de como divulgavam suas idéias: “tinha o folheto do Grupo. Saíram 12 ou 13, de dois em dois meses e nós pagávamos tudo. O presidente de honra era o Villa-Lobos e participava também o Egídio de Castro e Silva e vários músicos da Orquestra Sinfônica: o Claudio Santoro, Guerra Peixe, Edino Krieger, Santino Parpinelli, Heitor Alimonda... Éramos todos músicos práticos – mudamos a orientação para dar ênfase à música de nosso tempo. Todos tornaram-se compositores”. (TOURINHO, 1999, p. 220).

A intenção inicial de Koellreutter com o movimento Música Viva era a divulgação, independente da estética, da música erudita contemporânea brasileira. Nesse sentido, era muito comum a presença de compositores como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Villa-Lobos nos programas de concertos do Música Viva, pois esses eram os compositores mais produtivos no Brasil naquele momento. A renovação da linguagem a partir de técnicas que Koellreutter e seus alunos consideravam vanguardistas e a ruptura com o movimento nacionalista deu-se apenas em 1944, ano em que Koellreutter iniciou a transmissão do programa radiofônico semanal Música Viva, na rádio do Ministério da Educação.

O exemplo a seguir, extraído da análise de Joel Albuquerque para os c. 5-8 do *Choros nº 7*, tem como objetivo identificar um possível encontro entre a linguagem de Villa-Lobos e o terceiro movimento da *Primeira Sinfonia* de Santoro (Fig. 7).

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

FIGURA 7



Villa-Lobos: *Choros nº 7*, c. 5-8. Fonte: ALBUQUERQUE, 2014.

A análise de Joel Albuquerque (Fig. 7), apresenta um exemplo de como Villa-Lobos trabalhou com coleções simétricas em sua obra. Nos c. 5-6 há uma estrutura gerada a partir da coleção de tons inteiros (modo 1 de transposição limitada) com acréscimo da nota Fá (presente no ostinato executado pelo violino, e na linha do violoncelo). O acréscimo dessa nota estranha à coleção de tons inteiros gera o septacorde 7-33 (012468T). Logo em seguida (c. 7), temos a inclusão das alturas de Ré♭ e Lá, resultando na coleção eneatônica 9-12 (01245689T) (modo 3 de transposição limitada). Finalmente (c. 8), temos o acréscimo da nota Si, que encerra esse trecho gerando a coleção 10-4 (012345689T), também simétrica.[1]

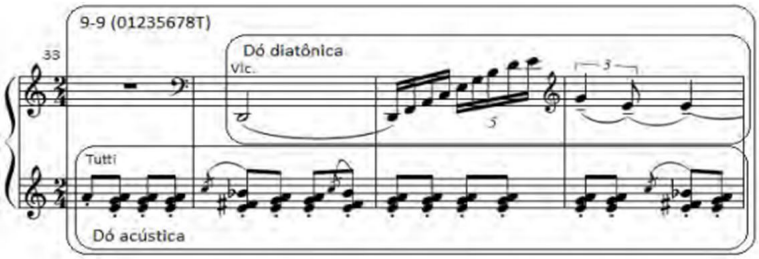
Algo importante nessa passagem (Fig. 7) é a ideia de centralidade que acontece entre o eixo possibilitado pelo trítono Fá-Si. A nota Fá é mantida durante toda a estrutura, sendo inicialmente apresentada como nota "estranha" em escala paradigmática, deixando, logo em seguida, de ser incomum a estrutura escalar com a "modulação" para o modo 3. Ao final da estrutura temos a nota Si em situação de destaque temporal confirmando, com isso, a centralidade em Fá ou no eixo Fá-Si. Ou seja, a soma dos modos 1 e 3 resulta na coleção 10-4 em transposição que pode ser representada pela forma normal [8,9,10,11,0,1,2,4,5,6]. Com isso, enquanto nos modos de Messiaen é possível obter vários eixos de simetria em uma mesma transposição, na coleção 10-4 temos apena uma possibilidade de eixo que divide essa escala em partes iguais. Na transposição utilizada por Villa-Lobos é exatamente o eixo Fá-Si que foi destacado como centro da estrutura.

[1] Nota do editor: cabe lembrar que qualquer coleção com 10 classes de altura (assim como seu complemento, as díades) sempre apresenta simetria intervalar.

A utilização de escalas paradigmáticas e modos de transposição limitada na obra de Villa-Lobos é comum. Como também o engendramento de texturas e estruturas a partir de sobreposições ou "modulações" entre diferentes escalas paradigmáticas, tendo como resultantes supercoleções que também são simétricas. No entanto, esses superconjuntos apresentam apenas uma possibilidade de eixo de simetria que é aproveitado pelo autor para definir centralidades, exatamente como acontece no exemplo apresentado na figura 7, em que o compositor vai acrescentando alturas "estranhas" à estrutura inicial, gerando modulações para diferentes coleções paradigmáticas que quando somadas geram uma supercoleção com um eixo de simetria que é destacado na estrutura.

Na mesma obra de Villa-Lobos podemos encontrar outras maneiras de concatenar essas coleções (Fig. 8).

FIGURA 8



Villa-Lobos: análise do *Choros n° 7*, c. 33-36. Fonte: ALBUQUERQUE, 2014.

Na figura 8 podemos perceber uma segunda maneira como Villa-Lobos trabalhou duas coleções paradigmáticas em uma mesma estrutura sonora no *Choros n° 7*. Dessa vez, há uma melodia a cargo do violoncelo, desenvolvida a partir de escala diatônica de Dó (coleção diatônica 7-35) (013568T). Essa linha melódica é acompanhada pelos demais instrumentos, em harmonias alternadas entre dois acordes, que podem ser representados pelos conjuntos 3-7 (025) e 4-25 (0268); somados, geram o hexacorde 6-Z23 (023568). 6-Z23 é um subconjunto da coleção octatônica, mas também pode ser compreendido como uma versão incompleta da escala acústica. No exemplo (Fig. 8) esta é a interpretação mais plausível, pois a nota Ré que falta no acompanhamento harmônico, está presente a partir do c. 34 na linha melódica efetuada pelo violoncelo. Ao sobrepor essas duas escalas temos como resultante a coleção 9-9 (01235678T) que é igualmente

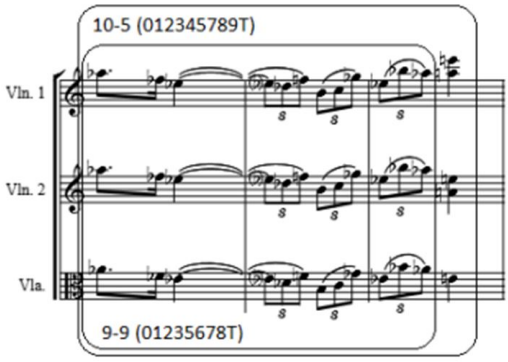
RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

simétrica, com eixo em trítono gerado pelas alturas de Ré e Sol♯. Albuquerque ainda percebe uma possível centralidade em Ré:

> O eixo Ré-Lá♭ é mantido pela interação entre duas coleções de gêneros diferentes que surgem entre os compassos 33 e 36, onde notamos a sobreposição das coleções Dó diatônica e Dó acústica, separadas em camadas distintas, formando agora um conjunto 9-9. Este complexo de nove classes de alturas é simétrico por reflexão em torno do eixo Ré-Lá♭ e corrobora a centricidade aparente Ré, destacada na melodia do violoncelo no compasso 34 e reiterada entre os compassos 40 e 50 na melodia de oboé. Interessante notar que ambas as coleções Dó diatônica e Dó acústica mantêm em comum o mesmo eixo de reflexão invariante Ré-Lá♭. (ALBUQUERQUE, 2014, p. 220).

Santoro utilizou no terceiro movimento de sua *Primeira Sinfonia* algumas coleções semelhantes às que Villa-Lobos utilizou nos exemplos apresentados (Fig. 7 e 8). A coleção de dez elementos 10-4 e as coleções eneatônicas 9-12 e 9-9 são exemplos de escalas simétricas utilizadas por ambos os compositores. Abaixo temos um exemplo de ocorrência da coleção 9-9 na obra de Santoro (Fig. 9).

FIGURA 9

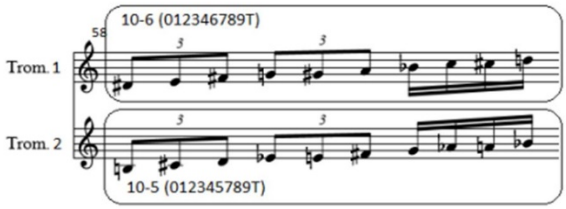


Análise de Santoro, *Primeira Sinfonia*, III, c. 35-37. Fonte: produção própria.

Na Figura 9 temos um excerto em que Santoro dobra um pequeno tema entre os violinos e a viola da primeira orquestra, trabalhando sobre a mesma estrutura rítmica utilizada nos compassos 28, 29 e 30 no violoncelo e primeiros e segundos violinos da segunda orquestra. Observe-se que naquele exemplo a sonoridade desenvolvida pelo tema foi o Modo 7 de transposição limitada, enquanto no caso exposto na Figura 9 a estruturação sonora usa a escala eneatônica 9-9 (012345789T). A díade Lá e Mi resulta em uma coleção de dez elementos, o conjunto 10-5 (012345789T), com eixo de simetria no quarto de tom entre Mi-Fá e Si♭–Si, levando em consideração a transposição do exemplo em questão que pode ser representado pela forma normal [8,9,10,11,0,1,3,4,5,6].

Tal estrutura de dez sons também aparece no *Choros nº 4* de Villa-Lobos, como demonstra Joel Albuquerque (Fig. 10).

FIGURA 10



Análise de Villa-Lobos, *Choros nº 4*, c. 58. Fonte: ALBUQUERQUE (2014).

A figura 10 nos apresenta o c. 58 do *Choros n° 4* de Villa-Lobos em que a I e II trompas executam um tema com o mesmo material rítmico, mas em formatações escalares distintas. A primeira trompa é construída a partir do conjunto 10-6 o modo 7 de transposição limitada e na segunda trompa temos a coleção 10-5 que também é simétrica, contudo, não possui limitação de transposição, tal como acontece com o modo 7. Apesar da distinção entre essas coleções de dez elementos Villa-Lobos as gerou a partir de procedimento semelhante, que foi a intercalação entre diferentes transposições do pentacorde 5-35 (02479). Na primeira trompa temos intercalação entre as formas normais [6,8,10,1,3] e [0,2,4,7,9], ou seja, a primeira pentatônica está no sexto nível de transposição e a segunda em nível que se confunde com sua forma prima, isso é, formatação escalar a partir de Dó. Na segunda trompa veremos alternância entre as formas normais [7,9,11,2,4] e [6,8,10,1,3], temos, portanto, uma pentatônica no sétimo nível de transposição e uma no sexto nível de transposição.

Nessa perspectiva podemos concluir que o autor simplesmente alternou as notas "brancas" com as "pretas" do piano, conseguindo efetuar diferenciação entre as coleções de dez elementos com a intercalação entre pentacordes relacionados por níveis distintos de transposição. Na primeira trompa os pentacordes estão relacionados por um trítono de diferença entre os conjuntos intercalados gerando o modo 7 de Messiaen, na segunda trompa observamos apenas meio tom de diferença possibilitando o engendramento da coleção 10-5. Algo interessante de ser percebido é que a única distinção entre essas coleções com dez elementos foi a alteração de uma altura nas pentatônicas relacionadas com as teclas "brancas" do piano. Na primeira trompa a ocorrência da nota Dó, na

segunda trompa temos a nota Si. Isso é o suficiente para gerar duas escalas simétricas que são divergentes em algumas características, dentre elas, as possibilidades de transposições, isso é, enquanto uma é limitada, contendo apenas seis possibilidades de transposição, a outra pode ser transposta para todos os níveis.

Como podemos constatar, Claudio Santoro utilizou no terceiro movimento de sua *Primeira Sinfonia* várias sonoridades que são frequentes na obra de Villa-Lobos, dentre elas, podemos citar os modos 2 (escala octatônica), 3 (escala eneatônica) e 7 de transposição limitada, o nonacorde 9-9 e as supercoleções 10-4 e 10-5. No entanto, os procedimentos de utilização dessas escalas são divergentes em determinados aspectos. Em Santoro, observamos a utilização dessas coleções a partir de sobreposições entre diferentes camadas, nas quais algumas dessas estruturas sonoras são expostas em pequenos temas recorrentes e destacadas por dobramentos orquestrais, possibilitando o engendramento de texturas polifônicas densas, efetuando, com isso, constantes saturações cromáticas. Já na obra de Villa-Lobos apesar de identificarmos o empilhamento dessas coleções em diferentes camadas, há uma constante preocupação de definir centros que são derivados a partir de supercoleções que possuem eixo de simetria fixo.

Devemos sempre ter em mente que estamos comparando uma peça de juventude de Santoro em relação a obras muito bem resolvidas, escritas em período muito fértil de Villa-Lobos. Nesse sentido, é evidente que haja muito mais domínio dos materiais empregados nas obras exemplificadas de Villa-Lobos em relação a obra escrita por Santoro. Todavia, seja impressionante a capacidade criadora e consciência compositiva que Santoro já demonstra com tão pouca idade. Outra característica interessante de ser percebida nessa obra inaugural de Santoro é a sintonia com procedimentos composicionais aplicados por seus contemporâneos, procurando construir sua linguagem a partir de alinhamento entre suas particularidades e a técnica vanguardista de seu tempo, característica que também é percebida na obra de Villa-Lobos.

Conclusão

A análise da estrutura pós-tonal da *Primeira Sinfonia para duas orquestras de cordas* de Claudio Santoro é relevante para o entendimento da gênese da linguagem pós-tonal do compositor, bem como para o reconhecimento de uma provável influencia para

Koellreutter e seus demais colegas do Movimento Música Viva, uma vez que esta obra impulsionou o desejo do estudo das teorias dodecafônicas pelo grupo de jovens compositores que se agruparam em torno em torno de Koellreutter e Santoro.

Nessa obra podemos evidenciar diferentes procedimentos da música pós-tonal. A partir da identificação desses procedimentos no primeiro e terceiro movimentos também foi possível apontar algumas influências, além de identificar alguns autores que realizaram processos composicionais semelhantes aos encontrados nessa sinfonia.

O primeiro movimento "Allegro majestoso" da *Primeira Sinfonia* de Santoro foi construído a partir de determinadas configurações temáticas que sofrem pequenas transformações estruturais como a ampliação e diminuição dos valores das figuras rítmicas. A manipulação temática efetuada nessa peça acontece através de variadas reordenações dessas configurações temáticas e suas inserções em diferentes timbres. Essas microestruturas também são utilizadas para gerar momentos com polifonia densa, possibilitadas a partir de sobreposições de diferentes transposições de coleções importantes para a configuração sonora da peça. Este procedimento pode ser comparado a um mosaico construído com poucas peças que são desconfiguradas e reconfiguradas.

Nesse mesmo movimento também podemos identificar a utilização de algumas sonoridades paradigmáticas para a música pós-tonal da primeira metade do século vinte. Dentre essas sonoridades a pentatônica 5-35 (02479) é a que mais ocorre na estrutura da peça em questão, aparecendo em diferentes transposições e configurações, privilegiando as sonoridades quartais que lhe são idiomáticas.

A coleção de tons-inteiros 6-35 (02468T) também é importante para a efetuação da característica sonora do primeiro movimento da Primeira Sinfonia, assim como ocorre com a coleção pentatônica 5-35, a escala de tons-inteiros foi muito utilizada no contexto harmônico, ocorrendo através de sobreposições entre diferentes transposições da tríade aumentado 3-12 (048), tal união acaba resultando em determinadas transposições da escala de tons-inteiros. Outra característica importante de ser apontada é as variadas formatações harmônicas que Santoro criou a partir de relações impostas sobre a escala pentatônica 5-35 e a coleção de tons-inteiros 6-35 em algumas configurações essas coleções aparecem em blocos de acordes sobrepostos, em outros momentos a relação

entre essas acordes acontecem a partir de concatenação horizontal dessas estruturas harmônicas.

Outra estrutura harmônica importante no primeiro movimento da *Primeira Sinfonia* foi a coleção acústica 7-34 (013468T) que produziu algumas pontuações harmônicas, além das relações parcimoniosas que esta coleção tem com outras escalas como a coleção de tons-inteiros e a diatônica, além de ter contida em sua estrutura a coleção pentatônica 5-35. Estas coleções e a maneira como elas foram utilizadas na peça em questão pode evidenciar a influência que Cláudia Santoro tinha da música de autores franceses como Claude Debussy e Maurice Ravel. As configurações harmônicas quartais acabam evidenciando uma sonoridade contida na obra de Paul Hindemith que Santoro conheceu no estudo com Koellreutter.

O terceiro movimento "Allegro Final e Fugato", mostrou-se como sendo o mais complexo dentre os três movimentos da *Primeira Sinfonia* de Santoro. Nessa peça, Santoro trabalhou com entidades sonoras simétricas em amplo nível. Utilizou escalas de natureza extremamente simétricas como foi o caso da escala octatônica paradigmática 8-28 (0134679T), a coleção eneatônica 9-12 (01245689T), a coleção octatônica 8-9 (01236789) e a coleção decafônica 10-6 (012346789T), sendo todas essas coleções modos de transposição limitada. Tais sonoridades engendram estruturas sonoras densas que a partir da sobreposição de determinadas configurações, tornou possível obter outras coleções também simétricas. Nesse sentido, Santoro parte de sonoridade com elevado nível de simetria que quando somadas produzem macroestruturas que são simétricas em apenas um eixo, possibilitando o aproveitamento da ideia de centralidade a partir de eixo de simetrias.

Essas caraterísticas estruturais presentes no terceiro movimento da *Primeira Sinfonia* de Santoro apontam semelhanças com alguns procedimentos desenvolvidos por Heitor Villa-Lobos em obras como o *Choros n° 7* e *Rudepoema* nas quais é possível identificar a utilização de escalas simétrica que quando agrupadas em variadas texturas, acabam produzindo novas estruturas simétricas em que é possível destaca uma centralidade a partir de eixo de simetria único.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1972.

ANTUNES, Jorge. O ofício do compositor. In: TRAGTENBERG, Livio (org.). *O Ofício do Compositor Hoje*. São Paulo: Perspectiva, p. 103-139, 2012.

ALBUQUERQUE, Joel M. B. de. *Simetria Intervalar e Rede de Coleções: Análise Estrutural dos Choros n° 4 e Choros n° 7 de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

BARROS, Frederico. César Guerra Peixe e Heitor Villa-Lobos: Vanguarda, Nacionalismo e Nacionalismo de Vanguarda. *XIV Encontro regional da ANPUH-Rio*, 2010.

BRITO, Teca de Alencar. *Hans-Joachim Koellreutter*: ideias de mundo, de música, de educação. São Paulo: EDUSP, 2015.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos Quartetos de cordas de Claudio Santoro. *Revista Brasileira de Música*, v. 24, p. 329-350, 2012.

EGG, André. A Carta Aberta de Camargo Guarnieri. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 1, 2006.

_____. O Grupo Música Viva e o Nacionalismo Musical. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, *III Fórum de Pesquisa Cientifica em Arte*, 2005.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Englewwod Cliffs: Prentice Hall, 1990.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter*: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora, 2001.

LÍVERO DE SOUZA, Iracele Vera. Reflexões, experiências e opiniões do compositor Claudio Santoro. *Opus*, v. 11, p. 304-319, 2005.

MARIZ, Vasco. *Claudio Santoro, vida e obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MARQUES DE OLIVEIRA, Reinaldo. *Claudio Santoro e o Dodecafonismo*: um procedimento singular. Dissertação (Mestrado em Música). 157 p. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

MENDES, Sérgio Nogueira. *O Percurso Estilístico de Claudio Santoro*: Roteiro Divergente e Conjunção Final. Tese de Doutorado em Música. Orientador: Silvio Ferraz de Mello Filho. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2009. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284014, acesso em 20 dez. 2019.

MESSIAEN, Oliver. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1966.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira.* 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. 2008.

OLIVEIRA, Jamary. Black Key versus White Key: A Villa-Lobos Device. *Latin American Music Review*, v. 5, n. 1, p. 33-47, 1984.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades. 1976.

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel. *Understanding Post-Tonal Music*. New York: McGraw-Hill, 2008.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas: Unicamp, 2009.

SANTORO, Alessandro. Um Estudo Analítico da Sonata para flauta (1941) de Claudio Santoro. *Musica Theorica*, v. 2, n. 2. 2017.

SOUZA, Leandro Candido de. H. J. Koellreutter e a Revista Música Viva: apontamentos sobre a modernidade musical brasileira. *Faces da História*. Assis-SP, v. 1, n. 2, p. 161-185, 2014.

STRAUS, Joseph N. *Introdução à teoria pós-tonal*. New Jersey: Prentice Hall. 1990.

TOURINHO, Irene. Encontros com Koellreutter: sobre suas histórias e seus mundos. *Estudos Avançados*, v. 13, n. 36, p. 209-223, 1999.

TYMOCZKO, Dmitri. *A Geometry of Music*: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice. New York: Oxford University Press, 2011.

_____. Scale Networks and Debussy. *Journal of Music Theory*, v. 51, n. 2, p. 219-294, 2004.

Claudio Santoro e a Polônia: aproximações estéticas

Semitha Heloisa Matos Cevallos
Escola do Teatro Bolshoi no Brasil
spianista@hotmail.com

Resumo: Há muitos escritos sobre a presença do compositor brasileiro Claudio Santoro na Rússia, Alemanha e França. No entanto, pouco se pesquisou sobre sua passagem pela Polônia em 1955 e posteriormente sobre o uso de uma linguagem bem próxima à do sonorismo, característica do primeiro período da obra de Krzystof Penderecki, e a do aleatorismo controlado, presente na criação de Witold Lutosławski. Estes estilos oriundos da vanguarda polonesa estão presentes em muitas composições brasileiras dos anos 1960, incluindo obras de Santoro, como a peça *Interações Assintóticas*.

Palavras-chave: Claudio Santoro, Música Contemporânea Brasileira, Krzysztof Penderecki, Música Contemporânea Polonesa, sonorismo.

Claudio Santoro and Poland: An Aesthetic Approach

Abstract: There are many writings about the presence of the Brazilian composer, Claudio Santoro in Russia, Germany and France. However, little research has been done about the time he spent in Poland, in 1955, and also about the use of a musical language very close to the Sonorism, a feature of Krzysztof Penderecki's early output, and the Controlled Aleatoricism present on Witold Lutosławski's compositions. These Polish avant-garde styles can be seen in many Brazilian pieces from the late 1960s, including Santoro's works such as *Interações Assintóticas*.

Keywords: Claudio Santoro, Brazilian Contemporary Music, Krzysztof Penderecki, Polish Contemporary Music, Sonorism.

Introdução

Há muitos escritos sobre a presença do compositor brasileiro Claudio Santoro (1919-1989) na Rússia, Alemanha e França. No entanto, pouco se pesquisou sobre sua passagem pela Polônia em 1955 e posteriormente sobre o uso de uma linguagem bem próxima à do sonorismo, característica da primeira fase da obra de Krzystof Penderecki (1933), e a do aleatorismo controlado, presente na criação de Witold Lutosławski (1913-1994). Estes estilos, oriundos da vanguarda polonesa, estão presentes em muitas composições brasileiras dos anos 1960, incluindo obras de Santoro, como a peça *Interações Assintóticas* (1969) que será comentada neste artigo.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

Consequências da posição política de Santoro

"Em 1944 Claudio filiou-se ao partido comunista"[1] (SANTORO, 2002, p. 51). Devido a este fato e a suas posições políticas, Santoro viu-se frente a diversas situações difíceis ao longo de sua trajetória musical, tendo inúmeras portas fechadas em oportunidades de estudo e trabalho. O primeiro de muitos destes episódios foi a recusa por parte do governo norte-americano em conceder o visto de entrada nos Estados Unidos ao compositor quando ele recebeu bolsa da Guggenheim Foundation para estudar composição (sítio CLAUDIO SANTORO, 2019).

Um ano depois deste incidente, Santoro recebeu outra bolsa, desta vez do governo francês, oferecendo a possibilidade de realizar seus estudos em composição com Nadia Boulanger (1887-1979). O compositor chegou a Paris em outubro de 1947, período intenso para Santoro, pois além dos estudos com Boulanger, e por indicação desta, iniciou classes de regência no Conservatório com Eugène Binot. Ainda frequentou um curso especial de cinema na Sorbonne e recebeu o Prêmio Lili Boulanger (sítio CLAUDIO SANTORO, 2019).

O compositor brasileiro estava em Paris no início de 1948 enquanto na Rússia ocorriam fatos históricos que iriam definir os caminhos da composição musical na União Soviética, assim como em países satélites, fatos que posteriormente influenciariam sua produção. No dia 10 de janeiro, Andrey Zhdanov[2] (1896-1948) realizou uma conferência sobre música na sede do Comitê Central do Partido Comunista em Moscou, com o pretexto de discutir a ópera *A grande amizade* de Vano Muradeli (1908-1970). Zhdanov abriu a conferência comentando o fracasso da obra, sob vários pontos de vista: orquestral, melódico, erros históricos no enredo. Comparou também sua análise com a que foi feita

[1] O livro *Resgatando memórias de Cláudio Santoro* de Maria Carlota Santoro, primeira esposa do compositor, será utilizado como fonte de muitas informações biográficas deste texto. O livro não apresenta o rigor de um texto baseado em pesquisas, contudo apresenta informações relevantes para compor a trajetória do compositor pela Polônia no ano de 1955, além dos relatos de entrevistas com figuras importantes da cena musical do Leste Europeu.

[2] Andrey Zhdanov foi um dos principais teóricos do realismo socialista. Ao lado de Stálin era um dos políticos mais poderosos do mundo comunista em pleno crescimento. Zhdanov foi um dos principais responsáveis pela paranoica política internacional antiocidental do pós-guerra. Era também chefe do Escritório de Informação Comunista (Cominform), a agência central de coordenação dos partidos comunistas no exterior (CEVALLOS, 2018, p.15).

sobre a ópera *Lady Macbeth* de Shostakovich, doze anos antes, pelo jornal do partido, o *Pravda*.

> O que se seguiu foram três dias de denúncias [...] em que vinte e sete figuras da música participaram em um ritual de denúncias e contrição. O principal alvo dessa conferência era o chamado *Big Four* da música soviética: Prokofiev, Shostakovich, Nikolai Myaskovsky (um prolífico compositor de sinfonias) e Aram Ilyich Khachaturian... (TARUSKIN, 2005, p. 9).

O objetivo era colocar rédeas à individualidade e controlar a música de inspiração ocidental (porque esta valorizaria a experimentação e a abstração). O musicólogo Adrian Thomas comenta quais eram as diretrizes para a música traçadas pela teoria do realismo socialista:

> O objetivo era música para as massas – 'realismo socialista' – e o fim da abstração e da experimentação (inspiradas pelo Ocidente), que eram chamadas de 'formalismo'. A definição stalinista de arte – 'social no conteúdo e nacional na forma' – transformou-se em um lema, especialmente em todo o bloco do Leste (THOMAS, 2005, p. 42).

Exatamente um mês após a conferência, no dia 10 de fevereiro de 1948, o Partido Comunista publicou a "Resolução sobre Música", documento que decretava como deveria ser a música na União Soviética.

> Esta Resolução decretava que os compositores soviéticos, de ali em diante, deveriam favorecer a música vocal ao invés da instrumental; a música programática ao invés da música absoluta; não utilizar técnicas composicionais modernas, que desfavorecessem o ouvinte leigo; fazer uso livre do folclore; e seguir o estilo dos grandes compositores russos do século XIX (TARUSKIN, 2005, p. 11).

O que ocorria em Moscou era rapidamente disseminado pelos países pertencentes ao bloco soviético e o mesmo ocorreu com estas "novas regras". De 20 a 29 de maio do mesmo ano ocorreu em Praga o II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais, evento no qual a resolução sobre música foi imposta à risca e com termos ainda mais estritos.

"A jornalista Zora Braga comunicou a Santoro da ocorrência de um congresso que aconteceria na Tchecoslováquia organizado pelo sindicato dos compositores de Praga" (HARTMANN, 2010, p. 12). O compositor participou do evento com uma apresentação intitulada "Para onde vai a música - o problema do compositor contemporâneo de acordo com a sua posição social" (HARTMANN, 2010, p. 13). Sua fala se ateve às discussões estéticas que mantinha com H. J. Koellreuter (1915-2005) e que tinham ligação com aquele momento histórico. O apelo resumiu os ideais que o Partido Comunista de

Moscou tinha para a produção artística, e colocava a classe musical daquela parte do mundo em uma situação delicada no que diz respeito à atuação do artista na sociedade, fazendo com que a música fosse um forte elemento de propaganda, condenando a influência ocidental e vendo as novas tendências da música como um período de crise. A resolução tratou também do comprometimento de cada participante do congresso na disseminação das ideias deste documento em seus países de origem e foi firmada por compositores, músicos e musicólogos de 14 países.

O documento oficial foi assinado pelo pianista Arnaldo Estrella (1908-1980), representando o Brasil, e foi publicado no país pela Revista *Música Viva*, em agosto de 1948. A representante da Polônia a assinar o documento foi a musicóloga Zofia Lissa (1908-1980), que Santoro conheceu no Congresso. O compositor viria a se encontrar novamente com essa importante figura da cena musical polonesa quando de sua visita à Polônia, sete anos depois.

Depois deste período na França e uma curta passagem pela Tchecoslováquia, Santoro retornou ao Brasil. Inspirado por suas experiências no Congresso, iniciou pesquisa sobre folclore brasileiro e música popular, fato que levou à mudança em seu estilo composicional. Estabeleceu-se durante dois anos em uma fazenda na Serra da Mantiqueira, vindo em 1950 para o Rio de Janeiro para assumir o cargo de spalla da Orquestra Sinfônica Brasileira.

Os episódios envolvendo problemas políticos continuaram se repetindo, desta vez em relação ao trabalho. Desde 1951, Claudio Santoro atuava como diretor artístico na Rádio Clube e regia uma orquestra que havia criado com os colegas da Orquestra Sinfônica Brasileira. Dois anos depois, juntamente com figuras importantes da esquerda brasileira e intelectuais, foi convidado a assistir ao desfile de 1º de maio na Praça Vermelha em Moscou. Uma foto dos brasileiros no evento foi publicada no Jornal Tribuna da Imprensa, terminando o fato com a demissão do compositor da Rádio Clube.

Santoro seguiu para São Paulo, onde iniciou tratativas para assumir um posto significativo na Rádio Cultura. Contudo, mesmo com tudo acertado, o cargo lhe foi negado. Após estas situações desagradáveis, o Partido Comunista resolveu agir em favor do compositor organizando uma tournée, para que Santoro regesse as principais orquestras dos países do bloco socialista: Tchecoslováquia, Polônia, União Soviética,

Romênia e Hungria. O período em que esteve na Polônia será o foco da análise, neste artigo.

A visita de Claudio Santoro à Polônia

Após o final da 2ª Guerra, a Polônia manteve um bom contato com o Ocidente, mas não restavam dúvidas de que o país estava sob direta influência soviética. Graças à organização dos músicos durante o conflito, as instituições musicais foram rapidamente restauradas**:** a Rádio Polonesa, a Orquestra da Rádio e de várias cidades, a União dos Compositores Poloneses (ZKP), a Editora Musical Polonesa (PWM), e as escolas de música nas principais cidades do país.

Esse cenário criou uma boa atmosfera para o florescimento das artes. Havia financiamento para estudar no exterior e Paris era o destino mais comum para os músicos poloneses, mas a grande maioria ficou no país, tirando proveito das oportunidades existentes.

Contudo, houve o início de um discurso já pregando a ideologia do realismo socialista. O meio pelo qual os músicos, e também o governo, se expressavam era o periódico *Ruch Muzyczny* (Movimento Musical). Sua primeira edição (1945) trouxe uma mensagem clara do compositor Witold Rudziński (1913-2004):

> A nova realidade do pós-guerra traz exigências para nós. As massas que foram privadas até agora de oportunidades na esfera cultural, vêm agora para compartilhá-la. O compositor polonês moderno vai ao encontro delas, as conhece e está disposto a sacrificar seus desejos pessoais em favor de coordenar seu trabalho com as necessidades vitais da cultura polonesa, que está agora se refazendo após tamanha devastação (THOMAS, 2005, p. 41).

Os artigos publicados em 1948 demonstram o calor das discussões. As duas primeiras edições desse ano incluíram extensos artigos sobre atonalismo livre e a técnica dos doze sons. No final do ano, três artigos exaltando as virtudes do realismo socialista em música foram publicados por importantes figuras da política e da música. Um dos artigos foi escrito por Tihon Khrennikov (1913-2007), Secretário da União dos Compositores Soviéticos; outro artigo publicado teve como autor o musicólogo Józef Chomiński (1906-1994); o último foi escrito pelo Ministro da Cultura da Polônia, Włodzimierz Sokorski (1908-1999). Os redatores resistiram bravamente apoiando as

novas técnicas composicionais e a liberdade de expressão, mas o periódico foi fechado em dezembro de 1949.

Este ano foi também o momento no qual ocorreu na Polônia a Conferência de Compositores e Críticos Musicais, nos moldes do que Zhdanov havia organizado em Moscou em janeiro de 1948 e, igualmente em Praga. O evento ocorreu em Łagów Lubulski, onde foram discutidos aspectos práticos do uso do realismo socialista em música. Adrian Thomas comenta:

> Embora a conferência tenha sido assistida por menos da metade dos membros do ZKP (as ausências notáveis incluíram Bacewicz, Kisielewski e Panufnik), a maioria dos compositores importantes estava lá, mesmo que alguns, como Lutosławski, não tenham dito uma só palavra. A geração que havia estudado em Paris com Boulanger estava bem representada: Alfred Gradstein (1904-1954), Maklakiewicz, Mycielski, Perkowski, Rudziński, Sikorski e Woytowicz. Outros, incluindo Jan Ekier (1913), Palester, Szabelski, e Zbigniew Turski (1908-1979), enquanto compositores da nova geração, ainda em seus vinte anos, foram representados por Tadeusz Baird (1928-1981), Krenz e Serocki. Também em evidência estavam os musicólogos Chomiński e Zofia Lissa. Três concertos da nova música orquestral polonesa foram realizados pela Orquestra Filarmônica de Poznań sob a direção do jovem maestro Stanisław Wisłocki, bem como um recital de miniaturas para piano e canções, esta última acompanhado pelos compositores, Gradstein e Lutosławski (THOMAS, 2005, p. 43).

Os compositores foram "convidados" a utilizar o folclore, a canção para as massas, a cantata, a ópera. Contudo, eles continuaram a compor música não programática – música sinfônica, música de câmara, música para instrumentos solistas, formas e estilos do século XVIII, arranjos de música antiga polonesa – nos quais os dilemas criativos e estilísticos eram evitados.

Após uma estadia de aproximadamente um mês na Tchecoslováquia, Santoro chegou à Polônia no final de janeiro de 1955, dez anos depois do término da Segunda Guerra Mundial. Varsóvia havia sido completamente destruída com a guerra e ainda estava em fase de reconstrução, como lembra o compositor Edino Krieger que também esteve na capital polonesa naquele mesmo ano; "como a guerra havia acabado 10 anos antes, a cidade ainda estava muito destruída, ruínas por todos os lados. O povo polonês realmente fez um trabalho admirável de reconstrução" (KRIEGER, 2011).

Santoro escolheu para o programa do concerto com a Filarmônica de Varsóvia as obras *Bachianas nº 4* (Prelúdio e Coral, de 1941; Ária, de 1935; Dança, de 1930) de H. Villa-Lobos (1887-1959), *Dança Negra* (1946) e *Dança Brasileira* (1928) de Camargo

Guarnieri (1907-1993) e sua *Sinfonia nº 4* (1953/54) (SANTORO, 2002, p. 139). Logo após este concerto na capital polonesa, Santoro seguiu para mais um concerto, agora na cidade de Poznań. Ali o compositor repetiu o programa, exceto pela *Sinfonia nº 4*, executando outras obras de sua autoria: o *Ponteio* (1953) e a Abertura do balé *O café* (1953).

As obras escolhidas para a tournée, utilizavam o folclore e a música popular brasileira como inspiração e poderia parecer ao público do Leste que todos os compositores brasileiros presentes no programa, estavam alinhados com os ideais socialistas. Contudo, os brasileiros tinham outras fontes conceituais que serviam como embasamento teórico, como os escritos de Mário de Andrade (1893-1945), especialmente o *Ensaio sobre Música Brasileira* de 1928, escrito vinte anos antes da resolução assinada em Praga, durante o II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais em 1948. Como comenta Cevallos:

> Mário de Andrade teve pouca influência sobre Villa-Lobos, este já era um compositor estabelecido quando foi lançado o "Ensaio sobre a Música Brasileira". Contudo, o autor exerceu muita influência sobre os jovens compositores em formação, como Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Este último absorveu as ideias sobre nacionalismo musical e as incorporou em suas obras. Além disso, Guarnieri criou ao redor de si uma escola nacionalista de composição, ensinando a fazer música segundo a cartilha de Mário de Andrade. Passaram por ele muitos dos importantes compositores brasileiros da segunda metade do séc. XX, como Marlos Nobre, Osvaldo Lacerda, Almeida Prado, Aylton Escobar, Sérgio Vasconcellos, dentre outros (CEVALLOS, 2018, p. 47).

O que a plateia polonesa presente nesses concertos teve foi uma mostra de composições nacionalistas brasileiras de três correntes: "tem-se assim, na década de 1950, a configuração de dois tipos de nacionalismo: um de caráter estético, comandado por Guarnieri; outro político, liderado por Santoro" (SALLES, 2005, p. 149), além do nacionalismo modernista de H. Villa Lobos.

Após cumprir com este compromisso, Santoro voltou à Varsóvia onde foi convidado a permanecer na cidade para assistir à 5ª Edição do Concurso Chopin, como observador. Era prática comum entre os poloneses convidar pessoas influentes em seus países para atuar como observadores em eventos culturais. Cevallos comenta sobre esse costume em relação ao Festival Outono de Varsóvia:

> A outra questão relacionada com isolamento cultural era o fato da música polonesa não ser conhecida mundialmente. Dentro dessa perspectiva, os membros do ZKP realizavam uma lista de convidados que eles chamavam

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

> de "observadores". Era uma lista de críticos musicais, jornalistas de cultura, musicólogos, teóricos, e compositores que tinham suas obras tocadas no festival, pessoas de influência internacional que poderiam, após o festival, continuar a auxiliar a promoção e divulgação da música polonesa no estrangeiro (CEVALLOS, 2018, p. 119).

Santoro havia obtido sucesso em seus concertos e a comunidade musical polonesa certamente viu em sua figura, um compositor que observaria o evento e posteriormente compartilharia as vivências da Polônia, no Brasil. No início do ano, quando chegou à Varsóvia, Santoro regeu a Filarmônica de Varsóvia, provavelmente em algum teatro, pois o prédio da orquestra, que havia sido destruído durante a guerra, ainda não havia sido inaugurado. Muitas construções haviam sido concluídas naquele ano: o Palácio de Cultura e Ciência em nome de Stálin e o Estádio comemorando o 10º aniversário do Manifesto de Julho[3].

O prédio da Filarmônica Nacional foi inaugurado no dia 21 de fevereiro de 1955, com um concerto da Programação do II Festival de Música Polonesa (precursor do Festival Outono de Varsóvia) e no dia seguinte teve início o 5º Concurso Chopin. Santoro presenciou um momento histórico da vida musical polonesa, ou seja, o reestabelecimento dos equipamentos culturais da capital e um dos acontecimentos mais importantes do calendário cultural do Polônia. O evento é a competição de piano mais antiga do mundo e faz parte de um seleto grupo de concursos dedicados à obra de um único compositor. Com o advento da 2ª Guerra Mundial, o concurso foi suspenso, mas voltou a ocorrer nos anos pós-guerra, momento de reconstrução da vida cultural e do sentimento nacional polonês.

Claudio Santoro não era o único brasileiro presente no Concurso. Entre os 74 participantes, vindos de 25 países, estava a pianista Ellyanna Caldas Silveira (1936) natural de Recife, além de Magdalena Tagliaferro (1893-1986), presença constante no evento, tendo participado ininterruptamente, como membro do júri desde a 2ª edição do Concurso em 1932, até a 7ª edição em 1965. Quando Santoro esteve presente no evento, em 1955, ela era vice-presidente do júri, ao lado de figuras importantes como Jerzy Żurawlew (1886-1980) – fundador do Concurso Chopin –, o compositor Witold Lutosławski (1913-1994) e o pianista Arturo Benedetti Michelangeli (1920-1995).

[3] Manifesto do Comitê Polonês de Liberação Nacional (PKWN), proclamado em 22 de julho de 1944, também conhecido como Manifesto de Julho.

Além dos compromissos com os concertos e visitas a centros culturais pelos países por onde passou, Santoro estava interessado na questão da aplicação do realismo socialista em música. Por isso, durante toda a tournée pelos países do Leste Europeu, teve conversas e entrevistas com figuras importantes da cena musical além da cortina de ferro. Em Bratislava, conversou com Ján Cikker (1911-1989), em Praga com Antonín Sychra (1918-1969), Guslav Krivinka (1928-1990), Alois Habá (1893-1973) e Václav Dobiás (1909-1978). Em Varsóvia, reencontrou-se com a musicóloga polonesa Zofia Lissa[4], a figura mais importante na aplicação do realismo socialista em música na Polônia, nos anos 1940 e 1950. Exemplo da postura estética de Lissa foi o pronunciamento que proferiu durante o Congresso Internacional de Musicologia em Paris, em 1954, em que declarou que "nenhum dos nossos compositores escreve sinfonias "atômicas", música "concreta" ou "eletrônica", ou quarteto "para o fim dos tempos" (THOMAS, 2005, p. 83).

Na entrevista com Santoro, Lissa explana sobre a função da música na sociedade e sua importância na conscientização das massas, demonstrando o alinhamento com a cartilha soviética para a música:

> Uma pessoa não progressista pode escrever uma boa música no tempo de luta, mas seu valor é negativo, e depois a história muda. É necessário escrever música que ajude as grandes massas e também música que ajude o desenvolvimento da boa música (SANTORO, 2002, p. 241).

A conversa também girou em torno da questão financeira e do apoio aos compositores que viviam de sua produção musical, como eram feitas as encomendas das obras e os pagamentos. Havia um fundo anual, para o qual eles poderiam receber encomendas ou propor obras nas quais gostariam de trabalhar. A obra era entregue, mas continuava a ser de propriedade do autor, para que o mesmo pudesse continuar a receber dividendos de performance. Essa situação ocorria somente com aqueles músicos que compartilhavam dos ideais comunistas. Ela cita Witold Lutosławski como exemplo de compositor "representante das mudanças decisivas que se fizeram na música polonesa" (SANTORO, 2002, p. 245), ao conseguir aliar conceitos do realismo socialista como sobriedade, originalidade e uso de canções populares. "O sentido de responsabilidade de sua obra para com a sociedade, eis o que constitui a bússola ideológica na sua criação"

[4] Zofia Lissa estudou musicologia e filosofia na Universidade de Lwów, realizou sua habilitação na Universidade de Poznań, indo posteriormente para a Universidade de Varsóvia. Foi igualmente, membro e vice-presidente da União dos Compositores Poloneses, a partir de sua presença é que a União começou a receber em seus quadros, não somente compositores, mas também musicólogos.

(SANTORO, 2002, p. 245). Lutosławski procurava se manter neutro quanto ao partido, não compartilhava dos ideais comunistas, o que na época não podia ser abertamente declarado. Lissa o usou aqui como exemplo, colocando-o em um lugar no qual ele não gostaria de estar. Ao estar frente a frente com os atores principais da promoção e consolidação do realismo socialista em música, Cláudio Santoro ia estabelecendo sua visão nacionalista de cunho político à esquerda.

A viagem continuou, após este período na Polônia ele seguiu para a Romênia, terminando a tournée na Hungria. Foram quase seis meses de intensa atividade cultural, onde o compositor teve a oportunidade de reger as principais orquestras dos países do Leste, apresentando sua música, bem como composições de outros nomes da música brasileira de concerto. Santoro, que havia participado do 2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais em 1948 em Praga, onde os postulados socialistas para criação musical haviam sido estabelecidos, pôde vivenciar de perto a implantação dos mesmos, ao ter contato com a elite cultural destes países e ao mesmo tempo compartilhar suas opiniões e observar as ideias socialistas que iam de forma gradual se instalando pelos países do Leste por influência direta da União Soviética.

Apesar do controle político sobre a criação musical, o compositor pôde igualmente perceber a importância dada ao movimento cultural, visto que havia um grande esforço em todos esses países de reconstrução dos teatros, formação das orquestras, grupos de câmara, transmissão radiofônicas, publicação de livros e ensino de artes em geral. Na Polônia especificamente, não é possível precisar se o compositor esteve no concerto de inauguração do prédio da Filarmônica Nacional, pois não há fontes indicando isso, contudo, ele foi observador do Concurso Chopin e transitou pelo edifício recém-inaugurado. Santoro não foi somente testemunha ocular de importantes momentos do século XX, mas foi também um homem atuante nestas mesmas situações ao apresentar sua música e se posicionar em relação aos fatos históricos correntes.

A Escola Polonesa e Sonorismo

São ainda escassos os estudos a se debruçar sobre a ligação, Brasil-Polônia, na música contemporânea. Existem poucas menções nos livros de história da música acerca dessa possível ligação, como é o caso dos comentários do musicólogo José Maria Neves

sobre a produção musical de Almeida Prado, em seu livro *Música Contemporânea Brasileira*:

> A música composta por ele [Almeida Prado] depois de sua chegada em Paris é bem diferente da que a precede. A constante procura de novas sonoridades e de nova estruturação formal, e a influência da moderna música europeia (especialmente da escola polonesa), que é assimilada e se incorpora à sua língua, levam-no a criar uma obra que se mostra perfeitamente pessoal, sem necessidade do emprego de recursos aceitos como sinais de modernidade (NEVES, 2008, p. 300).

Neves aponta para a característica sonora peculiar da vanguarda polonesa, presente na obra de Almeida Prado, sendo esta somente uma pequena citação. Provavelmente, o primeiro artigo sobre a recepção de técnicas composicionais da vanguarda polonesa por parte dos compositores brasileiros seja aquele escrito pelo compositor Marcos Vieira Lucas, *A música polonesa dos anos 60-70 e sua influência na música brasileira*, publicado no ano 2000 pela *Revista Brasiliana*. Naquele estudo, Lucas traça paralelos entre as obras polonesas e brasileiras, abordando características das obras de Lutosławski, Penderecki e Henryk Górecki (1933-2010) e analisando obras brasileiras de Almeida Prado, Ricardo Tacuchian e Jorge Antunes que apresentam características da vanguarda polonesa.

O tema foi levado adiante e aprofundado em minhas pesquisas de mestrado (UFPR, 2012) e doutorado (UNIRIO, 2018), onde fui orientanda de Lucas. Por ter estudado música na Polônia durante seis anos (2003-2009), tive contato com as fontes sobre o assunto em língua inglesa e especialmente polonesa. Na dissertação, *A recepção do sonorismo polonês por parte dos compositores brasileiros,* analisei o conceito de "escola" quando aplicado aos compositores que emergiram no país durante o final dos anos 1950, início dos 1960. Abordei o surgimento do estilo chamado "sonorismo", do qual Penderecki é o expoente, apresentando as características do estilo e analisando três obras brasileiras que demonstram a recepção de tais aspectos. Já na tese *Outono de Varsóvia e Festival da Guanabara: música e sociedade*, investiguei as questões históricas e sociais que envolveram o surgimento e a ligação de dois festivais dedicados à música contemporânea: Festival Outono de Varsóvia, na Polônia, onde as primeiras obras sonoristas foram ouvidas e o Festival da Guanabara, no Brasil, onde algumas obras apresentadas continham características sonoristas.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

Através destes estudos, vê-se que não é possível agrupar os compositores poloneses que surgiram no final dos anos 1950 em uma escola composicional, pois eles não tinham um professor em comum, ou mesmo estilos parecidos em suas composições. Lutoslawski desenvolveu sua obra individualmente, ficando fora do dito fenômeno da escola polonesa. Ele já era um compositor estabelecido durante os anos pós-guerra e, certamente, seu legado para a música foi o aleatorismo controlado. Esta técnica o liberou da micro-rítmica que vinha empregando em suas obras, dando variedade, estilo pessoal e destaque à criação do compositor. *Jogos Venezianos* (1961) é um marco na obra musical do artista, sendo o primeiro produto dessa nova abordagem musical. Lucas explica o emprego do contraponto aleatório por parte de Lutoslawski:

> É bastante conhecida sua técnica do "contraponto aleatório". O termo refere-se ao contraponto entre partes tocadas simultaneamente, mas não estritamente controlado por um processo métrico uniforme. Cada intérprete executa sequências individuais de notas delimitadas por um *ritornello* durante um período de tempo determinado pelo compositor, evitando qualquer tentativa de coordenação com os demais intérpretes. Como as seções de *ritornello* não coincidem em extensão o resultado é diferente a cada repetição. O período de tempo em questão é definido seja por gestos do regente ou de um intérprete, ou ainda por notação musical cronométrica (seções *ad libitum*). Técnicas de aleatoriedade controlada foram usadas com sucesso nas obras compostas a partir dos anos 60 como: *Jeux Venetiens* (1960), o *Quarteto de Cordas* (1964) e o *Livre pour orchestre* (1968) (LUCAS, 2000, p.5).

Lutosławski viu o surgimento dos jovens Krzysztof Penderecki e Mikołaj Górecki que juntamente com Kazimierz Serocki e Tadeusz Baird teriam lançado os fundamentos da dita *escola polonesa*. Certamente, havia dois objetivos comuns entre os poloneses após o ano de 1956, marcado pelo chamado Degelo de Gomułka, que residem no plano político–filosófico. O primeiro deles era apagar ou ignorar as evidências da influência comunista em música e ir além do realismo socialista no desenvolvimento composicional. O outro era o desejo compartilhado de compensar o tempo perdido dos anos de completa censura. Este espírito de mudança, de aspiração pela liberdade de expressão pode ter dado a sensação de unidade, apesar das evidências, não somente pelas performances, da diferenciação estilística e estética entre os compositores.

Sonorismo é um termo associado à produção polonesa desta época. O estilo está diretamente associado ao início da carreira de Krzysztof Penderecki. Desde o começo, o nome deste compositor polonês simbolizou uma nova corrente musical. Suas composições – *Emanações* (1958), *Salmos de Davi* (1958) e *Strophes* (1959), *Anaklasis*

(1959-196o), *Dimensões do Tempo e do Silêncio* (1960-1961), *Threnody para as Vítimas de Hiroshima* (1960), *Polymorphia* (1961), *Fluorescences* (1962) e *Canon* (1962) – eram percebidas não somente como uma das primeiras e mais importantes manifestações do sonorismo, mas também como o parâmetro de medida com as quais outras obras e compositores classificados como sonoristas deveriam ser comparados. Praticamente tudo que foi falado ou escrito sobre sonorismo naquela época envolvia o nome de Penderecki.

O sonorismo apresenta uma nova postura em relação ao material sonoro, no qual o som é o agente principal, o material de domínio do compositor com o qual irá realizar a obra de arte musical. Desde o início, os que tentavam descrever o que era o *sonorismo* usavam termos como "campos sonoros", "blocos sonoros", pois os compositores utilizavam vários sons em conjunto para formar massas sonoras, o que diferencia este estilo dos demais vistos até o momento na história da música. Em alemão essa música era descrita como *Klangflächenmusic* e em inglês como *sound-mass music*.

Neste novo estilo, Penderecki alcançou riqueza de invenção nas cordas, criando maneiras de tocar totalmente novas. Ao lado de técnicas já conhecidas como *arco* e *pizzicato,* ele fez uso de vários tipos de vibratos rápidos e lentos. Utilizou também as conhecidas técnicas como *legno battuto*, *col legno* e *sul ponticello*, que eram pouco empregadas até então. Os instrumentos de cordas na obra de Penderecki são utilizados como percussão, pois utilizam o arco e as mãos para obter efeitos percussivos ao tocar as cordas e todo o corpo do instrumento.

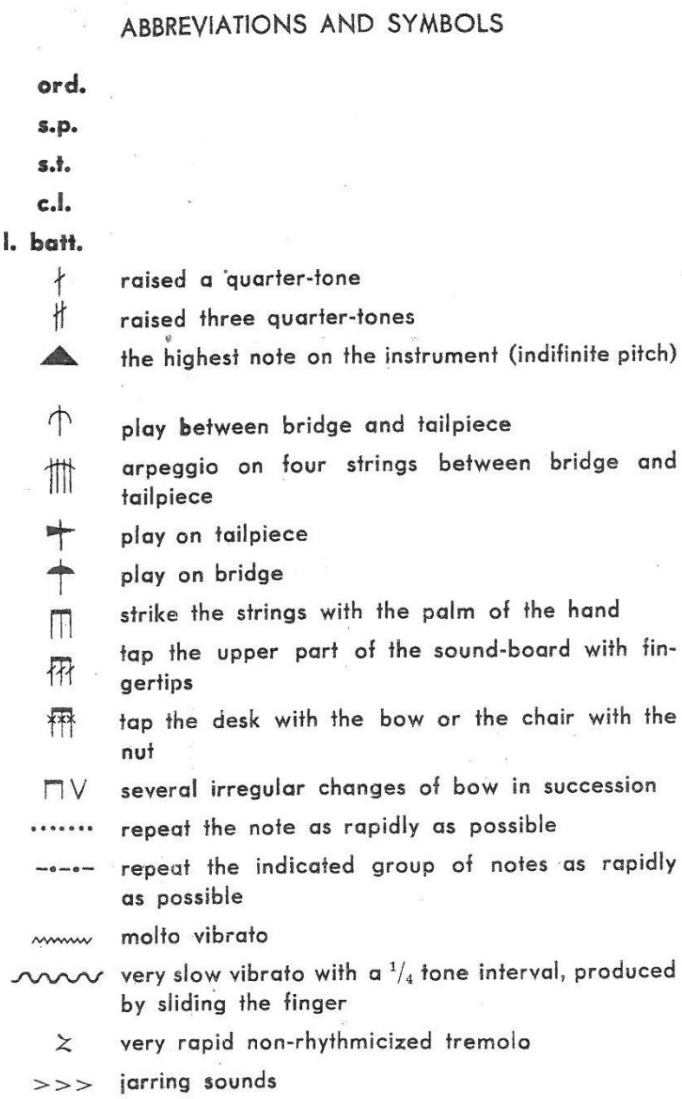
Outras inovações são as observações como "alcançar a nota mais aguda possível de dado instrumento, pela pressão da corda perto do arco", "bater no corpo do violino, arranhando o estandarte". A nova orquestração apresentada é uma das características de Penderecki que coloca no mesmo patamar de igualdade cordas e percussão, que toma o lugar tradicionalmente reservado aos sopros. A variedade de sons foi enriquecida pelo uso de instrumentos como congas, bongôs, percussão de madeira, blocos de metal, claves, gongo javanês. Estes instrumentos aparecem em *Anaklasis* e em outras obras como *Dimensões do Tempo e do Silêncio* e *Fluorescences*.

Todas estas novidades podem ter tido origem nas experiências com a sonoridades eletroacústicas que Penderecki teve ao trabalhar no Estúdio Experimental da Rádio Polonesa, em Varsóvia, compondo música para teatro e programas de rádio. Esse fato

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

explica o fato do sonorismo ser um estilo no qual os sons pareciam ser produzidos eletronicamente e não por instrumentos tradicionais. A proximidade com a música eletroacústica pode ser percebida também na notação musical: Penderecki trouxe para a música instrumental a grafia da música eletroacústica. Para as notas, o compositor utiliza retângulos e triângulos, fazendo menção aos *clusters* e *glissandos*. As partituras traziam uma bula no início para explicar a notação empregada, como mostrado no Exemplo 1.

EXEMPLO 1

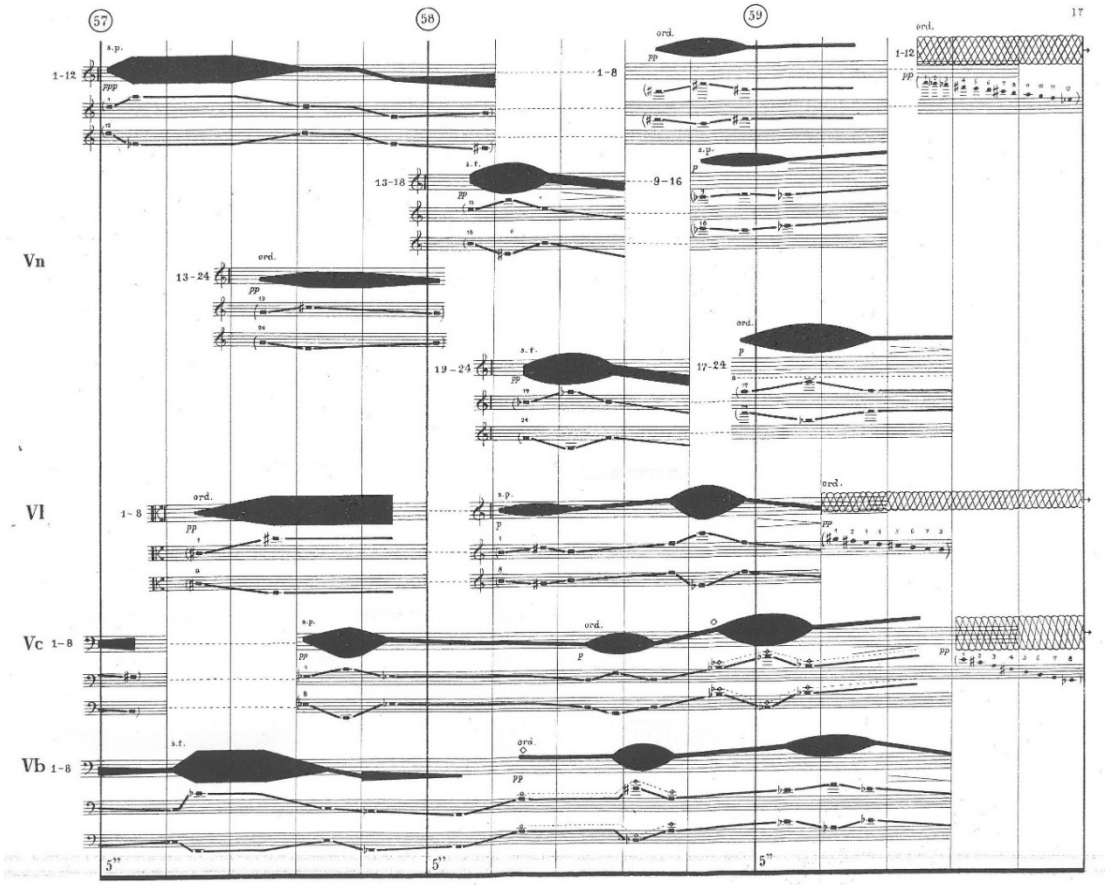


K. Penderecki: Polymorphia (bula) Fonte: PENDERECKI, Krzysztof. *Polymorphia*, para orquestra de Cordas. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970.

Ao lado da orquestração e das técnicas instrumentais, as texturas dependem de diferentes parâmetros que determinam a estrutura interna das massas sonoras, como

densidade, mobilidade, homogeneidade e diversidade. As novidades de texturas eram muitas vezes afetadas por maneiras atípicas de tocar, mas também por especificidades naturais de textura. Um desses fenômenos é o *cluster*, usado primeiramente por Henry Cowell (1897-1965). O *cluster* ficou conhecido como uma das características do sonorismo de Penderecki, que vai mais além do que Cowell, pois constrói *clusters* com semitons e quartos de tons, e causa movimentos variando a amplitude para maior ou menor intervalos dos extremos. Ele desenvolve *clusters* que começam com uma nota, abrem-se, expandindo para formar o *cluster* e voltam à nota inicial, conforme é mostrado no Exemplo 2.

EXEMPLO 2



K. Penderecki: Polymorphia - excerto (marcação 57 a 59) demonstrando a notação de clusters e a notação cronométrica. Fonte: PENDERECKI, Krzysztof. *Polymorphia*, para orquestra de cordas. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970.

Uma das principais mudanças nas composições de Penderecki é a organização do tempo. As durações não eram divididas em compasso, mas representadas através de uma

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

"linha do tempo" que corria na parte de cima ou de baixo da partitura, indicando uma notação cronométrica. Este recurso foi usado por pelo compositor primeiramente nas obras *Strophes* (1959) e *Anaklasis (*1960*)*.

O sonorismo foi por vezes compreendido como um estilo destituído de interesse intelectual e organização formal. Contudo, ele deve ser entendido como uma postura anti-intelectual frente ao serialismo, pois os compositores de Darmstadt estavam concentrados na serialização de todas as propriedades da música – notas, ritmos, dinâmica, timbre e articulação – mas a audiência não era capaz de perceber o processo composicional. Já que a música era percebida pelas suas características gerais e não pelas complexas relações das notas entre si, os compositores poloneses abandonaram a serialização e focaram nos campos sonoros e texturas geradas por ela. No Ocidente essas mudanças foram notadas no estilo de György Ligeti (1923-2006) e Iannis Xenakis (1922-2001). A pesquisadora polonesa Danuta Mirka comenta:

> A visão do sonorismo, em sua atitude anti-intelectual em relação ao problema de criação artística, é significante para localizá-lo na história da música do século XX. Como regra, sonorismo é considerado uma reação à orientação hiperformalista do serialismo, com suas rigorosas técnicas e predominância do processo formal sobre o resultado sonoro final (Meyer 1983, p.87; Erhardt 1975, p.39). Por outro lado, o anti-intelectualismo do sonorismo polonês o separa da música de Ligeti e Xenakis, a qual, embora auditivamente semelhante, é baseada em uma sutil relação entre os tons: "micropolifonia" no caso de Ligeti e procedimentos matemáticos no caso de Xenakis. Assim, o sonorismo foi relegado na história da música a um estilo de exploração sonora, como uma continuação dos experimentos iniciados pelos futuristas Italianos, continuados por Varèse e expandidos posteriormente nas áreas de música eletrônica e música concreta (MIRKA, 1997, p. 16).

A falta de informação e estudo sobre o sonorismo gerou um entendimento superficial do tema. Os estudos de musicólogos como Danuta Mirka e Adrian Thomas trouxeram novas informações, descrevendo as técnicas de composição utilizadas e fazendo um detalhado relato do ambiente histórico ao redor do fenômeno. Cevallos, comenta:

> Ao ouvir a música de Penderecki e de outros sonoristas, percebe-se a liberdade de expressão da obra e a forte carga emocional contida na sonoridade descoberta pelos poloneses. O estilo surgiu em uma época política delicada para a Polônia, que se encontrava sob direta influência soviética. O sonorismo também é visto como uma forma de liberdade de expressão dos ideais socialistas traçados por Zhdanov, pois representa liberdade composicional em relação a todos os parâmetros anteriormente utilizados em música: harmonia, ritmo, textura, contraponto. Era uma maneira de dizer aos comunistas que a Polônia era livre das diretrizes

> impostas e de mostrar que eles podiam fazer o que pretendiam no âmbito musical (CEVALLOS, 2018, p. 42-43).

Hoje, o estilo pode parecer datado, contudo, o sonorismo representou não somente uma novidade dentro da música contemporânea, mas foi o embaixador da vanguarda polonesa no exterior, trazendo relevante contribuição para a história da música em relação às questões de sonoridade, grafia musical e exploração das possibilidades dos instrumentos acústicos.

Comentários sobre a obra *Interações Assintóticas*

A obra *Interações Assintóticas* foi dedicada à Gisele Santoro e ao casal de amigos Roberto Salmeron, físico, e sua esposa Sonia Salmeron, psicanalista. Quando do término da obra, o compositor comentou com seu amigo que a composição ainda não tinha título. Sonia Salmeron relembra a conversa em entrevista para o documentário, *Santoro, o homem e sua música*:

> Um dia nós fomos passear em *Montmartre*, e o Claudio disse:
>
> - Roberto, eu estou preocupado, eu acabei uma composição e eu não sei que nome dar [...] o som vai subindo, subindo, subindo. Depois ele desce a quase nulo, depois começa a subir aos poucos.
>
> Aí, o Roberto responde:
>
> - Mas isso em matemática se chama, curva assintótica (SZERMAN, 2015).

Essa conversa entre amigos parece ter sido a origem do título desta obra, que foi "estreada pela Beethovenhalle Orchester em Bonn na Alemanha, no ano de 1976 com a regência do autor. A composição obteve o 1º prêmio no Concurso Nacional instituído pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro em 1972" (sítio SANTORO, 2019).

Interações Assintóticas apresenta um compositor com completo domínio das técnicas composicionais modernas e das correntes mais avançadas do seu tempo. É uma composição que apresenta características do sonorismo e do aleatorismo controlado, ambos aspectos da vanguarda polonesa. Foi composta em 1969, concluída no mês de setembro em Paris, não tendo ligação com a sua visita à Polônia em 1955. Penderecki e Lutoslawski haviam despontado no mundo da música contemporânea no final dos anos 1950, começo dos 1960, quando ambos tiveram peças apresentadas no Festival Outono

de Varsóvia, evento que serviu de vitrine para a projeção da produção musical polonesa fora do país. Foram fatos posteriores à visita de Santoro ao país.

Foi somente no final dos anos 1960 que começaram a surgir no Brasil composições brasileiras que apresentavam a recepção de características da vanguarda polonesa – Almeida Prado: *Pequenos Funerais Cantantes* (1969), *Amém* (1975). Edino Krieger: *Canticum Naturale* (1972), *Três Imagens de Nova Friburgo* (1988). Marlos Nobre: *Convergências* (1968), *Concerto Breve* (1969), *Biosfera* (1970), *Mosaico* (1970) e *In Memoriam* (1976). Lindembergue Cardoso: *Procissão das carpideiras* (1969), *Extreme* (1971), *Pleorama* (1971), *Reflexões 2* (1974), *Réquiem para o Sol* (1979), *Suite em Dó* (1979), *Relatividade I* (1981) – e *Interações Assintóticas*, de Claudio Santoro, fazem parte desse corpo de obras.

O compositor emprega uma grande orquestra romântica para a execução de *Interações Assintóticas.* As madeiras se utilizam de suas extensões: as flautas são complementadas pelo piccolo, os oboés pelo corne-inglês, os clarinetes pelo clarinete-baixo e os fagotes pelo contrafagote. Os metais aparecem em uma formação tradicional: 4 trompas, 4 trompetes, 3 trombones e tuba. Para aumentar o colorido, o compositor se utiliza de celesta, piano e harpa. As cordas são pensadas em um número grande que comporta até *divisi* a 6. Destaca-se a modernidade do grupo de percussão e a presença de instrumentos tipicamente brasileiros como reco-reco, agogô e chocalho.

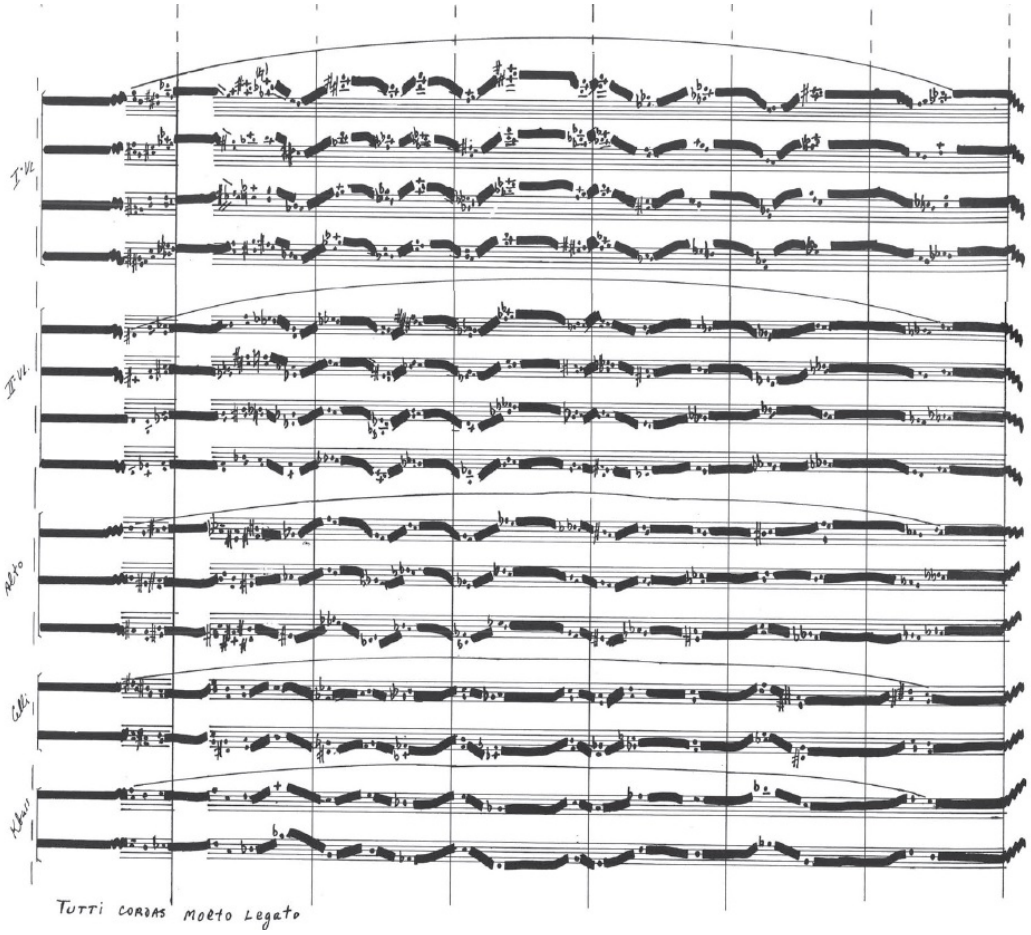
Assim como os poloneses, Santoro não utiliza compasso para dividir a partitura, mas emprega a linha do tempo, onde as marcações da regência têm curta duração de segundos. Nesta obra as marcações vão de 2 a 235. A bula ao início da partitura é necessária pelo uso de uma grafia pouco convencional. Comparativamente as de Penderecki são diretas e fáceis de ler. Já em Santoro, a bula é extremamente detalhada, dividida em sessões, indicando o uso das baquetas para a percussão e explicando a aparição dos símbolos através das marcações na linha do tempo. É indicado também abaixar as segundas partes dos instrumentos em um quarto de tom – 2ª flauta, 2º clarinete, 2º oboé – as cordas marcadas com a letra B em *divisi* e os instrumentos que tocam na parte de dentro da estante deverão fazer o mesmo[5]. Em Penderecki é diferente: os

[5] Nos naipes de cordas existem dois instrumentistas para cada estante de partitura. Olhando da visão do maestro, o instrumentista da esquerda é o lado de fora, o da direita é o lado de dentro.

símbolos indicam aos instrumentos elevar um quarto de tom. Santoro está aqui dividindo a orquestra em duas partes, uma que toca no diapasão e outra que toca abaixado em um quarto de tom, dessa forma o compositor cria uma massa sonora, que é uma das principais características das obras sonoristas.

Santoro também emprega o *cluster* em *Interações Assintóticas*, as notas são especificadas na partitura, formando um bloco sonoro, e o compositor realiza movimentos ascendentes ou descendentes indicando de que notas saem e para quais notas estão se dirigindo. O uso deste recurso se diferencia da grafia de Penderecki, que utiliza desenhos de abrir e fechar ao longo da partitura para indicar os deslocamentos das massas sonoras, apresentando uma notação aleatória, sem a escrita de notas no texto musical, conforme mostrado no Exemplo 3.

EXEMPLO 3

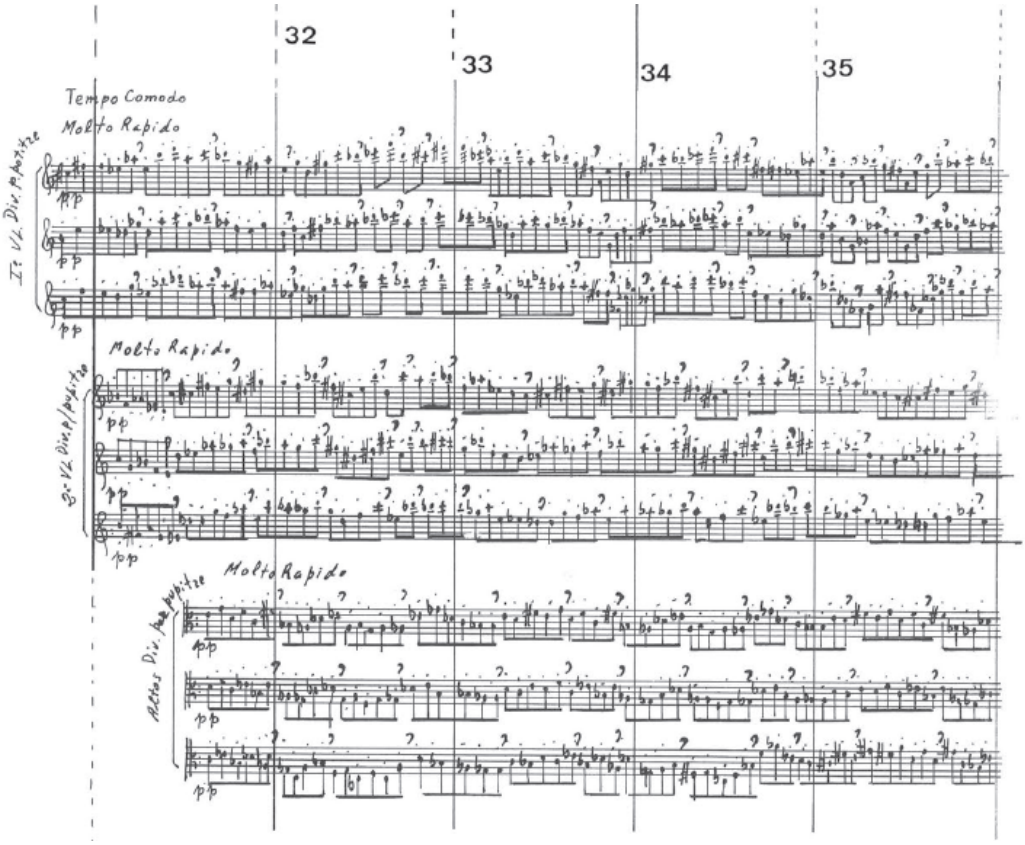


C. Santoro: Excerto de *Interações Assintóticas* (marcações 148 a 154). Demonstração da notação de clusters. Fonte: SANTORO, Claudio. *Interações Assintóticas* para orquestra sinfônica. Paris, Jobert, 1971.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

A técnica de aleatorismo controlado é utilizado de diversas maneiras, como neste trecho realizado pelas cordas, da marcação 31 a 35, onde as notas a serem tocadas são especificadas pelo autor, contudo os comentários do compositor indicam que o fragmento deve ser interpretado de forma livre. "Cada grupo de notas das cordas deve ser tocado quase como "grupetos" bem rápido e a respiração (') indicada também rápida. Executar cada instrumentista, o seu próprio ritmo e entradas, não devem tocar juntos". (SANTORO, 1969, p. 5). Essas indicações podem ser conferidas no Exemplo 4.

EXEMPLO 4

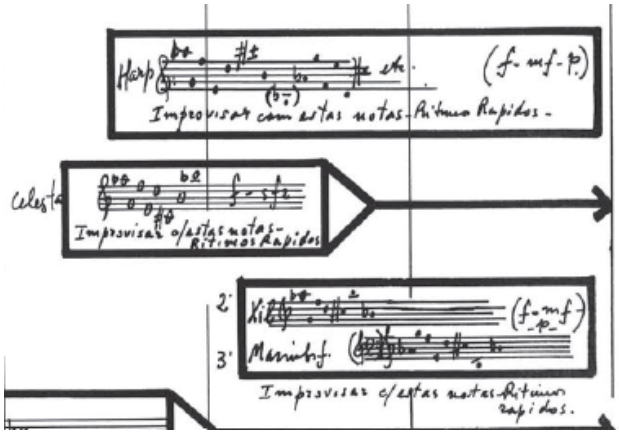


C. Santoro: Excerto de Interações Assintóticas (marcações 31 a 35). Demonstração do uso da técnica de aleatorismo controlado. Fonte: SANTORO, Claudio. *Interações Assintóticas* para orquestra sinfônica. Paris, Jobert, 1971.

Outra forma de aleatorismo controlado utilizada por Santoro, também empregado por Lutosławski primeiramente em *Jogos Venezianos*, é o uso de caixas de repetição. O compositor delimita as notas a serem tocadas e as mesmas devem ser repetidas em improvisação até onde a flecha indicar. Neste trecho, Santoro também aponta a

intensidade com a qual as improvisações devem ser realizadas, *f, mf e p*, como se observa no Exemplo 5.

EXEMPLO 5



C. Santoro: Excerto de Interações Assintóticas (marcações 180 a 182). Demonstração do uso da técnica de aleatorismo controlado. Fonte: SANTORO, Claudio. *Interações Assintóticas* para orquestra sinfônica. Paris, Jobert, 1971.

No final dos anos 1960, os estudos musicológicos ainda estavam começando a pesquisar os vários estilos presentes nas obras dos compositores poloneses. As composições eram vistas como um todo, ou seja, oriundas da "escola polonesa", termo pouco preciso, já comentado anteriormente. Parece que Santoro tinha esse entendimento – assim como quase toda a comunidade internacional da música contemporânea – ao utilizar recursos sonoristas e técnicas de aleatorismo controlado na mesma peça. Não há demérito algum nisso, pelo contrário, *Interações Assintóticas* é um trabalho complexo e refinado, no qual Santoro faz uma síntese destas técnicas, apresentando completo domínio da linguagem da vanguarda polonesa.

Conclusão

A primeira parte deste artigo se concentrou no entendimento mais profundo sobre uma pequena parte da vida de Santoro e os fatos históricos que envolveram esse período, especificamente, o final do mês de janeiro e todo o mês de fevereiro de 1955. Ao analisar os eventos e tudo o que o compositor vivenciou na Polônia, foi possível compreender o contato direto que Santoro teve com os principais atores da cena musical polonesa, ao mesmo tempo que foi testemunha ocular de acontecimentos históricos daquele país. Não

foi apenas visitante ou espectador, mas teve participação ativa durante este período, regendo obras brasileiras à frente de duas orquestras, visitando casas de cultura, conversando com a musicóloga Zofia Lissa e participando como observador do Concurso Chopin.

A segunda parte apresentou a distinção entre escola polonesa, sonorismo e aleatorismo controlado, conceitos presentes a partir do final dos anos 1950, começo dos 1960, na produção musical da Polônia. Posteriormente, à luz das técnicas composicionais da vanguarda polonesa, a obra *Interações Assintóticas* foi analisada, com a hipótese de que Santoro haveria se utilizado delas ao compor a obra, através de comparação com composições de Penderecki e Lutosławski.

Os fatos históricos e musicais apresentados neste artigo demonstram que ainda há muito a ser pesquisado, estudado e consequentemente descoberto sobre a produção musical dos compositores brasileiros da segunda metade do século XX. Um dos objetivos deste texto é contribuir para que uma pequena parte desta lacuna seja preenchida, trazendo ampla visão sobre a música brasileira, um melhor entendimento sobre a cena musical a partir dos anos 1960 e uma compreensão mais detalhada sobre uma parte da obra de Claudio Santoro. O presente artigo também, pretende continuar abrindo caminho para a pesquisa da relação entre a música brasileira e a música polonesa, não tendo como objetivo dar respostas fechadas, mas apresentar hipóteses para que musicólogos e estudiosos da música brasileira e polonesa que se interessem pela temática, tenham aqui informações para futuras investigações.

Os estudos musicais transculturais sobre a ligação Brasil-Polônia que se iniciaram com os escritos do compositor Marcos Lucas, que foram continuados por esta pesquisadora, se estendem agora à vida e à obra de Claudio Santoro, já compondo um pequeno corpo de textos sobre o assunto, ampliando o entendimento sobre a convergência destes dois países, aparentemente tão distantes. E, demonstrando que a aproximação destas duas culturas, no âmbito da música contemporânea, foi por outros caminhos, bem distintos dos da imigração do séc. XIX.

Referências Bibliográficas

Livros

CHŁOPICKA, Regina. *Krzysztof Penderecki miedzy sacrum a profanum*: studia nad twórczoscia wokalno-instrumentalna. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2000.

DAHLHAUS, Carl. *Foundations of Music History*. New York: Cambrigde University Press, 1997.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

MIRKA, Danuta. *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. Katowice: Music Academy of Katowice, 1997.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SANTORO, Maria Carlota Braga. *Resgatando memórias de Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Barroso Edições, 2002.

TARUSKIN, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2005.

THOMAS, Adrian. *Polish Music since Szymanowski*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

TOMASZEWSKI, Mieczysław. *Krzysztof Penderecki i jego muzyka*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1994.

Teses e Dissertações

HARTMANN SOBRINHO, Ernesto Frederico. *Estética Musical e Realismo Socialista em Obras Nacionalistas para Piano de Claudio Santoro*: janelas hermenêuticas. 217p. Tese (Doutorado em Música) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

CEVALLOS, *Semitha. A recepção do sonorismo polonês por parte dos compositores brasileiros*. 67p. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

CEVALLOS, Semitha. *Outono de Varsóvia e Festival da Guanabara: música e sociedade*. 177p. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Artigos em Periódicos Científicos

APÊLO. *Música Viva*. Rio de Janeiro, ago. 1948, n° 16.

LUCAS, Marcos. A música polonesa dos anos 60-70 e sua influência na música brasileira. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, v.6, p. 5, setembro, 2000.

Partituras

PENDERECKI, Krzysztof. *Polymorphia*. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970. Orquestra de Cordas.

SANTORO, Claudio. *Interações Assintóticas*. Paris, Jobert, 1971. Orquestra sinfônica.

Entrevistas

KRIEGER, Edino. Edino Krieger: depoimento [out. 2014] Entrevistador: Semitha Cevallos. Rio de Janeiro: 2014. Arquivo visual digital.

Internet

CLAUDIO SANTORO. Disponível em: http://www.claudiosantoro.art.br/San_Eng/vitae_chronological.html. Acesso em 01 out. 2019.

SZERMAN, Johnny Howard. Santoro, o homem e sua música. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ndR7abkviGU&feature=youtu.be&fbclid=IwAR19lzzUp3BQxuCcQFn_8aCrHF_TpZvppteZRPJy8O27RB_ZzcWvAwOkQJQ. Acesso em 09 out. 2019.

A trajetória de Claudio Santoro a partir de suas canções

Camila Fresca
Universidade de São Paulo/ Escola de Comunicações e Artes
camilafresca@gmail.com

Resumo: O presente artigo procura traçar um panorama do gênero canção dentro da produção do compositor amazonense Claudio Santoro (1919-1989). Um dos maiores compositores brasileiros, Santoro deixou mais de 500 obras, dentre as quais se encontram cerca de 60 canções, distribuídas ao longo de todo o seu período produtivo. A partir das canções, é possível acompanhar as diferentes fases criativas pelas quais Santoro passou. No entanto, com exceção dos dois ciclos feitos em parceria com o poeta Vinícius de Moraes – as *Canções de amor* e as *Três canções populares* – as demais peças permanecem desconhecidas, já que nunca foram editadas ou gravadas. O artigo parte de uma pesquisa feita para o registro de 31 dessas canções, sendo 18 em primeira gravação mundial.
Palavras-chave: Canção de câmara brasileira; Claudio Santoro; Música brasileira do séc. XX; Canto e piano.

Claudio Santoro's trajectory from his songs

Abstract: This article aims a general approach to the song genre within the production of Amazonian composer Claudio Santoro (1919-1989). One of the greatest Brazilian composers, Santoro left more than 500 works, among which there are about 60 songs, distributed throughout his production period. From the songs, it is possible to follow the different creative phases that Santoro went through. However, with the exception of the two cycles composed in partnership with the poet Vinícius de Moraes – *Canções de amor* and *Três canções populares* – the other pieces remain unknown, because they were never edited or recorded. The article is part of a research done to record 31 of these songs, 18 of them in world première recording. Keywords: Brazilian chamber song; Claudio Santoro; Brazilian music of the XX century; Voice and piano.

Afirmar que Claudio Santoro é um dos maiores compositores brasileiros não é algo que surpreenda. No entanto, apesar da importância de sua produção e do prestígio internacional que ele desfrutou em vida, hoje pouco de suas obras encontram-se em circulação. Esse cenário parece estar mudando por conta de seu centenário, em 2019, e ainda por grandes projetos, como o que envolve a gravação de todas as suas 14 sinfonias[1].

Pude participar de um desses projetos, um CD duplo dedicado às canções com piano de Santoro. O disco será lançado em 2020 pelo Selo Sesc, tendo como intérpretes o barítono Paulo Szot e o pianista Nahim Marun. O compositor deixou uma expressiva produção no gênero, que soma cerca de 60 títulos, distribuídos ao longo de todo o seu

[1] A integral das sinfonias de Claudio Santoro será gravada pela primeira vez pela Filarmônica de Goiás, dentro do Projeto Brasil em Concerto, do Itamaraty (Ministério das Relações Exteriores). Os CDs serão lançados internacionalmente pela gravadora Naxos.

período produtivo. A partir das canções, é possível acompanhar as diferentes fases criativas pelas quais Santoro passou.

Com exceção dos dois ciclos feitos em parceria com Vinícius de Moraes, no entanto, – os dois volumes das *Canções de amor* e as *Três canções populares* – as demais canções nunca haviam sido gravadas. O disco em questão traz, além das 13 canções em parceria com o poeta, outras 18 em primeira gravação mundial[2].

Após um período de aprendizado de forte influência francesa – e do qual sobreviveram algumas composições, que Santoro preferiu não incluir em seu catálogo de obras – o início da década de 1940 é marcado por experiências com o atonalismo e o dodecafonismo, reforçadas a partir do contato com Koellreutter, com quem Santoro estuda os métodos de composição de Hindemith e Schoenberg, além de estética e contraponto. Ele também toma parte na criação do Grupo Música Viva, movimento liderado por Koellreutter com a intenção de divulgar a música de vanguarda.

As primeiras canções de seu catálogo datam dessa época e se inserem, portanto, na fase dodecafônica. Foram feitas em parceria com Oneyda Alvarenga (1911-1984), jornalista, ensaísta e folclorista brasileira. Ela foi aluna de Mário de Andrade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde se formou. A convite dele, tornou-se diretora da Discoteca Pública de São Paulo em 1935. Oneyda, responsável pela organização e publicação dos trabalhos de Mário após a sua morte, era também poeta e em 1938 publicou a "A menina boba". São desse livro os cinco poemas musicados por Santoro, dos quais um foi registrado no disco. *A menina exausta II* foi composta em 1945 e, da mesma forma que algumas canções do ciclo, foi revista na década de 1970[3].

Segundo o músico Alessandro Santoro[4], filho do compositor e hoje responsável pela manutenção e edição de suas obras, de tempos em tempos Claudio Santoro refazia e atualizava seu catálogo, muitas vezes com a ajuda do Ministério das Relações Exteriores. Numa dessas ocasiões, encontrou algumas das canções do ciclo *A menina boba*

---

[2] Completam o disco 13 peças para piano solo, incluindo, em primeira gravação mundial, *Dança Rústica*, *Batucada* (*No morro das duas bicas), Imitando Chopin* e o *Estudo n.2*.

[3] Há apenas mais uma canção composta por Claudio Santoro nessa época: *Marguerite*, de 1947, com texto do poeta francês Louis Aragon. Esta peça estava desaparecida e foi localizada em julho de 2019, junto com outras cinco canções, no acervo do tenor e pianista maranhense Hermelindo Castelo Branco (1922-1996). A descoberta deveu-se ao trabalho de digitalização desse acervo, feito pelo Instituto Piano Brasileiro.

[4] Alessandro Santoro concedeu uma entrevista a autora desse texto em agosto de 2019, para tratar das canções de seu pai.

incompletas e, estimulado por sua esposa, Gisèle Santoro, acabou por completá-las. Curioso é que, ao voltar para terminar essas peças tanto tempo depois, ele se manteve fiel à estética da época em que foram criadas.

No final da década de 1940, Claudio Santoro abandona o dodecafonismo em favor de uma linguagem tradicional, buscando uma comunicação direta com o público. A mudança estética decorria de sua visão política, ligada aos ideais comunistas – após participar do II Congresso Internacional de Compositores Progressistas de Praga, em 1948, Santoro abraça de vez os princípios do realismo socialista.

Uma das implicações desse envolvimento foi não poder desfrutar de uma bolsa concedida pela Fundação Guggenheim – seu visto foi negado pelo governo dos EUA. No entanto, Santoro acaba agraciado por uma bolsa do governo francês, por recomendação do regente Charles Münch. Segue para Paris em 8 de setembro de 1947, onde estuda composição com Nadia Boulanger e regência com Eugène Bigot. É nesse mesmo ano que compõe *Não te digo adeus*, primeira canção da chamada fase nacionalista e uma parceria com outro comunista notório, o escritor Jorge Amado (1912-2001). Também são dessa mesma fase, mas já na década de 1950, as canções feitas com o jornalista Ary de Andrade (1913-2002) – *Canção da fuga impossível*, *Irremediável canção* e *Levavas a madrugada* – e com o escritor e político mineiro Celso Brant (1920-2004) – *Meu destino* e *A uma mulher*.

Todos esses autores compartilhavam ideias semelhantes. Segundo Alessandro Santoro, seu pai se reunia com artistas de diferentes áreas ligados aos ideais socialistas e ao PCB. "As peças nacionalistas desse período são quase músicas de conjuntura", afirma. Se no período do Grupo Música Viva Claudio Santoro pouco escreveu canções, agora este se revelava um gênero ideal. O meio se coadunava com a mensagem, fazendo-a ser transmitida de forma direta, com a música aliada ao texto. Conforme nota José Maria Neves, "por coerência, Santoro simplifica sua linguagem, com vistas a torná-la mais imediatamente inteligível e atuante" (NEVES, 2008, p.152).

A temática das canções da fase nacionalista se divide basicamente em duas: o amor (quase sempre malsucedido, envolvendo dor e solidão) e, em menor escala, a luta política. "Levavas a madrugada, o pão, a rosa e o lutar / Eras simples camarada, como o vento de

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

alto-mar / Sabias que a rubra estrela já não tarda: aí está / Luz que venceu a procela nosso povo guiará", dizem os versos iniciais de *Levavas a madrugada*.

"Pour Lia"

No final da década de 1950, Claudio Santoro escreveria aquelas que se tornariam suas canções mais célebres. Desde o início da mesma década, ele voltava com alguma regularidade à Europa, especialmente aos países socialistas, para reger obras suas e participar de eventos. O compositor sempre pagou um preço por essa ligação. Em 1953, por exemplo, é demitido da direção musical da Rádio Clube do Brasil, no Rio de Janeiro, após participar do "Congresso da Paz", em Moscou, e acaba se mudando para São Paulo em busca de trabalho. Voltaria ao Rio de Janeiro alguns anos depois, para assumir o cargo de diretor musical da Rádio Ministério da Educação.

Em 1957, Santoro estava novamente em Moscou para participar do II Congresso de Compositores. Também teve compromissos regendo obras suas e acertando a edição das *Sinfonias Nº 4 e Nº 5*. Em maio desse ano ele escreve, na então Leningrado (São Petersburgo), os dois primeiros prelúdios para piano solo da Segunda série/ Primeiro caderno. Originalmente, as obras tinham o subtítulo de *Tes yeux* (Teus Olhos) *Nº 1* e *Nº 2*. O *Prelúdio Nº 3* da mesma série, escrito em Moscou em março de 1958, levou o nome de *Tes yeux Nº 5* e ainda "Adieux" (adeus) no manuscrito[5].

Os três eram dedicados a Lia – na partitura autógrafa constava, simplesmente, "pour Lia". Mas quem seria tal dedicatária? Lia (cujo sobrenome permanece desconhecido) era a intérprete de Santoro durante seu período na Rússia. Cabia a ela estar sempre ao lado do compositor como tradutora. Do convívio entre ambos nasceu uma paixão, que ao ser descoberta fez com que as autoridades soviéticas convidassem Santoro a se retirar do país. (Pouco se sabe de Lia até hoje, mas tudo indica que ela fosse esposa de um funcionário da KGB, a polícia secreta soviética. Não apenas pela reação das autoridades no momento, mas também porque Santoro nunca mais foi convidado a visitar a União Soviética[6]).

[5] Para maiores detalhes, conferir o recém lançado livro editado por Alessandro Santoro, com a integral dos prelúdios para piano de Claudio Santoro (cf. bibliografia).
[6] A informação consta na dissertação de Michele Salgado (p.27-28) e foi confirmada em depoimento por Alessandro Santoro.

Claudio Santoro deixa a URSS e vai para Paris, onde espera inutilmente que Lia consiga fugir para se juntar a ele. Trocam cartas apaixonadas, mas o plano não dá certo. Enquanto aguarda, angustiado, a possível chegada de Lia, Santoro escrevia as tocantes *Canções de amor* em parceria com o poeta e diplomata Vinícius de Moraes (1913-1980), que também se encontrava na cidade. Além das dez canções, divididas em dois volumes, a dupla também comporia as *Três canções populares*, igualmente tratando de amor (mais tarde o próprio compositor afirmaria que a divisão em dois ciclos se deu com objetivo meramente comercial).

A junção entre a angústia amorosa de Santoro e o sempre intenso Vinícius (que naquele momento vivia mais uma de suas paixões) resultou em algumas das mais bonitas canções do repertório brasileiro de câmara. Algumas dessas canções não apenas se inspiram nos prelúdios da Segunda série / Primeiro caderno, como são versões das peças originais para piano. É o caso, por exemplo, de *Ouve o silêncio*, versão do *Prelúdio Nº 1* e *Em algum lugar*, versão do *Prelúdio Nº 2*. Todas as *Canções de amor* do primeiro volume são dedicadas a Lia. Do segundo, são igualmente "pour Lia" *Alma perdida* (Alma perdida / teu cantochão / tão longe, tão sozinho / chegou até mim) e *A mais dolorosa das histórias* (Silêncio, façam silêncio / Quero dizer-vos minha tristeza,/ Minha saudade e a dor, a dor que há no meu canto).

Integrando o segundo volume de canções, *Jardim noturno* se utiliza de música de uma canção prévia de Santoro, *La nuit n'est jamais complète*. Havia sido composta pouco antes, em 1957, em Sofia, na Bulgária, sobre versos do francês Paul Éluard (1895-1952), autor de poemas contra o nazismo que circularam clandestinamente durante a Segunda Guerra Mundial. O texto original da canção era o seguinte:

> La nuit n'est jamais complète.
> Il y a toujours puisque je le dis,
> Puisque je l'affirme,
> Au bout du chagrin,
> une fenêtre ouverte,
> une fenêtre éclairée.
> Il y a toujours un rêve qui veille,
> désir à combler,
> faim à satisfaire,
> un cœur généreux,

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

une main tendue,
une main ouverte,
des yeux attentifs,
une vie : la vie à se partager[7].

Uma aproximação possível, e já algumas vezes apontada, pode ser feita entre esses conjuntos de canções com a Bossa Nova. O elo musical mais evidente entre as canções de Santoro e o movimento iniciado em 1958 (com o compacto simples de João Gilberto contendo as canções *Chega de saudade* e *Bim bom*) no Rio de Janeiro é Vinícius de Moraes, mas não só. Musicalmente, a harmonia dessas canções aproxima-se das inovações da Bossa Nova, embora tenham sido compostas alguns anos antes[8]. Além disso, Santoro orientou seu amigo, o pianista Heitor Alimonda, no sentido de que os prelúdios da Segunda Série eram peças "singelas", que "devem ser tocadas bem à vontade dando toda a alma. Nada quadrado [...] Elas devem ser bem *cantabiles* [...] São pequenos improvisos que partiram espontaneamente do coração" (SANTORO, 2018, p.17). Por sua vez, a escassa indicação de dinâmica na maioria das canções desses dois ciclos corrobora essa característica, aproximando-as da liberdade de execução característica da música popular.

No que diz respeito ao texto, no entanto, é interessante perceber que nas letras das *Canções de amor* Vinícius de Moraes utiliza ideias que seriam exploradas em seguida em algumas das canções mais famosas da Bossa Nova. Em *Bem pior que a morte* (primeiro volume do ciclo) o eu lírico afirma: "Oh, vem comigo / Lá onde existe a grande paz / O amor em paz". A ideia de "amor em paz" seria o título de uma canção célebre, *O amor em paz*, parceria com Antonio Carlos Jobim, de 1960, na qual ele desenvolve a temática: "Foi então / Que da minha infinita tristeza / Aconteceu você / Encontrei em você / A razão de viver / E de amar em paz".

Também o texto de *Jardim noturno* (segundo volume das *Canções de amor*) guarda semelhança, sobretudo no início, com uma canção popular posterior: *Primavera*, de

[7] A noite nunca está completa. /Sempre existe desde que eu o diga, / Desde que eu o afirme, / No final da tristeza, / uma janela aberta / uma janela iluminada. / Há sempre um sonho antes, / desejo de preencher, / com fome de satisfazer, / um coração generoso, / uma mão estendida, / uma mão aberta, / olhos atentos, / uma vida: a vida para compartilhar [tradução nossa].

[8] Uma análise mais aprofundada da relação harmônica entre as *Canções de amor* e a Bossa Nova pode ser encontrada na dissertação de Michele Salgado, *Canções de Amor de Cláudio Santoro*: análise e contextualização da obra (cf. bibliografia).

Carlos Lyra, com texto do mesmo Vinícius de Moraes e composta em 1962 como uma das canções do musical "Pobre menina rica": "O meu amor sozinho/ É assim como um jardim sem flor", inicia-se o lamento de *Primavera*. Em *Jardim noturno*, temos: "Se meu amor distante/ Eu sou como um jardim noturno".

Apesar do encontro entre Claudio Santoro e Vinícius de Moraes em Paris, Alessandro Santoro acredita eles trabalharam efetivamente juntos apenas numa minoria dessas peças, sendo que em geral o compositor escrevia a partir de poemas enviados por Vinícius. Além disso, a crer em alguns indícios (correspondência de Santoro e material da Editora Ricordi), haveria ainda outras canções de autoria da dupla, ou ao menos a intenção de prosseguir com a parceria.

Com relação ao ciclo *Três canções populares*, outra parceria com Vinícius, vale ainda registrar uma curiosa afinidade entre a *Cantiga do ausente* e a *Toada pra você*, de Lorenzo Fernandez, escrita em 1928 a partir de texto de Mário de Andrade. A semelhança está no ritmo inicial e no desenho melódico do piano de ambas as canções. Na *Toada*, a figura (semicolcheia-colcheia-mínima) é um *ostinato* que organiza toda a peça. Na *Cantiga do ausente*, a figura (colcheia-semínima-semibreve) que marca a introdução ao piano volta em alguns momentos. Seria uma citação consciente, espécie de homenagem de Santoro? Não custa lembrar que Lorenzo Fernandez foi seu primeiro professor de harmonia no Rio de Janeiro.

****

Durante o prolífico período nacionalista, foram compostas diversas outras canções, que não integraram o projeto do CD. São elas *Poema* (texto de Nair Batista, 1950); *Elegia* (texto de Lila Ripoi, 1951); *Chanson de la liberté* (texto de Claudio Santoro, composta em Berlim para a comemoração da revolução soviética, 1957); *Chanson de la melancholie* (texto de Claudio Santoro, 1958); *Berceuse* (s/ autor identificado, 1958); *O cavalinho de pau* (s/ autor identificado, 1958); *Volar y volar* (texto de Nicolas Guillén, 1958); *La prière du marchand de sable* (texto de Françoise Jonquière, 1958); *Chanson du marron* (texto de Françoise Jonquière, 1959); *No meio-fio da rua*[9] (texto de Jeannete H. Alimonda, 1960); e *Tu vais ao mar* (texto de Claudio Santoro, 1961).

[9] *No meio-fio da rua* é outra das canções que estava desaparecida e foi localizada no acervo de Hermelindo Castelo Branco, através do trabalho do Instituto Piano Brasileiro.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

Autoexílio e retorno à vanguarda

É em 1960 que Claudio Santoro conhece a bailarina Gisèle, com quem se casaria dali a três anos e que seria sua companheira até o final da vida. A empatia, no entanto, parece ter sido imediata, já que é do mesmo ano uma canção de ambos: *Meu amor me disse adeus*. Claudio Santoro usaria essa mesma música na ópera *Alma*, de 1985 – como um dueto no terceiro ato e de forma instrumental ao final do quarto ato. Mais uma vez, nos prelúdios para piano, encontram-se refletidos os momentos da vida do compositor – as quatro últimas peças da mesma Segunda Série / Primeiro Caderno (*N*^{os} 9 a 12) são "para Gisèle".

Musicalmente, *Meu amor me disse adeus* ainda se insere no universo tonal, no que pode ser considerado o final de sua fase nacionalista, que logo daria lugar a experiências com música aleatória e eletrônica. Cronologicamente, a canção seguinte registrada no disco é *Eu não sei* de 1966, parceria com o jurista e escritor Ribeiro da Costa (1897-1967)[10]. Mas, nesse momento, o compositor já caminha claramente em outra direção, deixando para trás essa estética.

Já em 1960, a convite do governo da República Federal da Alemanha, Santoro passa uma temporada em Berlim Oriental pesquisando música eletroacústica. No ano seguinte, ele volta à cidade para participar do Congresso de Compositores Alemães. E, em 1966, depois de abandonar a Universidade de Brasília em solidariedade à demissão de centenas de docentes (Santoro havia assumido os cargos de professor titular de composição e regência e de chefe do Departamento de Música da Universidade de Brasília em 1962) aceita o convite da Ford Foundation e do governo da Alemanha para atuar como artista residente do Küenstler Programm em Berlim. A partir daí, vai aprofundar suas pesquisas em música aleatória e eletrônica, que se prolongarão década de 1970 adentro – no ano de 1970 ele assume o cargo de professor titular de regência na Escola Estatal Superior de Música de Mannheim, Alemanha, onde se dedica a experiências com música eletroacústica.

[10] O magistrado Álvaro Moutinho Ribeiro da Costa foi ministro do Supremo Tribunal Federal a partir de 1946. Em outubro de 1965, enquanto presidente do STF, escreveu artigo no qual afirmava que, em regimes democráticos, não cabia aos militares "o papel de mentores da nação". A declaração foi o estopim para que o governo militar baixasse o Ato Institucional nº 2, que aumentava de 11 para 16 o número de ministros do STF.

Coerente com tais experimentações, Santoro escreve o *Ciclo Brecht*, composto por cinco canções com texto de Bertold Brecht, sendo duas para voz e piano e três para voz acompanhada por fita magnética. Essa é uma parte de sua produção que ainda aguarda recuperação para que possamos conhecê-la, pois algumas das partes vocais precisam ser localizadas e as fitas, restauradas[11].

Com o enfraquecimento da ditadura militar, que terminaria em alguns anos, Claudio Santoro decide voltar ao Brasil em 1978, para retomar seu trabalho no Departamento de Música da Universidade de Brasília. Coincide com esse retorno um abandono da música eletroacústica e uma nova fase, considerada seu último período criativo, que seria uma espécie de sublimação de todos os anteriores.

Novamente, as canções têm papel proeminente – entre 1980 e 89, ano de sua morte, foram compostas cerca de 20 canções para voz e piano, incluindo o hino oficial do estado do Amazonas. São dessa fase, além do hino, *Náiades* (texto de Camões) e as nove canções do ciclo *O soldado*, escritas em 1988 a partir do livro homônimo do escritor grego Alexis Zakythinos (1934-1992)[12].

Data de 1982 uma parceria com o poeta santista Cassiano Nunes (1921-2007), que estudou na Universidade de Heidelberg, onde também lecionou literatura brasileira, além de ter dado aulas na Universidade de Brasília. O ciclo *Quatro canções da madrugada* é composto por quatro breves peças que tratam de amor.

A *Fantasia Sul América* é uma canção sem texto. Trata-se, na verdade, de um conjunto de obras escrito em 1983 por Santoro para diferentes instrumentos solo, por encomenda do Concurso Sul América de Jovens Instrumentistas (posteriormente, ele criou partes orquestrais). A versão de canto é acompanhada por piano.

Poeta, diplomata e historiador, Alberto da Costa e Silva foi parceiro de Claudio Santoro no *Tríptico*, de 1985. As três canções – *Vigília*, *Fragmento para um réquiem* e *O amante* – tratam de amor e morte.

Musicalmente, todas essas canções do último período são densas, escuras, e mesmo pesadas. Não estamos mais no terreno da tonalidade – é possível falar em um pós-

[11] Parte desse trabalho de recuperação começou a ser feito com o aparecimento das partes vocais de quatro das canções do ciclo, também localizadas no acervo de Hermelindo Castelo Branco.
[12] Estas peças não integram o CD que motivou esta pesquisa.

tonalismo, uma estética madura e de grande originalidade. O período é marcado por certo ecletismo, mesclando linguagens musicais desenvolvidas anteriormente.

A última composição de Claudio Santoro foi também uma canção. O poema *Wanderers Nachtlied*, de Goethe, é um dos mais conhecidos do autor alemão e foi também musicado por Schubert. Conforme relato de Alessandro Santoro, seu pai estava em férias na Alemanha no início de 1989. Ao retornar ao Brasil, parou em diferentes cidades para visitar amigos – uma espécie de despedida inconsciente. Em fevereiro, escreveu uma canção que fala de uma quietude consoladora, e afirma a seu interlocutor que "em breve, ele também descansará". Em 27 de março de 1989, no pódio do Teatro Nacional de Brasília, onde conduzia a Orquestra Nacional de Brasília (por ele criada) no primeiro ensaio da temporada daquele ano, Claudio Santoro sofreu um infarto fulminante.

Referências

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter*: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora/ Atravez, 2001.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

PICCHI, Achille. A intenção nacionalista na canção de câmera: *Toada pra você* de Oscar Lorenzo Fernandez. *Música Theorica*. Salvador: TeMA, 2017, p. 95-111.

SALGADO, Michele Botelho da Silva. *Canções de Amor de Cláudio Santoro*: análise e contextualização da obra. 105p. Ronaldo Miranda (orientador). Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SANTORO, Alessandro. Entrevista concedida à autora do texto em agosto de 2019. São Paulo, áudio

SANTORO, Claudio. *Prelúdios para piano*: edição integral. Alessandro Santoro (editor). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018.

_____ . website dedicado ao compositor. Disponível em: claudiosantoro.art.br. Acesso em agosto de 2019.

Mutationen I de Claudio Santoro, para cravo industrial e fita magnética: uma obra protesto?

Carlo Vinícius Rosa Arruda
Universidade Estadual de Campinas
carloarruda1@gmail.com

Resumo: *Mutationen I* de Claudio Santoro é a primeira peça de uma série de doze obras que levam o mesmo título. Escritas para diferentes instrumentos e fita magnética, essa primeira peça, criada em 1968 para cravo e fita magnética, utiliza elementos que caracterizavam a música de vanguarda e experimental da época, em associação com um instrumento que, durante a primeira metade do século XX, serviu como referência para a representação do "som do cravo": o cravo industrial "historicamente replicado". Trata-se de uma obra pouco executada, talvez por utilizar abordagens não convencionais na escrita para um instrumento histórico. O objetivo principal do artigo é revisar os ideais sociais e políticos que podem ter servido como força motriz para a criação desta série de doze peças, com as quais Santoro almejou contribuir para uma democratização da música eletrônica.
Palavras-chave: Claudio Santoro; Música eletroacústica; Música do Século XX; Antoinette Vischer.

Claudio Santoro's *Mutationen I* for industrial harpsichord and tape: a protest work?

Abstract: Claudio Santoro's *Mutationen I* is the first piece of a series of twelve that bear the same title. Written for different instruments and magnetic tape, this first piece, composed in 1968 for harpsichord and magnetic tape, uses elements that characterized the avant-garde and experimental music of the time, in association with an instrument which, during the first half of the 20th century, served as reference for the representation of the "sound of the harpsichord": the industrial harpsichord "historically replicated". This piece has been seldom performed, perhaps for using unconventional writing approaches for a historical instrument. The main goal of the paper is to revise the social and political ideals that may have acted as driving force for the creation of this series of twelve pieces, with which Santoro aimed to contribute to a democratization of the Electronic Music.
Keywords: Claudio Santoro; Electroacoustic Music; 20th Century Music; Antoinette Vischer.

Introdução

Claudio Santoro (1919-1989) foi um compositor que, em seus mais de cinquenta anos de atividade composicional, experimentou com as mais diversas abordagens estilísticas. *Mutationen I* de Claudio Santoro é a primeira peça de uma série de doze que mesclam diferentes instrumentos com fita magnética. Composta em 1968 para cravo e fita magnética, *Mutationen I* é constituída de elementos que caracterizavam a música de vanguarda e experimental da época em associação com o instrumento que – durante a primeira metade do século XX – serviu como referência sonora da representação do "som do cravo": o cravo industrial.

Mutationen I é uma obra pouco visitada, talvez por trabalhar abordagens não convencionais com um instrumento antigo, como o cravo historicamente replicado. Essa obra, uma encomenda da cravista Antoinette Vischer (1909-1973), foi escrita quando o compositor firmava residência no Rio de Janeiro, recém-chegado de um período em que residiu na Alemanha. A obra mescla elementos característicos da "música antiga" com outros elementos bastante atuais. Este artigo busca proporcionar uma melhor compreensão da escrita composicional de Santoro para cravo demonstrada em apenas duas obras[1]. Explorar a importância desse compositor para a música brasileira pode levantar questionamentos e aspectos de natureza prática que podem aproximar os cravistas de formação tradicional ao repertório do século XX e XXI.

Mutationen I é resultado da associação da poética individual do compositor com elementos da escrita cravística características do século XVIII, ou anteriores. Nosso objetivo para compreender a abordagem de Santoro em relação ao cravo, foi identificar e descrever quais os procedimentos estilísticos que ele utilizou no ano de 1968, e quais processos composicionais e texturais o compositor referenciou.

A metodologia baseou-se em estudos comparativos e análise musical, sendo também apoiada por uma revisão bibliográfica e por depoimentos feitos pelo próprio compositor em cartas ou transcrições de entrevistas, nas quais Santoro justifica suas escolhas composicionais. Entre esses documentos sobressai-se a biografia de Antoinette Vischer escrita por Ule Troxler (1976) que inclui diversos documentos trocados entre a cravista e compositores que escreveram obras para ela. Apesar de terem sido poucas as correspondências trocadas entre Vischer e Santoro, ao analisarmos o contexto social no qual o Brasil estava inserido, além do pensamento ideológico com o qual Santoro estava envolvido, podemos supor que *Mutationen I* buscou trazer uma mensagem de autoafirmação ideológica-político-social.

Embora raras no Brasil, apresentações de obras contemporâneas em cravos industriais fazem parte do cotidiano da vida musical de outros países. Infelizmente, apesar de algumas instituições brasileiras ainda possuírem o cravo industrial, não há manutenção especializada para mantê-los funcionando, ou até mesmo interesse em restaurá-los,

[1] Santoro também escreveu, em 1977, um conjunto de peças para cravo solo com abordagem atonal livre, intitulado *6 Stücke für Cembalo*.

tornando mais difícil a execução dessa obra – pelo menos momentaneamente. A dificuldade de acesso ao cravo industrial, todavia, não precisa implicar em desconhecimento da partitura, registro este acessível para observação porque a partitura foi publicada pela Editora Tonos da Alemanha. A compreensão prévia para torná-la inteligível ao executante faz-se necessária para podermos não só descrevê-la, mas também reconstituir o processo de sua estreia, dando relevância às considerações pertencentes ao universo do compositor. Assim, a análise destes processos e da obra em si permitirão a compreensão e sistematização dos aspectos relevantes para a performance cravística de *Mutationen I*.

Mutationen I e Antoinette Vischer

Troxler (1976) considera os anos de 1968 e 1969 como "eletroacusticamente frutíferos"[2] para Antoinette Vischer. Apesar de duas obras dedicadas a Vischer datarem de 1969, (*Programm I für Cembalo und Tonband* de Werner Heider, e *HPSCHD* de John Cage), os processos composicionais começaram em 1968. Em uma carta de Heider para Vischer, com a data de 9 de setembro de 1968, o compositor afirma: "Eu tenho a partitura de sua composição finalizada na minha frente (HEIDER *apud* TROXLER, 1976, p.144)"[3]. O motivo da obra possuir data de 1969 reside no fato do compositor querer entregar a *Tonband* (fita magnética) juntamente com a partitura, e o técnico do estúdio escolhido por Heider estar de férias. Já com Cage, a abordagem iniciou-se antes, em 1966, contudo, o compositor estava ocupado escrevendo "um caderno de obras para piano". Em 3 de Junho de 1968 Cage escreveu:

> Meu plano presente está em sintetizar a gravação de 50 fitas produzidas por computador juntamente com três dos solos, um dos quais você faria. Eu espero, gravado na Europa. Um solo – o computador produzindo a escala de 12 sons – poderia aparecer em ambos canais em uma gravação estéreo. Outro solo – o "jogo de dados de Mozart" (atribuído a Mozart) em 20 versões sucessivas programadas por computador – apareceria em apenas um canal. O terceiro solo – começando com o "jogo de Mozart" e prosseguindo por meio da história, mão direita e esquerda separadamente, de Mozart a Cage-Hiller – apareceria em apenas um canal. A gravação terá 20 minutos, e serão fornecidos 20 programas produzidos por computador

[2] Das cinco obras escritas para cravo e fita magnética que foram dedicadas à Antoinette Vischer, quatro delas foram compostas nesse período. Em ordem alfabética de compositores e suas obras eletroacústicas dedicadas para a intérprete em 1968 e 1969 destacam-se: Carla Bley – *Untitled Piece for eight layers*; Claudio Santoro – *Mutationen* I; John Cage – *HPSCHD* e Werner Heider – *Program I für Cembalo und Tonband*.

[3] *Ich habe die fertige Partitur Ihrer Komposition vor mir liegen.*

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

> para a performance com um aparelho estéreo (mudanças de equilíbrio dos canais, volume, e controle do som) (CAGE *apud* TROXLER, 1976, p. 88)[4].

Os dois compositores, Heider e Cage, ao escreverem suas respectivas peças, deixaram já pronta a parte da fita magnética e atribuíram "ao executante [a tarefa de] interagir" de acordo com sua vontade, seja de modo aleatório, ou não. Observe-se que diversos compositores dedicaram obras a Antoinette Vischer. Alguns que ela já conhecia pessoalmente, com outros teve contato por acaso, e outros o fizeram por indicação de intermediários (como no caso de Santoro). O esforço de Antoinette Vischer ao fazer encomendas a vários compositores buscava ampliar o repertório contemporâneo para o cravo industrial. Além das encomendas entregues, diversos compositores responderam que estavam ocupados em outros projetos, outros assumiram o compromisso de compor, mas não o fizeram. Houve também casos em que Vischer acionou seus contatos para intercederem por ela, buscando alcançar determinado compositor de seu interesse. Em uma dessas solicitações, Derrick Olsen (1923), amigo pessoal de Vischer, escreveu para Emanuel Massarani – embaixador do Brasil na Suíça – em 24 de maio de 1968, com os seguintes dizeres:

> Caro Senhor,
>
> Madame Antoinette Vischer, Malzgasse 30, 4000 Basiléia, eminente cravista Suíça de reputação mundial, graças ao disco, ficaria feliz em encomendar uma composição para cravo de 3 a 6 minutos de duração ao compositor brasileiro *Monsieur* Claudio Santoro. Para esta encomenda que *Madame* Vischer intenciona gravar em disco comercial, honorários de 1000 (mil) Francos Suíços serão pagos assim que a obra chegue à intérprete. Para sua informação eu cito o último disco de *Madame* Vischer publicado na Alemanha sob a marca "Wergo WER 60028" com as obras de Engelmann, Luciano Berio, Earle Brown, Martial Solal, Bohuslav Martinù (*sic.*), Alexander Tschérepnine, Boris Blacher, Rolf Liebermann e Duke Ellington, todas escritas para a mecenas. Eu espero que este projeto, querido ao meu coração, possa ser efetuado por meio dos seus cuidados. Para simplificar os acertos, vou solicitar ao Maestro Santoro estabelecer contato direto com Madame Vischer (OLSEN *apud* TROXLER, 1976, p. 146)[5].

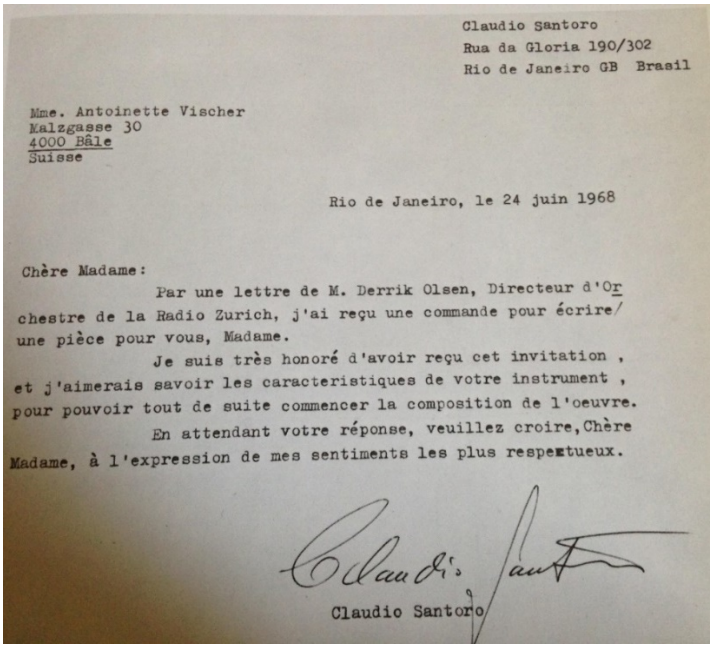
---

[4] *My present plan is to synthesize the recording from the 50 tapes produced by computer together with three of the solos, one of which you would. I trust, record in Europe. One solo – the computer output for the 12-tone scale – would appear on both channels os a stereo recording. Another solo – the dice-game of Mozart (attributed to Mozart) in 20 successive versions computer programmed – would appear on a single channel. A third solo – beginning with the Mozart game and proceeding through history, right and left hands separately, from Mozart to Cage-Hiller – would appear on a single channel. The recording will be 20 minutes, and there will provided 20 computer-produced programs for the listeners' perfomance of a stereo machine (changes of channel balance, volume, and tone-control).*

[5] *Cher Monsieur, Madame Antoinette Vischer, Malzgasse 30, 4000 Bâle, éminent claveciniste Suisse de réputation mondiale gracê au disque se ferait un plaisir de commander une composition pour clavecin de 3 à 6 minutes de durée au compositeur brésilien Monsieur Claudio Santoro. Pour cette commande que*

Claudio Santoro, que também nunca havia escrito nada para cravo, um mês depois escreveu para Antoinette Vischer perguntando sobre as características de seu instrumento, certamente para evitar que a obra fosse composta de maneira pouco idiomática e de difícil execução, tanto no que concerne às possibilidades específicas do instrumento, quanto para a intérprete. A próxima figura ilustra a carta enviada para Vischer:

FIGURA 1



Claudio Santoro
Rua da Gloria 190/302
Rio de Janeiro GB Brasil

Mme. Antoinette Vischer
Malzgasse 30
4000 Bâle
Suisse

Rio de Janeiro, le 24 juin 1968

Chère Madame:

Par une lettre de M. Derrik Olsen, Directeur d'Orchestre de la Radio Zurich, j'ai reçu une commande pour écrire/ une pièce pour vous, Madame.

Je suis très honoré d'avoir reçu cet invitation , et j'aimerais savoir les caracteristiques de votre instrument , pour pouvoir tout de suite commencer la composition de l'oeuvre.

En attendant votre réponse, veuillez croire, Chère Madame, à l'expression de mes sentiments les plus respectueux.

Claudio Santoro

Carta de Santoro para Vischer em 24/06/1968. Fonte: TROXLER, 1976, p.147.

Naquela carta (vide Fig. 1), Santoro escreveu:

> Querida Senhora:
>
> Por uma carta do Sr. Derrick Olsen, Diretor da Orquestra da Rádio Zurich, recebi uma encomenda para escrever uma peça para você, Madame. Estou muito honrado por ter recebido este convite, e eu gostaria de saber as características de seu instrumento para poder, imediatamente, começar a composição da obra. Aguardando vossa resposta, por favor aceite, cara senhora, a expressão dos meus sentimentos mais respeitosos. (SANTORO *apud* TROXLER, 1976, p. 147).

Madame Vischer se réserve d'enregistrer sur un disque du commerce, des honoraires de Francs Suisses 1000 (mille) sont prévus payables dès que l'oeuvre parviendrait à l'interprète. Pour votre gouverne je cite le dernier disque de Madame Vischer paru en Allemagne sous la marque "Wergo WER 60028" avec des oeuvres d'Engelmann, Luciano Berio, Earle Brown Martial Solal, Bohuslav Martinù, Alexander Tschérepnine, Boris Blacher, Rolf Liebermann et Duke Ellington, toutes écrites pour la mécène. J'espère que ce projet qui me tient à coeur pourra être réalisé par l'entremise de vos bons soins. Pour simplifier les tracatations (sic.) *je prierai Maître Santoro de se mettre directement en rapport avec Madame Vischer...*

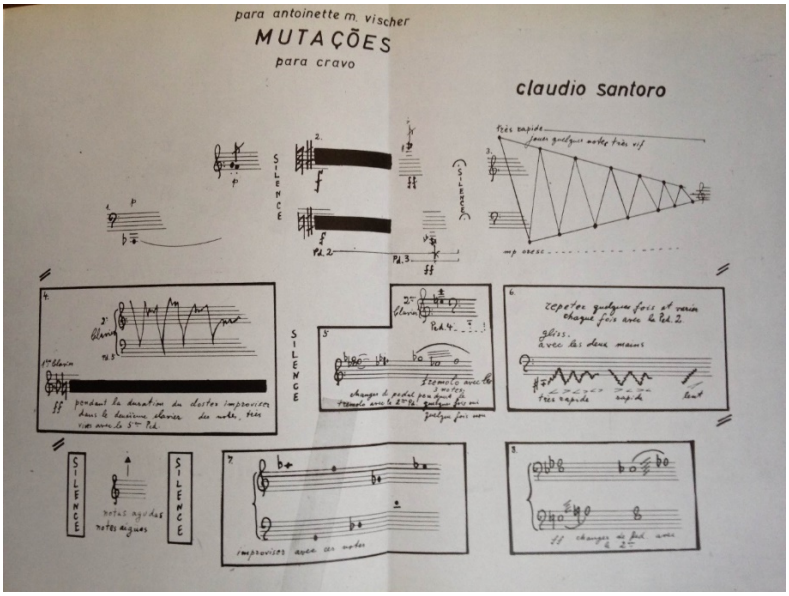
RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

Quando foi a ocasião de enviar a partitura para a intérprete, o embaixador do Brasil na Suíça foi novamente solicitado para intermediar o contato entre Antoinette Vischer e Claudio Santoro, apesar de Vischer e Santoro já haverem trocado correspondência. A intermediação da entrega da obra via Massarani é curiosa porque faz parecer que o embaixador brasileiro estaria tratando de um assunto burocrático ou comercial. Santoro finaliza a obra em dezembro de 1968 e em 23 de janeiro de 1969, Emanuel Massarani envia para Antoinette Vischer a obra "Mutações", com título em português, sem a indicação de que a obra seria para cravo e fita magnética. Em sua carta o embaixador escreveu:

> Dando sequência à carta do Sr. Olsen Derrik de 24 de maio de 1968, relativa à encomenda de uma composição para cravo, tenho o prazer de apresentar a cópia da partitura 'Mutações' do compositor brasileiro Claudio Santoro que a você a dedicou (MASSARANI *apud* TROXLER, 1976, p. 146)[6].

No "manuscrito" enviado a Vischer, as indicações estão escritas em duas línguas, português e francês[7] (Fig. 2).

FIGURA 2



Manuscrito de *Mutationen I* para cravo e fita magnética. Fonte: TROXLER, 1976, p. 148-149.

[6] *Faisant suite à la lettre de M. Derrik Olsen, du 24 mai 1968, concernant la commande d'une composition pour clavecin, j'ai le plaisir de vous remettre la copie de la partition « Mutations » du compositeur brésilien Claudio Santoro qui vous l'a dédiée...*
[7] Exigência de Antoinette Vischer.

Infelizmente o livro de Troxler não disponibilizou a partitura completa, mas sabemos que ela gerou alguns questionamentos. Primeiro, devido à falta de referências no título, se a peça seria realmente para cravo e fita magnética e, segundo, sobre a preparação da fita magnética, que caberia ao intérprete produzir. Esses questionamentos são respondidos em uma carta de Claudio Santoro enviada a Antoinette Vischer, em 31 de janeiro de 1969:

> Querida Senhora Vischer,
>
> Obrigado por sua carta. Estou bastante contente que você tenha recebido "Mutations" (*sic.*). Na verdade, é necessário tocar com amplificação e preparar a parte final de acordo com as indicações por mim dadas. Estou a vossa disposição para tudo o que desejar saber sobre a execução... (SANTORO *apud* TROXLER, 1976, p. 146).[8]

Essa partitura foi posteriormente editada em 1971 pela editora alemã *Tonos Internacional Darmstadt* [9], em duas versões: a completa e a *Studienpartitur* – uma versão de bolso. Essa publicação não está nas línguas originais do manuscrito (francês e português), e sim em alemão e inglês, as línguas especificadas pela editora.

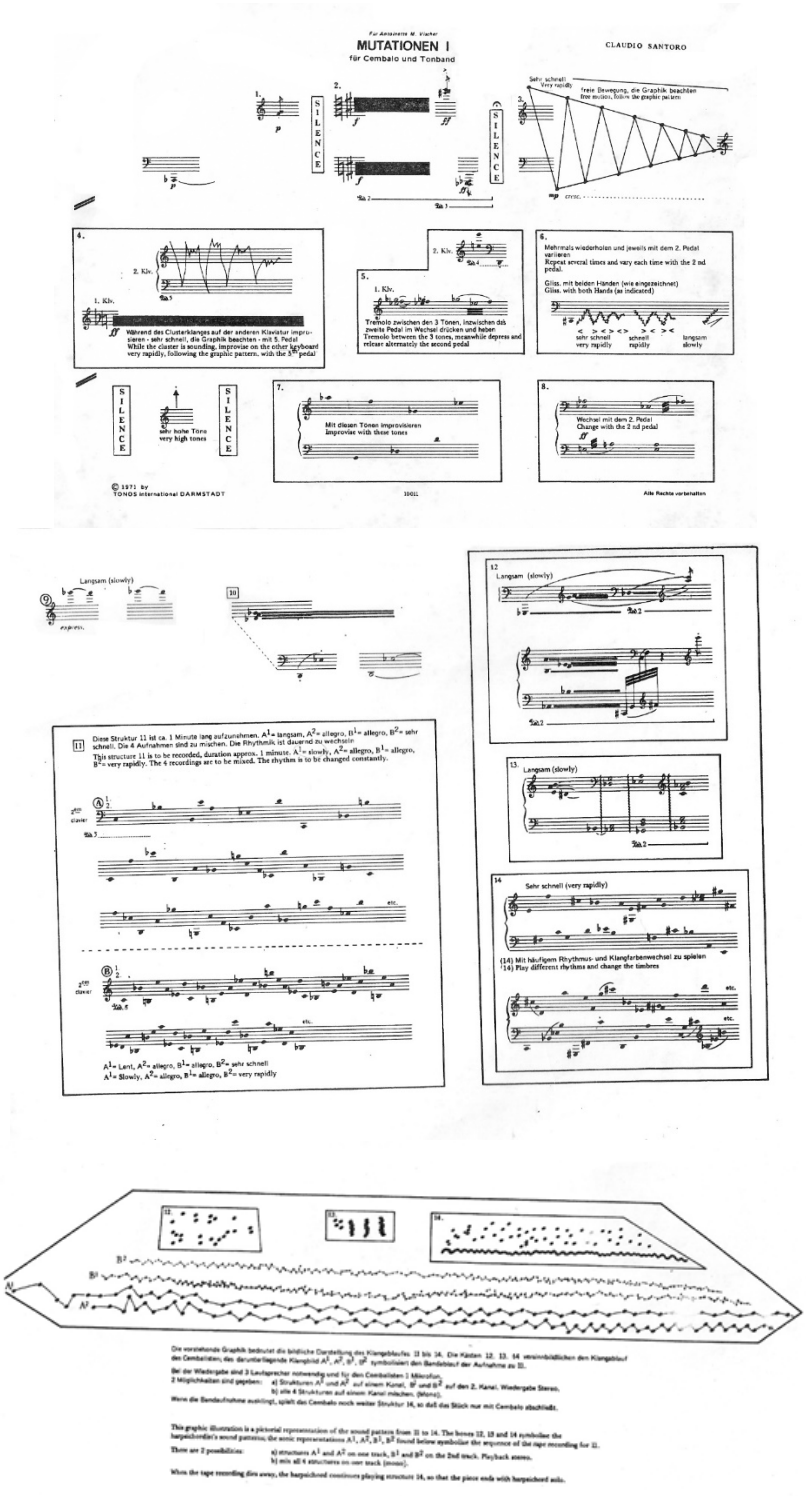
Para uma leitura de *Mutationen I*

Mutationen I expande a forma de expressão do cravo com a presença de equipamentos eletrônicos e amplificadores. Além disso mescla elementos do passado e outros que ainda eram bastante idiomáticos da vanguarda da época, como efeitos pontilhísticos, escrita gráfica, indeterminismo e passagens de caráter aleatório. A Figura 3 mostra a partitura completa de *Mutationen I*.

[8] *Chère Madame Vischer, Merci pour votre lettre. Je suis très content que vous avez reçu « Mutations ». En effet il faut jouer avec amplification et préparer la partie finale comme j'ai donné les indications. Tout ce que vous désirez savoir sur l'exécution je suis à votre disposition...*
[9] Posteriormente os direitos de edição foram transferidos para a editora Savart.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

FIGURA 3



Mutationen I de Claudio Santoro. **FONTE:** SAVART, 1971, p. 1-3.

Mutationen I para cravo industrial e fita magnética combina elementos gráficos com diagramações de notas previamente estabelecidas. Está dividida em quatorze seções,

das quais dez são tocadas em cravo solo, sem participação da fita magnética. A utilização de pedal de mudança de registros (numerados de 1 a 5) se faz presente em quase toda a obra. Inicia de forma pontilhística, misturada com grafismos, nos quais contrastes de sons graves e agudos, associados a silêncios súbitos, são apresentados ao ouvinte.

Porém, à medida que a peça se desenrola, o compositor determina ao intérprete interagir com a fita magnética. Nessa fita, um processo canônico acontece de maneira heptafônica, por meio de sobreposição de duas gravações, ambas, gravadas duas vezes em andamentos diferentes e apresentadas em sequência (totalizando, portanto, quatro gravações do mesmo material). Essa proposta de sobrepor as mesmas notas em tessituras ou andamentos diferentes nos remete a um *canon* à oitava em quatro vozes, alterando os andamentos com "aumentações" e "diminuições", uma referência às técnicas de contraponto utilizadas, por exemplo, na escola flamenca, desde Johannes Ockeghem (1420-1497).

Na medida em que interage com a fita magnética, o intérprete executa seções atonais livres em forma de acordes e arpejos. Finaliza, em *loop*, uma seção de escrita dodecafônica, *non mesuré*, que prossegue mesmo depois do término da fita, como se talvez, imaginamos, houvesse acontecido uma mutação de referência instrumental (do piano para o cravo?), sugerida pelo desaparecimento das indicações de dinâmicas que existiam no início.

Sobre o uso da notação *non mesuré*

Apesar de ser breve o trecho com notação *non mesuré* que integra a seção quatorze de *Mutationen I*, ela é bastante memorável. A inspiração de Santoro ao escrever esta seção é claramente uma referência aos prelúdios barrocos marcados como *non mesuré*. Sua apresentação, com o cravista interagindo com a fita magnética, representa a seção final da peça. Quando a parte da fita termina, o cravista ainda repete esse trecho, sem a fita, algumas vezes, finalizando a obra.

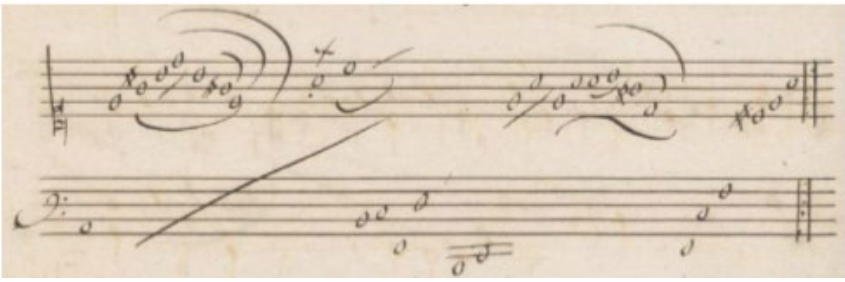
Os *préludes non mesurés*, que de acordo com Tavares (2006, p. 2) tomam de empréstimo um tipo de notação característica do alaúde, surgiram em obras para cravo em torno de 1650. Essa data se refere ao surgimento dos prelúdios de Louis Couperin e também à existência de dois manuscritos antigos: o manuscrito de Bauyn de *ca.* 1658 e o

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

manuscrito Parville de 1670 (RUSSELL, 2004, p. 20). Anteriormente estes prelúdios não eram escritos, pois eram improvisados pelo intérprete. É provável também que esses prelúdios estivessem associados à necessidade de testar a afinação do instrumento. Posteriormente, esses prelúdios começaram a surgir em manuscritos, na medida em que a expectativa pelo gênero foi intensificando. De acordo com François Couperin (1717, p. 33), "o prelúdio é uma composição livre, onde a imaginação liberta tudo o que é apresentado a ela".

Segundo Davitt Moroney (2001, p. 294), a característica mais marcante do *prélude non mesuré* é "ausência de indicações ortodoxas de ritmos e métrica". Sua escrita por meio de uma sequência de semibreves pode "representar acordes, passagens ou ornamentos" (TAVARES, 2006, p. 2). Porém, outros elementos rítmicos podem ser expressos pelo compositor, com o intuito de facilitar o entendimento para o intérprete. A Figura 4 ilustra como eram notados os prelúdios *non mesuré* de Louis Couperin por meio de semibreves.

FIGURA 4



Notação *non mesuré* em semibreves. Fonte: COUPERIN, MS Bauyn, c. 1658, s/c, sist.18.

Observamos a quase inexistência de indicações interpretativas sobre esses prelúdios do século XVII em fontes de época. Durante esse período, a demanda da música impressa para teclado crescia. Porém, mesmo com esta ascensão[10], compositores preferiram deixar suas obras *non mesurés* de forma manuscrita. Desta forma, o próprio desenho das ligaduras poderia auxiliar visualmente na interpretação, auxiliando os instrumentistas a compreender melhor a intenção da composição, uma vez as edições impressas não trariam instruções auditivas ou bulas para interpretação, como a que a peça de Santoro traz.

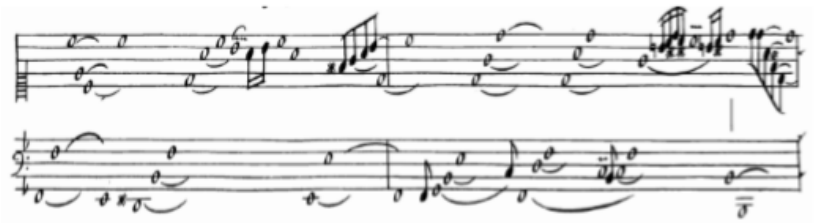
[10] Moroney (1976, p. 143) afirma que o aumento da demanda de música para teclado impressa parte de 1670.

A notação dos *préludes non mesurés* de outros compositores, além de Louis Couperin, apresenta-se de duas maneiras:

a) A notação em semibreves, que foi usada por Jean-Henri D´Anglebert (1629-1691), Gaspar Le Roux (1660-1707), e posteriormente por Jean-François Dandrieu (1682-1738), além obviamente de Louis Couperin;

b) A notação mista ou *semi mesuré*, usada por praticamente todos os outros compositores que se dedicaram a esse gênero. A Figura 5 ilustra como eram representadas as notações mistas ou *semi mesurés*:

FIGURA 5



Notação mista ou *semi mesuré*. Fonte: D'ANGLEBERT, Chez L'Auteur,1689, p. 35, s/c, sist. 3.

Segundo Moroney (1976, p. 143), o compositor Nicolas Lebègue (1631-1702) foi o primeiro a aderir a notação mista, "e ele expressamente comentava, em seu curto prefácio sobre a *grand dificulté* em relação realizar a notação desses prelúdios de maneira inteligente, sem destruir a natureza musical específica de *cette métode de preluder*"[11]. A notação mista, ao utilizar diferentes valores rítmicos além das semibreves, e mesmo figuras pontuadas, busca deixar mais clara a intenção do compositor. Segundo Lebègue (*apud* RUSSELL, 2004, p. 34):

> Tentei escrever os prelúdios da maneira mais simples possível, tanto para a mecânica como para o toque [acionamento] do cravo, no qual o modo adequado de se tocar é sem dúvida o de separar [fazer arpejos] e de repetir os acordes, em vez de segurar as notas juntas como se faria no órgão. Se por acaso alguma dificuldade ou obscuridade surgir nisso tudo, eu lhes rogos, inteligentes cavalheiros, gentilmente suprir as faltas [corrigir os enganos] considerando a grande dificuldade existente em tornar inteligível

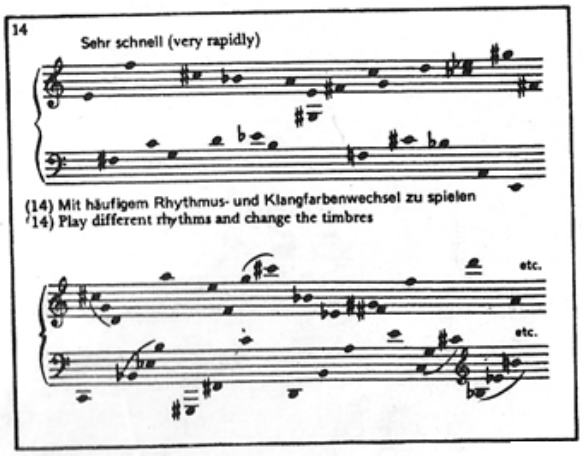
[11] *[...] and he expressly commented in his short preface on the 'grand difficulté' of notating these preludes in a intelligible manner without destroying the specific musical nature of 'cette métode de preluder'.*

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

> para todos, este método de executar prelúdios. (LEBÈGUE *apud* RUSSELL, 2004, p. 34)[12].

Santoro, na seção 14 de *Mutationen I*, preferiu escrever em notação musical diferenciada (Fig. 6).

FIGURA 6



Notação *non mesuré* em *Mutationen I*. Fonte**:** SANTORO, Tonos Darmstadt, 1971, p. 2.

Santoro utiliza um tipo de escrita pessoal, inspirada em notação *non mesuré*, ao final da seção quatorze. Ele faz alguns apontamentos sobre sua escrita "incomum":

a) Não é *semi mesuré*, pois a escrita é isomérica;

b) Não há hastes para identificar as figuras rítmicas, ficando a cargo do intérprete definir a proporção das durações;

c) Há indicação de andamento (*very rapidly* - muito rapidamente);

d) Há indicação para tocar em diferentes ritmos e alternar os timbres (*Play different rhythms and change the timbres*).

Santoro, além de finalizar essa obra com uma escrita característica de composições do século XVII, mescla-a com a organização dodecafônica das alturas, representada pela seguinte ordem de notas: Mi, Fá♯, Fá, Dó, Sol, Dó♯, Ré, Si♭, Mi♭, Si (ou Dó♭), Lá, Sol♯. O compositor afirmou, em entrevista a Ernesto Xancó, em 1971 (*apud* MENDES, 2009,

[12] *I have tried to set the preludes with all possible ease, as much for conformity as for the touch [action] of the harpsichord, of which the manner of playing is rather to separate [make arpeggios] and to restrike the chords than to hold them together as one would on the organ. If per chance some difficulty or obscurity occurs in all this, I pray you, intelligent gentlemen, kindly to supplement the faults [to correct the mistakes] by considering the great difficulty entailed in rendering this method of preluding intelligible to all.*

p. 1) que "durante uns 10 anos escrevi música mais nacional, mas logo a partir de [19]60 fui voltando ao serialismo até estar de novo em dia com o mais moderno. Foi um desenvolvimento um pouco cômico, mas, autêntico". O ecletismo da utilização da técnica dodecafônica associada a uma escrita *non mesuré,* sobreposta a uma parte de fita magnética, também em escrita isomérica, heptafônica e mixada ~~à~~ mesma sequência de notas em tessituras ou andamentos diferentes, tudo nos remetendo a um *canon* à oitava em quatro vozes, poderia sugerir ao compositor a "comicidade" aludida na entrevista.

A necessidade de conhecimento da escrita cravística e de suas particularidades, além da utilização de seus recursos, articulações e afins, é atendida por Santoro. De acordo com Pavan (2009, p. 59) "existem composições que demonstram grande conhecimento das possibilidades idiomáticas do cravo por parte dos compositores. Entretanto, outras obras revelam desconhecimento do instrumento". Kirkpatrick afirma que:

> Escrever para o cravo pode ser uma disciplina de primeira classe para o compositor. Suas próprias limitações [...] forçam a atenção do compositor para os elementos fundamentais da expressão musical, para a declamação melódica impecável, para o pulso rítmico sustentado e o gesto eloquente, para frases harmônicas perfeitamente ajustadas. [...] É de se esperar que os compositores do futuro, cada vez mais familiarizados com o instrumento, contribuirão para uma literatura rica e nova do instrumento[13] (KIRKPATRICK *apud* LINDORFF, 1982, p. 57).

Não se sabe ao certo se o contato de Santoro com o instrumento foi bastante recorrente[14], entretanto, não se pode alegar falta de conhecimento do instrumento apenas pelo fato de Santoro ter composto poucas obras para ele.

Mutationen I: uma obra de protesto?

Os primeiros estudos de música eletroacústica, da escola concreta de Schaeffer, datam de 1948-49. Embora experimentos pioneiros tenham ocorrido na década de 50, como os de Reginaldo Carvalho, e no início dos anos 60 os de Jocy de Carvalho e Jorge Antunes, a disseminação da música eletroacústica no Brasil só se deu tardiamente. Por

[13] *Writing for the Harpsichord can be a first-class discipline for the composer. Its very limitations... force the composer's attention to the fundamental elements of musical expression, to flawless melodic declamation, sustained rhythmic pulse and eloquent gesture, to perfectly knit harmonic phrases... It is to be hoped that future composers, increasingly familiar with the instrument, will contribute to it a new literature.*

[14] Isso poderia ser aventado porque Santoro, em correspondência, pediu para Vischer descrever as características de seu instrumento.

isso, a obra *Mutationen I* de Santoro, escrita em 1968, ainda tem um valor de pioneirismo no contexto da música brasileira. Vários fatores impeditivos contribuíram para a demora do desenvolvimento da prática da música eletroacústica no Brasil.

Primeiramente, a censura militar não apoiava os interesses da música de vanguarda, forçando os compositores a outras opções de trabalho, que se resumiam a *jingles*, trilha sonora para comerciais de televisão, trilha sonora para cinema, teatro e outros tipos de músicas comerciais, como o movimento "Jovem Guarda". Assim, antes mesmo do Golpe Militar de 1964, o experimentalismo recorrente da década de 1960 já buscava "parcerias" com outros estilos, inserindo especialmente características da música dita "antiga". Em um manifesto do grupo paulista *Musica Nova* de 1963 – escrito pelos músicos Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Honagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira e Alexandre Pascoal – nota-se clara busca pela inovação composicional por meio da máquina ou de mecanismos industriais e, ao mesmo tempo, a reflexão sobre o passado nos elementos histórico-musicais já existentes (COZZELLA *et al.* 1963, p. 5-6).

Esta "arte subversiva", proposta pelos músicos que criaram o Movimento Música Nova, acabou por inspirar e incentivar diversos compositores que estavam em sintonia com essa vertente composicional. Nas décadas anteriores, ainda que outros movimentos incentivassem a música de vanguarda[15], não havia ainda aparatos tecnológicos para incluir "a máquina" em suas composições musicais. Desde 1937, em uma palestra em Seattle[16], o compositor John Cage previa:

> Eu acredito que o uso de ruídos para fazer música continuará e aumentará até alcançarmos uma música produzida com o auxílio de instrumentos elétricos, os quais tornarão possível para fins musicais, todos e quaisquer sons audíveis, por meios fotoelétricos, filmes e mecânicos para a produção sintética de música (CAGE *apud* KOSTELANETZ, 1968, p. 54).[17]

Um segundo fator está relacionado à crise econômica nas décadas de 1960 e 1970. Restrições às importações, incluindo-se o mercado de informática, induziram a indústria fonográfica a se concentrar na produção de diferentes gêneros de música popular, havendo uma produção mínima de música erudita, com restrição à reprodução nacional e

[15] Como o Movimento Música Viva de 1939.
[16] O título desta palestra é *The future of music – Credo.*
[17] *I believe that the use of noise to make music will continue and increase until we reach music produced throught the aid of electrical instruments, which will make available for musical purposes any and all sounds that can be heard: photoeletric, film, and mechanical mediums for the synthetic production of music.*

predominância de discos de gravações internacionais. Os primeiros equipamentos adquiridos por algumas instituições nacionais, como o Departamento de Música da Universidade de Brasília e o Instituto Villa-Lobos no Rio de Janeiro, para a produção de música eletroacústica, foram destruídos pelas intervenções militares e os professores responsáveis demitidos[18]. Alguns destes professores foram buscar trabalho em outras cidades, em outros países, ou abandonaram suas atividades musicais de caráter experimental. Estes acontecimentos estão relacionados especialmente ao ano de 1968, que ficou também conhecido como o "ano que não terminou"[19]. Dentre os diversos eventos que ocorreram naquele ano, podemos citar: o emblemático "maio de 1968" em Paris, que trouxe consequências ao Brasil com a "Passeata dos cem mil", em junho do mesmo ano no Rio de Janeiro; a "batalha da (rua) Maria Antônia" em outubro em São Paulo; a prisão de mil e duzentos estudantes que participavam clandestinamente no 30º Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE) em Ibiúna, São Paulo, no mesmo mês; e, para finalizar, a promulgação do AI-5[20], em dezembro do mesmo ano.

Curioso perceber que manifestações como essas ocorreram em plena lei criada por Flávio Suplicy de Lacerda em 1964 que vedava aos estudantes a participação em questões políticas e proibia a organização de qualquer manifestação[21]. Tudo isso consequência de uma geração ávida por liberdade e vontade de vivenciar novas experiências, contestando e desestabilizando valores sociais até então estigmatizados pelas gerações anteriores e quebrando paradigmas fixados por governantes políticos. Esta sede por liberdade gerou algumas conquistas até então impensáveis no imaginário estudantil da época, tais como: discussões sobre sexo, abertamente debatidas em sala de aula; o avanço da moda como reflexo de rebeldia da geração; o uso de métodos contraceptivos, além de estímulo ao embasamento literário para as práticas políticas de autores como Karl Marx, Leon Trótsky e Che Guevara. Claudio Santoro, sincronicamente a este período, renovou seus ideais

[18] 1965 na Universidade de Brasília, e em 1968 e 1972 no Instituto Villa-Lobos.
[19] Referência ao livro de Zuenir Ventura: *1968 – O ano que não terminou*. Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 1988.
[20] Este ato legitimava a censura prévia a todos os meios de comunicação e controlava rigorosamente qualquer produção de cunho cultural. Os censores consideraram diversas formas de arte como agressivas ao Estado e não apropriadas para o momento político brasileiro. Em 1967 o compositor Jorge Antunes ministra o "Curso de Introdução à Música Eletrônica, Concreta e Magnetofônica" no Instituto Villa-Lobos para quatro turmas. Entretanto, com a implementação do AI-5 o compositor foi convidado em 1968 a se retirar da instituição e se exilou no Uruguai (GARCIA, 2012, p. 103).
[21] Também conhecida como a lei nº 4.464 ou Lei Suplicy.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

partidários afastando-se de um regime *stanilista*, em defesa de um novo discurso político-ideológico e em que se colocava a missão de "transmitir uma mensagem de liberação do homem". Afastava-se de doutrinas dogmáticas e correntes ideológicas, aproximando-se dos embasamentos teóricos praticados por Karl Marx.

Segundo Santoro:

> Porque eu sempre fui a favor da liberdade sobre todos os aspectos, e eu acho que a arte, uma das funções mais importantes que ela tem hoje em dia, é a de transmitir uma mensagem de liberação do homem. Porque o homem hoje está praticamente submerso pela propaganda de todas as espécies, comercial, política, enfim, todos os meios, pela *mass media* que existe hoje no mundo inteiro e que está alienando completamente a personalidade humana. [...] Quer dizer, a personalidade humana está hoje em dia cada vez mais alienada. Então acho que a arte hoje em dia tem uma função importantíssima social, inclusive de equilíbrio humano dentro da sociedade humana (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 178).

Santoro, apesar de fazer diversas indicações sobre como interpretar a obra *Mutationen I*, utiliza também notações gráficas para deixar o intérprete livre para se tornar co-autor da obra. Além da liberdade já mencionada, *Mutationen I* não vem com a parte da fita magnética elaborada – diferentemente do que outros compositores apresentaram para a cravista que fez as encomendas. Isso poderia apoiar a hipótese de que a falta de laboratórios e equipamentos de música eletroacústica, teria feito com que o compositor (e Santoro não teria sido o único) escrevesse apenas indicações para o intérprete realizar a parte da fita magnética. Por outro lado, Santoro, em seu texto intitulado "A música na era da tecnologia", escrito no final da década de 1960, critica o uso de engenheiros e técnicos. Alega que eles distanciam o recolhimento interior, criador, característico da experimentação. Não obstante, suas sugestões para a confecção da parte gravada de *Mutationen I* incluem andamentos, variações rítmicas, alternâncias de pedais, mudanças timbrísticas e orientações técnicas de como gravar a parte da fita magnética. Segundo ele:

> Como a maioria de meus colegas, dedico-me fundamentalmente a uma concepção musical que aproveite os recursos de nosso tempo. Foi por volta de 60/61 que tive a possibilidade de primeiramente efetuar pesquisas neste terreno, oportunidade proporcionada pelo Governo da Alemanha Ocidental, mas somente há 2 anos senti-me maduro para por em prática algumas de minhas ideias sobre a utilização destes meios técnicos. Novamente em Berlim Ocidental, agora a convite do Governo Alemão e da Ford Foundation, quis provar (a mim mesmo) não ser imprescindível uma imensa aparelhagem, distanciando o criador da matéria criada (dado a sua imensa complexidade obrigando a participação de uma equipe de técnicos e engenheiros). Para mim, pessoalmente, isto representa um empecilho à experimentação, pois o ato criador – que é algo estritamente individual – necessita, no meu entender de um certo recolhimento interior

> muito grande e, por que não dizer, de uma atitude quase de pudor. Ao pensar nos compositores que, para a utilização dos computadores, sintetizadores, geradores de estrutura serial (como a da Universidade de Toronto, inventado por seus técnicos) necessitam de auxiliares técnicos, tem-se a medida do quão complexa tornou-se a tarefa criadora para o compositor contemporâneo (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 205).

Ao escrever sobre os documentos de Vischer, Troxler afirma que "Antoinette Vischer teve grande satisfação com esta peça, provavelmente porque deixava ao intérprete um grande espaço para interpretação. George Gruntz e Antoinette Vischer, assim como o engenheiro de som Pitt Linder souberam muito bem apreciar e tirar proveito dessa qualidade" (TROXLER, 1976, p. 147)[22]. O que Antoinette Vischer não sabia era que esta obra desencadearia a criação de uma série de doze peças com o título *Mutationen*[23]. Mendes (2009, p. 207) afirma que "Santoro várias vezes referiu-se a esta coleção como uma democratização da música eletrônica", pois além da abrangência de instrumentos utilizados para interagirem com a fita magnética, a gravação e manipulação da fita magnética pode ser feita com recursos bastante simples. Apesar de não haver identificação de autoria no texto introdutório da versão de bolso (*Studienpartitur*) de *Mutationen I*, os seguintes dizeres devem, ou ter passado pelo crivo de Santoro, ou mesmo terem sido escritos pelo próprio compositor. O texto afirma:

> O que há de especial nestas composições é que o intérprete produz a sua própria gravação em fita magnética. Embora o compositor forneça instruções, o intérprete não deixa de ter ampla liberdade. Suas manipulações, sem complicações (*multiplay*, aceleração ou desaceleração, transformações sonoras etc.), têm como objetivo distender, alterar, integrar, intensificar. Timbre, densidade, movimento, dinâmica, tensão e relaxamento musicais resultam em combinações fascinantes. O intérprete, nota-se, produz sua gravação utilizando os meios mais simples. (Não é necessário um estúdio de gravação para esta finalidade). Após realizar o

[22] *Antoinette Vischer hatte grosse Freude an diesem Stück, wahrscheinlich, weil es dem Interpreten einen riesigen Interpretationsspielraum liess. George Gruntz und Antoinette Vischer, wie auch der Tontechniker Pitt Linder, wussten diesen auch zu schätzen und zu nutzen. Ihre Bandaufnahme stiess beim inzwischen in Deutschland lebenden Komponisten auf lebhafte Begeisterung.*

[23] As dozes obras são (em ordem numérica): *Mutationen I* para cravo e fita magnética (1968); *Mutationen II* para violonello e fita magnética (1969); *Mutationen III* para piano e fita magnética (1970); *Mutationen IV* para viola e fita magnética (1972); *Mutationen V* para segundo violino e fita magnética (1972); *Mutationen VI* para primeiro violino e fita magnética (1972); *Mutationen VII* para quarteto de cordas ou qualquer outra combinação das *Mutationen II, IV, V* e *VI* (sem fita magnética) (1973); *Mutationen VIII* para a combinação do quarteto de cordas das *Mutationen II, IV, V* e *VI* com piano e fita magnética (1973); *Mutationen XIX* para vozes, objetos e/ou instrumentos e fita magnética (1975); *Mutationen X* para oboé com ou sem adição da fita magnética (1976); *Mutationen XI* para contrabaixo e fita magnética (1976) e *Mutationen XII* para quinteto de cordas ou Orquestra de cordas com ou sem fita magnética (combinação das *Mutationen II, IV, V, VI,* e *XI*) – 1976.

RevistaMúsica, v. 19 n. 2
Universidade de São Paulo, dezembro de 2019
ISSN 2238-7625

> registro em fita, o intérprete faz música, de certo modo, em dueto com a gravação produzida por ele mesmo.[24]

O Arquivo Claudio Santoro, situado no Departamento de Artes da Universidade de Brasília, disponibilizou para esta pesquisa uma gravação da obra *Mutationen I* que não traz a descrição de quem a interpreta ou a data do registro. Ainda assim, supõe-se que esta gravação possa ser a de Antoinette Vischer, e nela pode-se constatar a utilização de um cravo industrial. Sabe-se que a intérprete costumava enviar suas gravações para os compositores que lhe dedicaram obras. Além da afirmação de Troxler sobre o técnico de som Pitt Linder ter apreciado a obra, Troxler (1976, p.147) menciona que "a gravação encontrou vívido entusiasmo por parte do compositor que a esta altura vivia na Alemanha"[25]. Claudio Santoro exilou-se na Alemanha em 1972, quando outra intervenção do AI-5 o fez, momentaneamente, mudar de ares.

Esse "pensamento libertário" de Santoro pode de fato ter inspirado o compositor a criar o título de *Mutationen I* e os elementos composicionais que integram a obra, pois, segundo Mendes (2009, p. 179):

> Convicto da necessidade de "estar em dia com o mais moderno", Santoro passa a afirmar que as obras de seu novo momento criativo deveriam refletir as mais modernas pesquisas científicas e os avanços tecnológicos em geral, sendo as analogias com fenômenos físicos seus argumentos preferidos. Neste sentido, há que se salientar, por exemplo, o fato de Santoro mencionar o conceito de 'forma aberta' relacionando-o, em coincidência com as teses de Umberto Eco (1991) (MENDES, 2009, p. 179).

Essa referência de Mendes à "coincidência com as teses de Umberto Eco" remete ao livro *Obra Aberta.* Nesse livro, Umberto Eco trata a teorização da leitura como um processo aberto, incorporando a liberdade de interpretação do leitor, reconhecendo-a como um produto histórico em diversos períodos. Sobre o período barroco o autor afirma:

> A forma barroca, [...] é dinâmica, tende a uma indeterminação de efeito (em seu jogo de cheios e vazios, de luz e sombra, com suas curvas, suas quebras, os ângulos nas inclinações mais diversas) e sugere uma progressiva dilatação do espaço; a procura do movimento e da ilusão faz com que as massas plásticas barrocas nunca permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas induzam o observador a deslocar-se

[24] *Das Besondere an diesen Kompositionen ist, dass der interpret seine eigene Tonbandaufnahme herstellt. Zwar gibt ihm der Komponist hierzu Direktiven, doch ist der Interpret weitgehend frei. Seine unkomplizierten Manipulationen (Multiplay, Umdrehungsbeschleunigung oder – verzögerung, Klangveränderung usw.) sollen auflockern, verändern, ergänzen, steigern., Farbe, Dichte, Bewegung, Dynamik, musikalische Spannung und Entspannung ergeben faszinierende Kombinationen. Es sei darauf hingewiesen, dass der Interpret bei seiner Tonbandaufnahme mit den einfachsten Mitteln auskommt. (Ein Tonstudio ist hierzu nicht erforderlich.) Nach erfolgter Tonbandaufnahme musiziert er gewissermassen im Duospiel mit seiner selbst hergestellte Aufnahme.*

[25] *Bandaufnahme stiess beim inzwischen in Deutschland lebenden Komponisten auf lebhafte Begeisterung.*

> continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação (ECO, 1991, p. 44).

Considerações finais

Ao observarmos a obra *Mutationen I*, percebemos elementos musicais do passado e contemporâneos à composição que se fundem: o acústico e o eletrônico, o som e silêncio, antíteses que se misturam, promovendo assim a "propaganda de todas as espécies", como um prelúdio para as próximas obras que constituem a série *Mutationen*. A utilização de elementos musicais característicos do século XVIII, incorporados a elementos da escrita aleatória, serial e dodecafônica, e associados com a *tape music,* dá um sentido novo, ao mesmo tempo amplo e determinado, ao título "mutação".

Ao prescrever a criação de música eletroacústica com equipamentos eletrônicos de fácil acesso e manuseio simples, o compositor pode ter buscado um tipo de resistência ao cerceamento à importação de equipamentos eletrônicos para o Brasil, vigente naquela época, equipamentos estes que poderiam ter contribuído significativamente para a realização no Brasil de composições experimentais similares às que estavam em voga em outros países. Como não havia especificações da parte de Antoinette Vischer ao encomendar a obra para Santoro, ainda que seja difícil provar nossa hipótese, cogitamos que o compositor pensou em escrever, para alguém em outro país executar, um tipo de obra que seria considerada um ato de resistência contra a política vigente no Brasil.

Referências

D'ANGLEBERT, Jean Henri. *Pieces de Clavecin*. Paris: Chez L'Auteur,1689. Partitura.

BRASIL. Decreto nº 4464, 09 nov. 1964. Disponível em: https://www.jusbrasil.com.br/topicos/12125631/lei-n-4464-de-09-de-novembro-de-1964. Acesso em 14 out. 2019.

COUPERIN, Louis. Prelude de Monsieur Couperin. In: *Pièces de clavecin de différents auteurs*. MS Bauyn. 1658. Partitura.

COUPERIN, François. *L'art de toucher le clavecin*. Paris: [s. n.], 1717.

COZZELLA et al. Música nova: compromisso total com o mundo contemporâneo. In: *Invenção. Revista de arte de vanguarda*, n. 3, ano 2, p. 5-6. São Paulo: Invenção, 1963.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GARCIA, Denise. Estúdio da Glória, década de 80: polo de produção eletroacústica do Brasil. In: *IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

KOSTELANETZ, Richard. *John Cage, an Anthology*. New York: [s. n.] 1968.

LINDORFF, Joyce. *Contemporary harpsichord music*: Issues for composers and performers. 1982. 123f. Dissertation (Doctor of Musical Arts), The Julliard School, New York, 1982.

MENDES, Sérgio Nogueira. *O percurso estilístico de Claudio Santoro*: Roteiros divergentes e conjunção final. Campinas, 2009. 295f. Tese (Doutorado em Fundamentos Teóricos) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MORONEY, Davitt. The Performance of Unmeasured Harpsichord Preludes. In: *Early Music*, vol. 4, nº2, p. 143-151, Oxford: Oxford University Press, 1976.

_____. Prelude *non mesuré*. In: *The New Grove Dictionary of music and musicians*, vol. 20, p. 294-296. London: Macmilian Publishers Limited, 2001.

PAVAN, Beatriz Carneiro. O cravo na música contemporânea brasileira. Goiânia, 2009, 76f. Produção artística e Artigo (Mestrado em Performance Musical) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

RUSSELL, Scott. *The history and pedagogy of Jacques-François Gallay's nonmeasured Preludes for horn, Op. 27, Nos. 21-40*. 2004. 194f. Dissertation (Doctor of Musical Arts), Ball State University, Indiana, 2004.

SANTORO, Claudio. *Mutationen I*. Darmstadt: Tonos Darmstadt, 1971. Partitura.

TAVARES, Ana Cecília. *Os prelúdios non mesurés para cravo no século XVII* – Ênfase no prelúdio tripartite em Ré menor de Louis Couperin. 2006. 144f. Dissertação (Mestrado em Práticas Interpretativas em Cravo). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

TROXLER, Ule. *Antoinette Vischer: Dokumente zu einem Leben für das Cembalo zusammengestellt*. Basel: Birkhäuser, 1976.