

SIMPÓSIO

IDENTIDADE BRASILEIRA NA MÚSICA DE CONCERTO

Organização

Cinthia Alireti

COLEÇÃO

ciddic cdmc

SIMPÓSIO

IDENTIDADE BRASILEIRA NA MÚSICA DE CONCERTO

Organização

Cinthia Alireti

COLEÇÃO

ciddic cdmc



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

Antonio José de Almeida Meirelles

Coordenadora Geral da Universidade

Maria Luiza Moretti



COORDENAÇÃO DE CENTROS E NÚCLEOS
INTERDISCIPLINARES DA PESQUISA

Coordenadora

Ana Carolina de Moura Delfim Maciel



CENTRO DE INTEGRAÇÃO, DOCUMENTAÇÃO E DIFUSÃO CULTURAL

Coordenador

Angelo José Fernandes

SIMPÓSIO

IDENTIDADE BRASILEIRA NA MÚSICA DE CONCERTO

Organização

Cinthia Alireti

Campinas
2023

COLEÇÃO
ciddic cdmc

Copyright © 2023

Cinthia Alireti, org.

Direitos de reprodução

Coleção CIDDIC/CDMC

Licenciado sob licença Creative Commons [CC-BY](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Catálogo Internacional na Publicação - Sistema de Bibliotecas UNICAMP

I19 Identidade brasileira na música de concerto [recurso eletrônico] / Organização Cinthia Alireti. – Campinas, SP : Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural / Coordenadoria de Documentação de Música Contemporânea, 2023.

1 recurso online - (Coleção DIDDIC/CDMC)

Modo de acesso: World Wide Web.

Publicação digital (e-book) em PDF – 10,5 MB.

DOI: 10.20396/ISBN9786587175317

ISBN: 978-65-87175-31-7

Publicações resultantes do Simpósio Identidade Brasileira na Música de Concerto 1, organizado pela Orquestra Sinfônica da Unicamp (OSU) e pelo Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural (CIDDIC) nos dias 4 e 5 de novembro de 2020.

1. Música de concerto. 2. Identidade brasileira. I. Alireti, Cinthia (org.). II. Série.

23-010

CDD 780

Bibliotecário: Gildenir Carolino Santos - CRB 8ª/5447

COLEÇÃO
ciddic cdmc

Coleção CIDDIC/CDMC

Rua Bernardo Sayão, 38 - Cidade Universitária, Campinas - SP, 13083-866

www.ciddic.unicamp.br/ciddic/publicacoes

Conselho editorial: **Ficha técnica:**

Tadeu Moraes Taffarello (presidente)

Cleyton Torres

Paulo Mugayar Kühl

Denise Hortência Lopes Garcia

Jorge Augusto Mendes Geraldo (parecerista científico)

Igor Leão Maia (parecerista científico)

Organização e apresentação: Cinthia Alireti

Revisão ortográfica: Paulo Eduardo de Barros Veiga

Projeto gráfico e diagramação: Cleyton Torres [.ton]

Apoio



Gostaríamos de agradecer a todos os convidados e participantes do simpósio, os quais nos acompanharam à distância e enriqueceram nossas considerações sobre a música brasileira de concerto, durante a pandemia da Covid-19.

Nossos agradecimentos também são reservados ao diretor do Ciddic, na figura do Prof. Dr. Angelo J. Fernandes, pelo apoio e incentivo inestimável a todas as atividades idealizadas e produzidas pela Orquestra Sinfônica da Unicamp (OSU), e à coordenadora da Cocen, Profa. Dra. Ana Carolina de Moura Delfim Maciel.

*Por fim, não podemos deixar de cumprimentar e agradecer cordialmente a toda a equipe de produção do Simpósio, que admiravelmente se uniu e se adaptou às necessidades do contexto, para apoiar os valores da música de concerto no Brasil, através de seus cuidadosos esforços e infindável gentileza. Nossos sinceros agradecimentos a Beth Cornélio, Renata Gobi, Guilherme Kawakami, Ton Torres, Douglas Borges, Nicole Somera e nossos(as) bolsistas André Segolin, Jéssica Messias, Victoria Correa Martins Vieira,
Victor Alves, Eliza Lima e Gustavo Olimpio.*

Prefácio

O Simpósio “Identidade Brasileira na Música de Concerto”¹ foi um evento organizado pela Orquestra Sinfônica da Unicamp (OSU) e pelo Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural (CIDDIC), nos dias 4 e 5 de novembro de 2020, com o objetivo de oferecer uma reflexão sobre as diversas brasilidades da música de concerto nacional e sobre os caminhos para sua promoção.

O evento reuniu compositores, intérpretes, pesquisadores, editores e embaixadores da música brasileira, na tentativa de promover um estudo interdisciplinar sobre os caminhos da música de concerto nacional em seu ecossistema. Por meio de um pequeno recorte do que consiste o fazer musical no Brasil, o evento incentivou reflexões em torno da música brasileira de concerto em sua totalidade e promoveu a conexão de diversos agentes do meio musical nacional.

Além da música dita “clássica” brasileira, amostras da música folclórica e da música popular instrumental brasileira foram oferecidas como recurso ilustrativo, destinadas à apresentação de materiais musicais vivos – alguns utilizados na origem de processos criativos – e de recursos de contraposição entre as diversas manifestações musicais presentes no país. Com isso, procurou-se fomentar reconsiderações sobre as diversas identidades da música brasileira de concerto. Por conseguinte, buscou-se promover as riquezas culturais produzidas nas várias regiões do nosso país.

Com esses objetivos, levantaram-se questões: o que é brasileiro e o que é universal? Como se estabelecem os limites entre a música popular e a música de concerto? Valorizamos a nossa música de concerto como deveríamos? Como é possível ampliar a participação deste repertório na educação musical e nas temporadas de concerto brasileiras? Quais são os caminhos necessários para facilitar os processos que levam à sua difusão? Para onde se orientam as pesquisas acadêmicas sobre a música brasileira e como são capazes de promover a mediação deste repertório para o público em geral?

Estas são algumas das questões discutidas e ilustradas nos depoimentos e artigos gerados pelo simpósio, reunidos no âmbito desta publicação. Longe de possuir apenas uma resposta, perguntas como essas precisam ser constantemente recolocadas, pois, além de incentivar reflexões sobre os valores, as dificuldades e os desafios encontrados no ecossistema da música nacional, elas também desempenham a função de renovar as expectativas no potencial de criação nacional e na sustentabilidade da música de concerto brasileira no país.

Cinthia Alireti

1 Link de acesso à página do evento: <https://www.ciddic.unicamp.br/ciddic/simposio-a-identidade-brasileira-na-musica-de-concerto/>.

Sumário

**Simpósio Identidade Brasileira na Música de Concerto:
origens e idealização 11**

Dra. Cinthia Pinheiro Alireti

Música e identidade através da teoria das tópicas 22

Prof. Dr. Acácio T. C. Piedade

**O mercado editorial e a ação da Academia Brasileira de Música na
difusão do repertório nacional 42**

Maestro e Prof. André Cardoso

Musica Brasilis: difusão de repertórios brasileiros via Web 48

Prof^a. Dr^a. Rosana S. G. Lanzelotte

Nivia G. Zumpano

**Esforços atuais da CDMC/Unicamp na edição e difusão da música
brasileira dos séculos XX e XXI 55**

Dr. Tadeu Moraes Taffarello

**A edição de partituras como forma de propagação de repertórios da
música brasileira 64**

Maria Elisa (Milly) Peretti Pasqualini

O Brasil Universal de Hermeto Pascoal: Música e Sociedade 69

Prof. Dr. Luiz Costa-Lima Neto

A identidade brasileira na música de André Mehmari 83

André Mehmari

**Música Sinfônica Brasileira:
hibridação e identidades 100**

Prof. Dr. Paulo Costa Lima

**A diluição da identidade brasileira da música de concerto e a
Paráfrase do número 7 112**

Prof. Dr. Ricardo Tacuchian

Debate: criação e identidade nacional 118

Dimitri Cervo

**Cantares e dançares do povo:
aquarela de cantos, folguedos e danças do folclore 122**

Maria Aparecida de Araújo (Cidinha) Manzolli

**Nova edição do Ensino sobre Música Brasileira de
Mário de Andrade 133**

Prof^a. Dr^a. Flávia Camargo Toni

**Caminhos para a promoção e divulgação da música brasileira
(um depoimento) 140**

Prof^a. Dr^a. Camila Fresca

O Projeto Panorama da Música Brasileira pela OSU/CIDDIC 146

Prof^a. Dr^a. Denise Hortência Lopes Garcia

**Música de Câmara de Cordas no Brasil:
a chave escondida para libertar o potencial de uma nação na música
clássica 151**

Prof. Dr. Lars Hoefs

Debate: promoção e divulgação da música de concerto hoje 157

Nelson Rubens Kunze

Provocações sobre a sustentabilidade da música contemporânea brasileira 163

Prof^a. Dr^a. Thais Nicolau

**Unicá de Xangô de Guerra-Peixe:
um estudo de caso das africanias na música vocal brasileira 167**

Andrea Albuquerque Adour da Camara

Joaquim Inácio de Nonno

Debate: Performance da Música Brasileira Vocal 179

Adélia Issa

Debate: Performance da Música Brasileira Vocal 184

Marco Antonio da Silva Ramos

**A Missa Sertaneja (1958), de Reginaldo Carvalho:
tradição e ruptura no contexto pré-Vaticano II 190**

Vladimir A. P. Silva

**Carlos Alberto Pinto Fonseca e sua Missa Afro-brasileira (de batuque a
acalanto): sacro e profano; erudito e popular 211**

Angelo José Fernandes

Leandro Augusto Cavini

**Gestão de Orquestra em Sergipe: reflexões sobre programação artística,
desafios de performances, repertório nacional, música popular e contem-
poraneidade 235**

Guilherme Mannis

An abstract graphic featuring a solid dark grey vertical rectangle on the right side. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or orange color flow from the left edge towards the rectangle, creating a sense of movement and depth.

Simpósio Identidade Brasileira na Música de Concerto: origens e idealização



Simpósio Identidade Brasileira na Música de Concerto:
origens e idealização

Dra. Cinthia Pinheiro Alireti

Idealizadora e organizadora do Simpósio

Origens

Nos dias 4 e 5 de novembro de 2020, a Orquestra Sinfônica da Unicamp (OSU) e o Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural (CIDDIC) realizaram o Simpósio “Identidade Brasileira na Música de Concerto”, tendo sido o primeiro evento *online* inteiramente organizado e realizado por ambas as instituições. Criado, inicialmente, como uma solução para a restrição das atividades presenciais da OSU, devido à pandemia da COVID-19, o evento se desdobrou e reverberou diretamente com a missão da orquestra, que visa à integração de músicos e de agentes culturais em discussões sobre a sustentabilidade da música sinfônica, a expansão do repertório e as reflexões sobre a *performance* musical.

Ao idealizar o evento, imaginei um espaço programado, onde intérpretes, musicólogos, agentes culturais, estudantes e professores pudessem refletir juntos, ainda que virtualmente, sobre

o que é “brasileiro” na música brasileira de concerto. Em outras palavras, procurou-se pensar sobre quais as diversas expressões de brasilidades da nossa música e quais são as ações e os projetos que colaboram para a sua difusão e sustentabilidade. Compartilhar ideias, projetos de incentivo, dificuldades e contribuições de agentes no meio musical durante o simpósio significava promover a valorização do repertório brasileiro de concerto e dos caminhos que levam à sua execução. Ao mesmo tempo, essas atividades também constavam como uma tentativa de diminuir o distanciamento social e a sensação de inércia gerada pelo isolamento, mediante discussões ao vivo entre colegas. Dessa maneira, o simpósio foi constituído como um evento de aproximação dos agentes envolvidos na produção cultural brasileira e também uma ação de incentivo à difusão da música de concerto nacional, que ainda permanece timidamente programada nas temporadas das orquestras sinfônicas.

A origem do projeto também estava relacionada à preparação de uma palestra sobre música brasileira contemporânea e sua relação com a etnomusicologia, incluindo um convite para a direção de um concerto sinfônico na Academia de Música da Cracóvia, agendado para maio de 2020. Devido às restrições da pandemia da COVID-19, o concerto e a palestra tiveram de ser cancelados, o que me permitiu investir mais tempo em pesquisas sobre o repertório sinfônico brasileiro, tanto com a intenção de estar preparada para apresentações sobre o tema, quanto para a programação desse repertório para concertos da Orquestra Sinfônica da Unicamp e de outras. Durante esse processo, percebi que a minha conexão com a música brasileira de concerto se restringia majoritariamente às minhas experiências como intérprete, ou seja, pelo envolvimento pontual e intuitivo com algumas partituras da literatura coral, sinfônica ou pianística. A meu ver, era preciso investir em estudos sobre as sonoridades e culturas que influenciaram a criação da música de concerto nacional.

Compreender a maior parte deste repertório e ser capaz de apresentá-lo, seja para um público estrangeiro ou mesmo brasileiro, significam, inevitavelmente, referir-se às diferentes culturas brasileiras, a fim de que uma ou outra venha à tona e cresça como uma peça de teatro no imaginário do ouvinte. Evidentemente, o que, de início, consistiria na preparação de uma apresentação sobre estilo e criação artística brasileira transformou-se em um longo percurso rumo à compreensão dos diferentes cenários e agentes da música nacional, incluindo as problemáticas envolvidas em processos de difusão e *performance* desse repertório.

Idealização

Assim como o Fórum Gestão Orquestral e Compromisso Social (GOCS)¹, o simpósio pode ser entendido, também, como um evento interdisciplinar, com a intenção não apenas de compreender e valorizar a(s) identidade(s) da música de concerto no Brasil, mas também de entender qual é a sua

¹Os fóruns “Gestão Orquestral e Compromisso Social” tiveram três edições: 2015, 2016 e 2017. Como idealizadora e coordenadora dos eventos, busquei promover discussões que elucidassem o *modus operandi* do sistema de realização de concertos no Brasil, a princípio do ponto de vista da direção artística e, em seguida, incluindo questões que envolviam processos relativos à equipe de produção. Questões referentes aos novos papéis e a valores das orquestras sinfônicas na sociedade atual foram essencialmente abordadas.

posição e o seu valor neste ecossistema. Portanto, as discussões se construíam tanto em torno da criação desse repertório, quanto da sua veiculação e promoção.

O evento foi dividido em dez atividades: cinco foram palestras ou bate-papos; outros cinco, debates dedicados a temas e gêneros musicais. Cada convidado/a das mesas de palestras havia sido escolhido/a em virtude de seu compromisso com uma temática particular sobre a música brasileira, que pudesse, de alguma maneira, construir um conhecimento de música próximo ao recorte estilístico que foi escolhido para o evento.

Assim, reflexões sobre a teoria das tópicas aplicada ao repertório brasileiro, desenvolvidas pelo acadêmico e compositor Prof. Dr. Acácio Piedade², na palestra “Música e identidade através da teoria das tópicas”, serviram como impulso inicial para a compreensão de diversas expressões de brasilidade e do estilo nacionalista, o qual se faz presente em diferentes graus na obra de alguns compositores até os dias de hoje. A teoria das tópicas relacionada com a música de concerto brasileira, em que se baseia o estudo de Piedade, foi afortunadamente emprestada dos estudos sobre a teoria das tópicas na música clássica ocidental, elaborada primeiramente pelos teóricos Leonard Ratner (1980) e seus discípulos, V. Kofi Agawu (1991) e Wye J. Allanbrook (1983), e desenvolvida por uma segunda geração de teóricos, Robert Hatten (1994; 2004) e Raymond Monelle (2000)³. Tanto se referindo à música brasileira quanto ao repertório clássico, a relevância desta teoria consiste no fato de prover bases para outras interpretações e análises de um determinado estilo musical, além de oferecer ferramentas para a mediação dessas obras.

Seguindo esta linha de interesse, também foi convidado o musicólogo Prof. Dr. Luiz Costa-Lima Neto⁴, para ministrar a palestra “O Brasil Universal de Hermeto Pascoal: Música e Sociedade”. Elementos da brasilidade deste compositor, vistos por esse estudioso, serviram, de alguma maneira, para complementar a palestra de Piedade, assim como a palestra “Cantares e Dançares do Povo: Aquarela de cantos, folguedos e danças do folclore brasileiro”, ministrada pela Prof^a. Cidinha Manzolli. A palestra da professora mostrou uma parcela de sua pesquisa sobre o folclore brasileiro, a qual se fez presente nas inúmeras edições dos conhecidos Festivais Nacionais do Folclore de Olímpia (FEFOL), das quais ela participou, incluindo como coordenadora, e nas atividades do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas (GODAP), criado pela professora.

No campo da musicologia, a Professora Dra. Flávia Toni apresentou detalhes de sua recém-publicada “Nova edição do Ensaio sobre Música Brasileira de Mário de Andrade”⁵. Especialista nos escritos musicais do autor, entre outros temas da música da primeira metade do século XX, a pesquisadora e vice-diretora do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) trabalhou no restauro e na preservação do acervo constituído pela Missão de Pesquisas Folclóricas, uma coleção valiosa para a compreensão e preservação das manifestações populares regionais brasileiras.

²Ver: PIEDADE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El Oído Pensante*, Buenos Aires, v. 1, p. 1–23, 2013.

³Ver: MIRKA, Danuta (org.). *The Oxford handbook of topics*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

⁴Ver: COSTA-LIMA NETO, Luiz. *The Musical Universe of Hermeto Pascoal*. Popular Music and Society. London, v. 34, 2, p. 133-161, 2011. DOI: 10.1080/03007760903214803.

⁵Ver: TONI, Flávia Camargo (org.). *Ensaio sobre a música brasileira, de Mário de Andrade*. 1ª edição. Edusp: São Paulo, 2020.

A quinta palestra foi, na verdade, uma *live*, na qual, juntamente com o Prof. Dr. Paulo Tiné, entrevistei o pianista, compositor e multi-instrumentista André Mehmari. Bastante reconhecido por suas composições e virtuosidade ao piano⁶, Mehmari trabalha com uma ampla concepção estilística, dentro da qual ele empresta vários tipos de materiais musicais, brinca com eles e repensa sobre eles. Suas composições transitam entre os limites do popular e do erudito, sendo tocadas nos palcos do *jazz* e nas salas de concerto. Suas parcerias também mostram a flexibilidade com a qual produz, interpreta e assimila outras estéticas, o que nos faz questionar as demandas e as origens do fazer musical no universo da música de concerto em relação ao da música popular atualmente.

Cada uma das quatro palestras, assim como a entrevista com André Mehmari, teve a função de ilustrar um quadro cultural da música brasileira, constituído por manifestações populares, folclóricas, teóricas, históricas e por seus avanços para aquilo que chamamos de música de concerto hoje em dia. Já os debates foram organizados em cinco mesas, compostas por cinco convidados e um moderador, para cumprir outra função. Com exceção da mesa de Criação e Identidade Nacional, a qual propunha, assim como as palestras, uma reflexão sobre as múltiplas identidades da música brasileira, todas as discussões foram direcionadas para as diferentes necessidades e os vários desafios em relação à preparação, difusão e execução do repertório nacional, sob o ponto de vista de diferentes agentes dentro do ecossistema musical do país.

Duas mesas foram dedicadas a discussões entre intérpretes da música brasileira de concerto: uma reservada à *Performance* da Música Brasileira Vocal, moderada pelo pesquisador Dr. Flávio Carvalho; a outra, à *Performance* da Música Brasileira Instrumental, na qual atuei como moderadora.

Na mesa sobre *performance* vocal, convidamos professores universitários de canto e regentes de coro, que se dedicam ao repertório coral e/ou lírico brasileiro ou a questões de prosódia e pronúncia do português na execução desse repertório. Foram eles: Prof. Dr. Angelo Fernandes (professor da Unicamp e regente do Coro Contemporâneo de Campinas), Prof. Dr. Vladimir Silva (diretor artístico do FIMUS e presidente da Associação Brasileira de Regentes de Coros (ABRACO), Prof. Dr. Marco Antônio da Silva Ramos (professor titular sênior da ECA-USP), Profa. Dra. Andrea Adour (professora da UFRJ e integrante do Duo Adour) e a célebre soprano Adélia Issa. As discussões foram guiadas pelas seguintes questões: Quais são os caminhos para a expressão, transmissão e atualização da identidade brasileira na música de concerto vocal? Quais são as contribuições e os desafios da *performance* deste repertório no cenário atual?

Na mesa de *Performance* da Música Brasileira Instrumental, baseamos nossos convites em intérpretes que atuam ou atuaram em diversas regiões do Brasil: maestros Guilherme Mannis (Orquestra Sinfônica de Sergipe) e Laércio Sinhorelli Diniz (Orquestra Sinfônica de João Pessoa), maestro e Prof. Dr. Gilmar Jardim (OCAM, USP–São Paulo), a maestrina Ligia Amadio (Orquestra Filarmônica de Montevideú), que se destaca pela realização de inúmeras gravações e concertos de repertório sinfônico nacional, assim como o quinto convidado da mesa, o violoncelista e professor da Unicamp, Dr. Lars Hoefs. As seguintes questões serviram de base para as discussões: Quais são os

⁶Ver: <https://www.concerto.com.br/noticias/musica-classica/andre-mehmari-e-atracao-da-serie-o-mundo-sonoro-dos-encontros-classicos>

caminhos para a expressão, transmissão e atualização da identidade brasileira na música de concerto instrumental? Quais são as contribuições e desafios da *performance* desse repertório no cenário atual?

Como já foi detectado em algumas edições do Fórum GOCS, um dos problemas relacionados à baixa frequência de *performances* de música brasileira nas salas de concerto é a dificuldade relacionada ao campo editorial nacional. Por isso, uma discussão foi reservada ao tema “Mercado editorial nacional, programação e difusão do repertório”, da qual participei também como moderadora. Foram escolhidos cinco convidados que atuam em projetos ou instituições representativas para a produção editorial no país: o pesquisador Dr. Tadeu Moraes Taffarello, coordenador do arquivo do CDMC e das recentes edições CDMC (CIDDIC, Unicamp), Maria Elisa Pasqualini, gerente da Musicoteca do Theatro Municipal de São Paulo do arquivo do Theatro Municipal de São Paulo, o maestro Antonio Carlos Neves Pinto, diretor do arquivo da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, a cravista Rosana Lanzelotte, representante do portal Musica Brasilis, e, por fim, o maestro e Prof. André Cardoso, representante da Academia Brasileira de Música. Tanto Maria Elisa Pasqualini, durante seus anos como coordenadora do arquivo da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, quanto o seu substituto, o maestro Antonio Carlos Neves Pinto, atuaram na criação e no desenvolvimento da editora da OSESP, Criadores do Brasil, dedicada à recuperação e à publicação do repertório musical brasileiro. Para guiar as discussões, foram disponibilizadas as seguintes questões: Como funcionam o mercado editorial da música nacional e os programas de desenvolvimento no setor? Quais são as possíveis estratégias e os processos colaborativos utilizados na disseminação e na programação desse material, dentro e fora do país?

A mesa nomeada “Promoção e divulgação da música de concerto hoje” foi organizada com o intuito de revelar ao público algumas ações e alguns projetos que têm valorizado e impulsionado a *performance* e a difusão de repertório nacional de concerto. A discussão foi moderada pela jornalista Maria Claudia Miguel, a “Cacau”, que já atuou como coordenadora de Comunicação da Secretaria de Cultura de Campinas e se destaca como importante figura de relações públicas no campo da música erudita em Campinas. A mesa contou com a jornalista e musicóloga, Dra. Camila Fresca, responsável pela idealização e direção do CD “Flausino Vale e o violino brasileiro”, gravado por Cláudio Cruz, e de diversas publicações sobre música clássica; com o violoncelista Prof. Dr. Lars Hoefs, idealizador e organizador do *Villa-Lobos International Chamber Music Festival*, na Califórnia; com a Profa. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia, idealizadora do projeto Panorama da Música Brasileira, que rendeu ao CIDDIC o prêmio APCA em 2013; com o diretor da Revista Concerto, Nelson Rubens Kunze; e com a pianista Profa. Dra. Thaís Lopes Nicolau, idealizadora e organizadora do Festival de Música Contemporânea Brasileira. As perguntas que acompanharam a discussão foram: Quais são os desafios e as estratégias envolvidas na divulgação e na promoção da *performance* do repertório brasileiro? Qual é o potencial de expansão e popularização desse repertório no cenário nacional e internacional?

A seleção dos membros da mesa “Criação e Identidade Nacional” apresentou maior complexidade, já que a sua intenção era aumentar a diversidade de linguagens estéticas, partindo de um

determinado recorte estilístico. Ou seja, além da necessidade de mostrar a diversidade regional, a mesa pedia compositores que dialogassem ou que já tinham dialogado com a música nacionalista e/ou música popular para que estivessem em sintonia com os temas das palestras oferecidas durante o simpósio. Como percebemos nas falas de André Mehmari e na palestra sobre Hermeto Pascoal, a música brasileira de concerto, por vezes, deixa em aberto seus limites com a música considerada popular instrumental. Delimitar o seu circuito poderia significar um aprisionamento do compositor ou da obra em um lugar ou outro; seria como tentar classificar a *Rhapsody in Blue*, de Gershwin, como repertório para amantes de concertos ou para amantes do jazz. Além disso, devemos considerar que esses diálogos entre a música de concerto e a música popular ou outros gêneros fomentam a conexão com o público, por meio de elementos familiares. Como aponta Rodolfo Coelho de Souza, na obra organizada por João Marcos Coelho (2015, p. 120):

A tendência ao ecletismo e à apropriação das linguagens da música de consumo dentro da música de concerto viabilizou uma recepção amplamente acolhedora do público a obras como a “Suíte de Danças Reais e Imaginárias” (2005) de André Mehmari (1977). Há diversos outros compositores brasileiros que caminham sobre essa linha tênue entre o erudito e o popular, como Arrigo Barnabé, Wagner Tiso e Egberto Gismonti. E, aliás, esse não é um fenômeno brasileiro isolado.

Ou talvez pudéssemos assumir que a inclusão de elementos populares na música erudita a torna também mais “democrática e irreverente”, como disse o percussionista Carlos Stasi sobre o papel da percussão em relação aos outros instrumentos no repertório clássico:

[...] a própria história da incorporação de instrumentos populares e tradicionais na música erudita força o rompimento de determinados limites entre o clássico e o popular. E talvez a percussão, quando comparada com a “história” de outros instrumentos dentro do repertório mais clássico, seja um pouco mais democrática e irreverente (COELHO, 2015, p. 208).

Como crítica a este procedimento, o compositor Leonardo Martinelli defende a necessidade do novo, da inventividade musical em contraposição ao monopólio do neonacionalismo, incentivado em encomendas da OSESP:

[...] o problema é o monopólio verde-e-amarelo que se instaurou a partir desta política, ao qual se soma a fragilidade musical do que temos ouvido por aí: frágil pela maneira de se relacionar com este cancionário, sempre abrindo mão da inventividade musical em prol de uma “revisitação”; quase nada vem com um frescor de novidade, tudo fica com cara de paráfrase, quando não de paródia, tal como ironicamente feito na série de fantasias sobre o Hino nacional brasileiro anteriormente encomendadas pela Osesp a Mehmari, Assad e Edino Krieger (COELHO, 2015, p. 30).

Com a intenção de levantar esta diversidade ideológica e encontrar as raízes culturais reco-

nhedidamente brasileiras entre as facetas da nossa música de concerto, convidamos compositores de diversas regiões, gerações e atuações, que se ocupam ou flertam com temas da cultura popular brasileira em sua obra ou em parte dela. Para essa discussão, moderada pela compositora Denise Garcia, foram convidados os seguintes intérpretes e compositores: o premiado compositor e teórico, Prof. Paulo Costa Lima (UFBA), importante representante do cenário musical na Bahia; o maestro e compositor carioca Ricardo Tacuchian, ex-Presidente da Academia Brasileira de Música, que viveu a grande época do nacionalismo trazido por Mário de Andrade para a música brasileira; o jovem maestro e compositor Anderson Alves, representando as gerações mais jovens do Rio de Janeiro; o maestro, pianista e compositor Dimitri Cervo, do Rio Grande do Sul; a flautista e compositora paulista Léa Freire, como representante da música instrumental popular brasileira.

As perguntas propostas para dar início à discussão sobre “Criação e Identidade Nacional” foram: Qual é a identidade brasileira na música de concerto atual? O que caracteriza este repertório? Quais são suas origens e transformações? Quais são as suas projeções no mercado da música de concerto?

Vale observar que a primeira questão já é objeto de polêmica, por ser impossível falar de uma identidade brasileira no singular e, também, por correr o risco de se submeter a uma visão colonialista, carregada de exotismo e clichês, de um repertório vasto e diversificado. Porém, a questão era justamente discutir o que seria genuinamente brasileiro, ainda que o aspecto da diversidade fosse a resposta mais plausível.

Após a discussão, ficou evidente que a tarefa de compreender o perfil identitário do repertório nacional implica em desdobrar e multiplicar este perfil, partindo dos conceitos já em voga e desvendando as suas ambiguidades, sem desconsiderar a fluidez que envolve o próprio conceito de identidade, como aponta Gerard Béhague:

Seguindo os modelos europeus e norte-americanos da constituição de tradições musicais, entendemos a divisão das mesmas de acordo com modelo de estratificação em quatro partes: música chamada “primitiva” de comunidades indígenas tradicionais, a música folclórica rural, das classes camponesas, a dos grupos populares urbanos e mestiços, e a dos grupos dominantes da elite urbana. [...] Os limites e as fronteiras dessas tradições se relacionam claramente com a questão de identidade e devem ser repensados com especial consideração dos vários fatores que contribuem para a formação da identidade contemporânea. Até porque temos que reconhecer que a palavra “identidade” está perdendo constantemente o seu gume e precisa ser reafiada periodicamente (BÉHAGUE, 2006, p. 60-61).

Assim como as edições do Fórum Gestão Orquestral e Compromisso Social, o simpósio Identidade Brasileira da Música de Concerto permitiu uma análise do ecossistema da música de concerto no Brasil, a partir da apresentação de diferentes iniciativas de difusão desse repertório, das

opiniões de agentes envolvidos, dos confrontos estilísticos e do reconhecimento das dificuldades encontradas na capacidade de interação dentro deste sistema, o que impede a frequência de difusão deste repertório e, conseqüentemente, a valorização do produto nacional. Por meio de depoimentos de representantes da produção editorial, diretores de festivais, jornalistas e musicólogos, pudemos constatar que a promoção da música brasileira de concerto tem sido impulsionada quase que exclusivamente em ações pontuais, muitas vezes particulares. De acordo com uma entrevista entre Gustavo Sá e João Marcos Coelho⁷, o projeto Brasil em Concerto, por exemplo, que implicou a gravação de 30 CDs com gravações de 100 obras sinfônicas de compositores brasileiros, representou “um passo inédito e gigantesco rumo a uma reavaliação internacional do que representa historicamente a música brasileira”. No entanto, projetos como esse, ainda que indiscutivelmente relevantes, não apagam a necessidade de atingir uma regularidade da execução da música de concerto brasileira nas programações. Para isso acontecer, toda a máquina precisa trabalhar nesta direção. Percebemos, por exemplo, que intérpretes ainda esbarram em problemas de facilitação do uso de material de execução do repertório nacional, em especial no meio da música sinfônica, e aguardam melhorias na qualidade editorial do material nacional. Ou seja, há uma expectativa de uma maior profissionalização do setor editorial musical no país, com regras e apoios mais definidos.

É necessário que a música de concerto brasileira seja vista tanto como uma expressão cultural quanto um produto nacional. Assim como qualquer produto ou manifestação cultural, ela necessita percorrer os caminhos da sua difusão, seja por meio de livros, artigos, palestras e de outros produtos da academia, seja por meio de intérpretes, orquestras, coros e concertos, além da educação musical e da criação do interesse por este bem cultural, sem dispensar ações significativas, tais como festivais, séries de concertos, concursos temáticos, publicações etc. Assim, pode-se permitir que o público conviva com esse repertório, em vez de escutá-lo somente enquanto novidade. Essa música precisa se fazer presente, com todas as suas formas de expressão, para que seja comentada, valorizada, rejeitada, comparada, refeita, mas sempre viva, quer nas salas de aula, quer nas salas de concerto.

Programação do Simpósio Identidade da Música de Concerto (2020)

Quarta-feira, 04 de novembro

10h00 – 11h00 – Teoria e Musicologia Brasileira – “Música e identidade através da teoria das tópicas” – Prof. Dr. Acácio Piedade

11h30 – 12h30 – DEBATE 1: Mercado editorial nacional, programação e difusão do repertório – Como funcionam o mercado editorial da música nacional e os programas de

⁷Ver: <https://www.concerto.com.br/textos/musica-classica/redescoberta-da-musica-brasileira-entrevista-com-gustavo-de-sa>

desenvolvimento neste setor? Quais são as possíveis estratégias e os processos colaborativos utilizados na disseminação e programação deste material, dentro e fora do país?

Moderadora: Dra. Cinthia Alireti.

Convidados: Dr. Tadeu Moraes Taffarello, Profa. Dra. Maria Elisa Pasqualini, Profa. Dra.

Rosana Lanzelotte, Maestro Antonio Carlos Neves Pinto, Maestro e Prof. André Cardoso.

14h30 – 15h30 – Teoria e Musicologia Brasileira – “O Brasil Universal de Hermeto Pascoal: Música e Sociedade” - Prof. Dr. Luiz Costa-Lima Neto

16h00 – 17h00 – Criação e Identidade – “A identidade brasileira na música de André Mehmari” – André Mehmari

Moderadores: Prof. Dr. Paulo Tiné e Dra. Cinthia Alireti

17h30 – 19h00 – DEBATE 2: Criação e Identidade Nacional - Qual é a identidade brasileira na música de concerto atual? O que caracteriza este repertório? Quais são suas origens e transformações? Quais são as suas projeções no mercado da música de concerto?

Moderadora: Profa. Dra. Denise Hortência Garcia.

Convidados: Prof. Dr. Paulo Costa Lima, Prof. Dr. Ricardo Tacuchian, Léa Freire, Prof.

Dimitri Cervo, Maestro Anderson Alves.

Quinta-feira, 05 de novembro

10h00 – 11h00 – Etnomusicologia Brasileira – Cantares e Dançares do Povo: Aquarela de cantos, folguedos e danças do folclore brasileiro – Profa. Cidinha Manzolli

11h30 – 12h30 – Caminhos da Musicologia Brasileira – “Nova edição do Ensaio sobre Música Brasileira de Mário de Andrade” – Profa. Dra. Flávia Camargo Toni

14h30 – 15h30 – DEBATE 3: Promoção e divulgação da música de concerto hoje – Quais são os desafios e as estratégias envolvidos na divulgação e promoção da *performance* do repertório brasileiro? Qual é o potencial de expansão e popularização desse repertório no cenário nacional e internacional?

Moderadora: Maria Claudia Miguel.

Convidados: Dra. Camila Fresca, Prof. Dr. Lars Hoefs, Profa. Dra. Denise Hortência Lopes

Garcia, Nelson Rubens Kunze, Profa. Dra. Thaís Lopes Nicolau.

16h00 – 17h00 – DEBATE 4: Performance da Música Brasileira Vocal – Quais são os caminhos para a expressão, transmissão e atualização da identidade brasileira na música de concerto vocal? Quais são as contribuições e os desafios da *performance* desse repertório no cenário atual?

Moderador: Dr. Flávio Carvalho.

Convidados: Prof. Dr. Angelo Fernandes, Prof. Dr. Vladimir Silva, Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, Profa. Adélia Issa, Profa. Dra. Andrea Adour.

17h30 – 19h00 – DEBATE 5: Performance da Música Brasileira Instrumental – Quais são os caminhos para a expressão, transmissão e atualização da identidade brasileira na música de concerto instrumental? Quais são as contribuições e os desafios da *performance* desse repertório no cenário atual?

Moderadora: Dra. Cinthia Alireti.

Convidados: Maestro Guilherme Mannis, Maestro Laércio Sinhorelli Diniz, Maestro e Prof. Dr. Gilmar Jardim, Maestrina Ligia Amadio, Prof. Dr. Lars Hoefs.

Referências

COSTA-LIMA NETO, Luiz. The Experimental Music of Hermeto Pascoal and Grupo (1981–1993): A Musical System in the Making. *British Journal of Ethnomusicology*, 91, p. 119–42, 2000.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. O cantor Hermeto Pascoal: os instrumentos da voz. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 44-62, 2010b. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/G4RLyxmWV-4qPsDbqwtpLyDc/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 18 nov. 2021.

PIEDADE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El Oído Pensante*, Buenos Aires, v.1, p.1–23, 2013.

BÉHAGUE, Gerard. Música “erudita”, “folclórica” e “popular” do Brasil: Interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas. *Latin American Music Review*, Texas, v. 27, n. 1, p. 57–68, Spr.–Sum., 2006.

COELHO, João Marcos (Org.). *Cem anos de música no Brasil: 1912-2012*. São Paulo: Andreato Comunicação e Cultura, 2015.

COELHO, João Marcos. A redescoberta da música brasileira (entrevista com Gustavo de Sá). *Revista Concerto*, 2019. Disponível em: <https://www.concerto.com.br/textos/musica-classica/redescoberta-da-musica-brasileira-entrevista-com-gustavo-de-sa>. Acesso em: 22 jun. 2021.

An abstract graphic design featuring a solid dark grey vertical rectangle on the right side. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or beige color flow horizontally across the page, partially overlapping the dark rectangle. The background is a very light, off-white color.

Música e identidade através da teoria das tópicas

Música e identidade através da teoria das tópicas

Prof. Dr. Acácio T. C. Piedade¹

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

O tema da identidade brasileira na música tem sido debatido pelo menos desde o final do século XIX, tendo gerado calorosas discussões, críticas e disputas estéticas. Quando se fala em identidade brasileira na música, imediatamente vêm à tona as ideias desse grande complexo ideológico que chamamos de “nacionalismo”, termo que tem sentidos diversos, dependendo do período histórico e dos lugares de referência. Os ideais do movimento nacionalista, remanescentes no pensamento de Mário de Andrade sobre música brasileira (TONI, 2019), certamente chegaram a um desgaste nos anos que antecederam a 1960, que foi uma década que enturvou a distinção entre cultura erudita e popular, fazendo florescer novas ideias sobre o que deveria ser uma música brasileira (NEVES, 1981). Dali em diante, apesar de parecer que tenha sido um pouco abandonado, no final do século XX e início do XXI, o assunto continua vivo nos discursos de músicos e apreciadores da cultura musical no Brasil. Pretendo discutir, neste texto, apenas uma das facetas do problema da identidade brasileira na

¹Acácio Piedade é compositor e professor associado no Departamento de Música e no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). E-mail: acacio.piedade@udesc.br

música de concerto: o emprego da teoria das tópicas. Inicialmente, entretanto, tratarei do conceito de identidade, por si só bastante complexo. Minha perspectiva será antropológica. Depois disso, tratarei da teoria das tópicas, ainda sob o olhar antropológico, que levará a alguns exemplos da aplicação desta teoria em certos recortes do repertório da música de concerto brasileira.

Identidade

Identidade é um conceito muito querido da Antropologia, que, desde muito cedo, debate sobre os conceitos de etnicidade e identidade. O assunto surge como uma questão antropológica primária, aquela que produz as perguntas: o que faz com que pessoas se vinculem em grupos extensos de indivíduos e convivam sob um sistema de comunicação e troca que chamamos de cultura? O que é a identidade que agrega esses indivíduos? O que seria uma identidade nacional? O próprio conceito de nação já conduz a um labirinto argumentativo, ao ponto de que podemos afirmar que nações não existem: o que há ali (no discurso) é uma criação da imaginação humana (ANDERSON, 1983).

Primeiramente, pode-se dizer que não há uma única identidade: há múltiplas identidades em cada um de nós. Talvez uma identidade originária seja resultante da percepção da criança de que ela tem um corpo separado dos outros indivíduos e das coisas do mundo. O conhecimento de si próprio e as nossas imagens no espelho funcionam como ferramenta elementar na constituição desta primeira identidade: a identidade individual, que nos acompanha a vida toda. Com o tempo, novas esferas identitárias vão se somando, sem que as identidades anteriores se dissolvam: a família, a família estendida, os amigos, o bairro, o sotaque, a região, o país etc. Muitos círculos de identidade vão se agregando e perpassando cada um de nós. Ao mesmo tempo em que nos constituem, as identidades manifestam-se quando são chamadas. Carregamos compilações de identidades, compactadas, dormentes, em modo *stand by*, mas que podem ser ativadas no calor da situação e podem vir à tona rapidamente, de forma inconsciente e movidas por afetos. Por isso, há uma complicação quando se fala em identidade brasileira, ou mesmo em música brasileira. Trata-se de muitas coisas permeadas por muitas outras, isto é, conceitos atravessados por ideologias e pela imaginação, sem nenhuma existência real, exceto no discurso. No entanto, eles parecem consensuais e operativos na prática.

Além disso, identidades não são estáveis no tempo: elas se consolidam, dissipam-se, transformam-se. Como as próprias culturas, identidades movem-se com o tempo e dependem de uma construção constante e de esforços para sua manutenção. Cabe a pergunta: onde e como identidades são construídas e mantidas? É no discurso, no âmago da linguagem, em que as identidades são criadas, e é pelo discurso que se manifestam. Se eu falo, eu falo e produzo, eu faço acreditar, e o real aparece; aquilo que eu não falo eventualmente nem aparece. Ecoam aqui ideias oriundas de uma linha da antropologia que estuda a linguagem (DURANTI, 2009), que eu acho bem interessante e que eu pude vivenciar na minha experiência etnográfica. Realizei trabalhos de campo junto a sociedades indígenas durante meu mestrado e doutorado em antropologia (PIEDEDE, 1999; 2004) e pude verificar que certas coisas que os índios me falavam, mas que eu não enxergava, eram fenômenos

forjados na linguagem, entidades do discurso. O discurso tem esse poder de construir as coisas, de mantê-las e de expandir o real e a identidade.

Identidades podem mudar de forma, evoluir ou involuir: um indivíduo pode trocar seus símbolos e construir uma nova camada de identidade, pois a mudança não é um problema neste processo. O mesmo argumento se pode dizer da cultura: a cultura não muda devido a uma força degenerativa, a um assalto externo: ela muda por dentro, porque a mudança faz parte da genética da cultura. O ser humano é cultural, logo sofre essa transformação constante da cultura, mesmo que lute com sua ideologia contra essa transformação. Interessa-me a perspectiva antropológica e filosófica que predica que nada é fixo, tudo se move. Acreditou-se que certas coisas eram fixas, mas o que ocorre é que são historicamente persistentes, o que é outra coisa. O ritmo de mudança é, por vezes, lento demais para ser percebido ao longo de uma só vida; por outras vezes, tão rápido que suscita reações emocionais de resistência. Um exemplo é quando se fala em identidade brasileira, ou “brasilidade”. Já que todo mundo que está por perto parece saber o que é isto, achamos que também o sabemos, pois parece que se trata de algo concreto, e não de uma construção do discurso. Ora, o que é Brasil? Concretamente, é um Estado, com fronteiras fincadas no território físico; é um Estado com uma constituição que rege seus habitantes. Isto é o Brasil concreto. Tudo o que falta a isto para estabelecer uma identidade brasileira resulta da imaginação.

Teóricos do nacionalismo afirmam esta realidade tênue, abstrata, essa unidade construída pela imaginação, pelo discurso, essa unidade cultural e étnica que é uma nação (HOBBSBAWN, RANGER, 1983; ANDERSON, 1983). O conceito vem do grego antigo, *ethnos*. Podemos definir *grosso modo* uma etnia como sendo um grupo humano cujos membros compartilham mitos de origem e descendência, memórias históricas, padrões de comportamento, valores culturais. Esse grupo, em geral, está associado a um território demarcado e utiliza uma língua própria. O Estado-Nação não é uma realidade homogênea, sendo geralmente multiétnico, com lutas e exclusões internas (MARX, 2013). Ele é capaz, porém, de se unir na identidade nacional para enfrentar seus inimigos. Etnias nem sempre possuem um território oficial, pois falta-lhes essa concretude. Por isso, há também disputas e guerras nas quais os povos se solidarizam internamente, tentando manter um nível de coesão, fazendo emergir uma identidade étnica. Essa emergência se dá no calor da hora pelo discurso, mediante símbolos, repetições e pequenos rituais.

O antropólogo brasileiro Roberto Cardoso de Oliveira conceituou um fator importante: o caráter contrastivo da identidade (OLIVEIRA, 1964). Como surge a minha identidade? Por que, se eu tenho tantas delas, não posso vivê-las todas ao mesmo tempo? Assim, as identidades vão surgindo, elas emergem, são invocadas quando há um Outro. A identidade precisa da alteridade para se deflagrar. A identidade brasileira, assim, um dos níveis identitários, em si já surge de um apagamento (temporário!) das suas contradições internas e desponta defronte a uma manifestação da identidade contrastante, que pode ser aborígine, boliviana, norte-americana etc. Nesse sentido, fala-se em identidade brasileira, mas isso não existe sempre: é uma construção momentânea, invocada quando o sujeito olha para o mundo, para uma arena mundial, defrontando-se com a alteridade. É ali que faz sentido falar em Brasil, até mesmo como ato de esforço e reforço na construção dessa identidade

nacional, ainda que – sabemos – internamente haja outras identidades, até mesmo contraditórias em relação a esse nacional “eleito” para representar a nação.

A alteridade interna é amansada em favor da identidade nacional, pois há símbolos que não são compartilhados em certas regiões do país, onde há grande diversidade de sotaques e até línguas diferentes, por exemplo, no caso indígena. Tudo isso entra no mesmo caldo da identidade brasileira no calor da arena das nações. Com essas reflexões, não estou querendo afirmar que não é válido falar-se em identidade brasileira, mas que é importante, quando tratamos desse assunto, levar em conta que não se trata de uma coisa tão sólida, coerente, que não é, de fato, tão constante e consensual como se revela no discurso.

Mas o que é então identidade musical? A música é um dos elementos fundamentais na construção da identidade nacional, como diversos autores já constatarem (STOKES, 1997; FRITH, 1996). Não tenho simpatia pelo termo “identidade musical”; prefiro a ideia de musicalidade, conforme utilizei antes (PIEDADE, 2005). Afinal, aquilo de que importa tratar é mais do que somente música, é musicalidade, tem raízes na memória coletiva, no compartilhamento cultural, é mais do que os sons e as práticas musicais. Acredita-se que há uma musicalidade brasileira, que ela é “natural” àqueles que se formam no interior deste território. Em uma conversa entre músicos, há um consenso a respeito disso: sabe-se do que se está falando e, portanto, a ideia funciona como um lugar comum. É o discurso que cria esse lugar e faz imaginar a musicalidade brasileira. A despeito disso, os habitantes de um território tão amplo e culturalmente diverso têm diferentes musicalidades: dentro do Brasil há muitos mundos e uma abundância de gêneros musicais que se transformam a cada dia. Por exemplo, quando se fala em música nordestina, diz-se que, lá no Nordeste, “reina o baião”; no entanto, há, na mesma região, o mundo afro-baiano também. Ou seja, há musicalidades muito diferentes.

Um exame mais focado nesse contexto constatará que este Nordeste também muda muito e é constituído por diferentes sotaques e estilos, com cada um tendo o seu histórico próprio, seu mito de origem. Na música de concerto do período nacionalista, este gênero foi muito explorado nos palcos de salas de concerto, enquanto, ao mesmo tempo, havia um baião que era tocado, ouvido e dançado no Sertão nordestino. Porém, a intenção de extrair essa musicalidade regional e movê-la para o contexto de uma sala de concerto corre o risco de reduzi-la a traços rasos que apenas esbarram na sua superfície. A meu ver, seria mais contributivo estudar esta musicalidade quase como se fosse um verdadeiro mundo literário, e seria necessário ler e analisar, ir ao local, conhecer, conversar com as pessoas e notar que, mesmo ali, nesse espaço que parece tão unitário, há contrastes e incertezas.

Em síntese, para seguir ao assunto das tópicas: primeiramente, não existe uma identidade, mas múltiplas identidades, que vão se formando com ajuda da imaginação, como roupagens que se criam dentro de uma ficção de discurso que chamamos Brasil, para contrastar com o resto do mundo na arena das nações. Essa identidade nacional carrega uma multidão de identidades internas, locais e individuais, mas que deixam de prevalecer quando o sujeito se coloca no nível da identidade brasileira. Tudo é uma criação e, de concreto mesmo, de objetivo, há o território nacional, o Estado. O resto, que podemos chamar de Nação, é um algo imaginado, virtual, é um desejo que o discurso vai criando e mantendo, e é instável, transformando-se com o tempo. Para que a identidade brasileira

desponte, é necessário o Outro, o contraste, a oposição. Quando se pensa sobre este Outro, no caso da música, ele pode ser a música europeia, a música norte-americana, a música indígena etc. Na arena das nações, pode-se subir a um outro patamar e conclamar uma identidade sul-americana, e ali brasileiros se identificam com argentinos, paraguaios etc. Este acordo tácito é, muitas vezes, empregado com um viés político, como aliás quase tudo o que foi dito aqui, no sentido amplo de política e micropolítica. Apagamos provisoriamente nossas diferenças, unimo-nos para nos contrapormos a um algum Outro. A meu ver, é somente neste terreno efêmero e divergente que faz sentido se falar em identidade musical brasileira.

Teoria das Tópicas

Após estas ponderações sobre o conceito de identidade, vamos abordar a chamada Teoria das Tópicas, entretanto sem despertar a expectativa de que isso poderá responder a alguma das questões levantadas. Apresentarei as tópicos do período clássico e comentarei algumas tópicos brasileiras conforme minhas publicações, às quais vou remeter o/a leitor/a para obter maiores detalhes. Confesso que este modelo tem algumas fraturas e precisa ser revisto, o que já está em andamento, mas, sem dúvida, é uma proposta inicial para adentrar este terreno da retoricidade na música de concerto produzida e apreciada no Brasil.

Uma boa definição para tópicos é “lugar comum”. O termo advém da retórica grega, do conceito de *tópos*, principalmente em Aristóteles. Na verdade, a retórica antiga era uma ferramenta para construir o pensamento e a argumentação para as exposições orais dos rétores. O lugar comum é como um ponto de repouso, de encontro, de consenso, mas se trata de um lugar da e na linguagem: encontra-se inteiramente no discurso. Um exemplo de lugar comum é o “amor de mãe”, um lugar que pode ser apelado, já que grande parte das pessoas sabe o que é e imagina que ele é algo do mundo empírico, universal. Então com essa ideia, com esse lugar comum, não é necessária explicação: posso apelar a essa tópica do “amor de mãe” no meu discurso para conseguir compreensão quanto a um ato meu, atenuar seu julgamento (REBOUL, 2009, p. 62). Assim, posso criar uma aderência com o público e fortalecer meus argumentos. A ideia de tópicos vem, portanto, da disciplina retórica que prevaleceu por vários séculos no Ocidente, notadamente no ensino, e perdurou praticamente até o século XIX, quando caiu em desuso (AQUIEN; MOLINIÉ, 1999). Em meados do século XX, a retórica foi renovada e expandida, e voltou-se a falar sobre tópicos.

A noção de tópica está presente, também, nos estudos literários, área em que é comum deparar-se com tópicos, como a solidão amorosa, a tópica do tédio, a tópica do artista incompreendido, a tópica do poeta maldito, entre muitas outras (HANSEN, 1997; 2000). São lugares comuns assim que, no âmbito da literatura, manifestam-se no texto e não requerem uma explicação. Como as tópicos reaparecem em diferentes textos, entra em jogo a questão da intertextualidade. Para Kristeva, não há texto novo; há um aglomerado de referências e citações. Assim, o texto constitui-se pela absorção e transformação de outros textos que lhe são anteriores. Logo, o texto é um ponto de interação de

vários textos, ou seja, “uma permutação de textos”, já que, nele, outros textos se interceptam e se neutralizam (KRISTEVA, 1969, p. 116). Com essa poderosa teoria, podemos considerar que a tópica é um tipo de intertexto: a tópica se refere a outras coisas além de si mesma, realidades prévias, acordadas pela comunidade de fala. Do ponto de vista semiótico, a tópica é, sem dúvida, um tipo de signo, o qual pode ser definido como algo que representa outra coisa, simula ou emula outro fenômeno do qual ocupa o lugar. Na música, há muitos signos em operação, mas a tópica é um tipo especial: há nela uma qualidade particular de significação, pois é um signo que representa, porém arrasta consigo muito mais do que o referente. Aquilo a que a tópica remete não é somente um objeto no mundo, mas é um fenômeno assentido por um grupo de pessoas, uma comunidade de fala, que cria este nó duradouro no discurso contendo elementos históricos, culturais, julgamentos, que é ilustrado pela literatura e alimentado pela imaginação de um grupo de cultura compartilhada. Essas “mônadas” de linguagem e cultura são mantidas não apenas nos discursos verbalizados, mas também por meio das artes, da literatura, dos textos históricos, tendo uma vivacidade que vai se provar útil para um encontro de pensamentos naquele ponto de repouso e consenso, que serve para marcar zonas de certeza, antes de seguir adiante no discurso sobre coisas complexas, como a ideia de arte, por exemplo.

Algumas tópicos são frágeis e caem no esquecimento, enquanto outras são muito duradouras. Vamos começar a falar de tópicos na música adiante e darei exemplos. Falar em retórica musical imediatamente leva a pensar no período Barroco, séculos XVII e XVIII, quando vários tratados de retórica musical refletiam o uso sistemático de figuras musicais específicas da época (BARTEL, 1997). Havia figuras musicais que representavam, por exemplo, a descida aos infernos, o escuro da alma, a ascensão a Deus, a aflição da dúvida, o suspiro, a indecisão etc. As figuras estão presentes no repertório da época e se encontram descritas nos tratados antigos. Por isso, essa retórica musical chegou até o presente bem documentada. Compositores e compositoras estudavam esses livros, pois, de fato, eram vistos como tratados de composição. Se queriam dar uma pitada de humor na sua música, consultavam ali o repertório de figuras que produziam esse efeito: tal acorde, tal ritmo, tal registro, tal figura que poderia enviar essa ideia de humor específica.

É preciso lembrar que o período Barroco, como qualquer outro período da História, exceto o presente, já acabou! O Barroco antigo já se foi, ninguém vai alterar os tratados e as peças já escritas e publicadas na época, o que se pode fazer é investigar, tentar compreender como isso funcionava. O período subsequente da História da música europeia – chamado período Clássico, a era de Haydn, Mozart e Beethoven – trouxe mudanças substanciais na estruturação e no pensamento musical. Até meados do século XX, parecia que a retórica musical após o Barroco, de repente, havia deixado de existir, pela falta de tratados e referências. Leonard Ratner foi o primeiro que falou em tópicos do período clássico, evidenciando que, apesar da falta de tratados de época sistematizados sobre o assunto, havia uma forte retórica musical neste período também (RATNER, 1980). Este trabalho pioneiro foi o primeiro que falou abertamente sobre tópicos na música. Em inglês, a palavra é *topic*, o que poderia ser traduzido por “tópico” ou “tópica”. No universo literário e jurídico, fala-se em tópicos, mas há um pouco de controvérsia na musicologia sobre a tradução do termo. Essa discussão não interessa aqui, pois optei por “tópicos”. Antes de tratar das tópicos do período clássico, quero lembrar que, depois de Ratner, surgiram outros trabalhos que investigaram outras épocas e repertórios, na música

romântica, na música moderna do século XX e também na música da atualidade (MIRKA, 2014).

A grande dificuldade de estudar as retóricas, retoricidades e tópicas na música atual é que já ouvimos muita coisa. Há uma imensidão sonora de músicas que são acessíveis hoje. Imagine-se, por exemplo, no tempo de Haydn: era só aquilo que se ouvia, mal se conhecia a música do passado. E antes disso, o Barroco era um mundo musical muito restrito, apesar de riquíssimo. Mas havia certas regras musicais gerais muito limitadas, não era tão amplo e complexo como hoje. Por isso mesmo, era mais simples realizar e identificar alguns comportamentos, gestos musicais e tópicas.

Gostaria de apresentar uma tópica de longa duração, que atravessou o período clássico, romântico e ainda persiste: o chamado “motivo das trompas”. Essa tópica, estudada por Raymond Monelle, é uma antiga figuração que continua viva, que foi atravessando as épocas, e os significados foram sendo atualizados (MONELLE, 2006). Apresento, abaixo, uma das fórmulas possíveis do motivo das trompas:

Figura 1 – Exemplo de motivo das trompas em Dó.



Fonte: o autor.

O motivo tem, basicamente, essa melodia, com dois tons ascendentes na voz superior; e a voz inferior traz intervalos harmônicos de sexta menor, quinta justa e terça maior, podendo ser executado por dois trompetes naturais antigos (sem pisto). Este motivo foi utilizado no mundo da caça há muitos séculos, muitas vezes com uma estrutura rítmica que sugere a cavalgada. Ao mesmo tempo, porta uma conotação de nobreza, pois servia para anunciar a entrada de membros da realeza. Posteriormente, em trechos mais lentos e em *legato*, trompas desfilaram este motivo para expressar um caráter idílico de natureza, um bucolismo melancólico, o que foi muito empregado no período romântico, quer por Brahms, quer por Mahler, e muitos outros. Trata-se de uma tópica chamada Pastoral, que remete à natureza, à simplicidade, talvez devido às relações naturais dos intervalos ali. A tópica Pastoral foi enormemente empregada por Mozart, Beethoven, Brahms e muitos outros, nem sempre nas trompas, por vezes nas cordas ou mesmo no piano (MONELLE, 2006). Com o tempo, o motivo foi se atualizando e recuperou o antigo mundo da caça, com sua rítmica própria, transformando-o em um gatilho para uma conotação de bravura, de espírito guerreiro. Surgiu uma tópica épica, que chegou ao cinema, por exemplo em *Star Wars*, *Senhor dos Anéis*, e muitos outros filmes, e ainda hoje se apresenta. Todos esses significados que emergiram desde pelo menos o século XVI foram se adensando, e o motivo ainda está por aí, tanto a trompa bucólica quanto a épica. Essa cadeia de ressignificações continua viva e pode ser ativada. O motivo das trompas é um exemplo raro de longa permanência, um simples motivo atravessando tantos séculos e se renovando.

A tónica Pastoral, que se refere ao campo, ao bucolismo, à melancolia do mundo natural e outras qualidades, está muito presente na literatura também. O motivo das trompas é uma tónica que pertence a esse grupo, mas há outras configurações, por exemplo, em melodias simples, modais, em cuja execução as notas são acompanhadas por uma nota fixa, em geral a fundamental ou a quinta, em uma espécie de bordão do tipo *drone*. Na música folclórica, alguns instrumentos produzem esse efeito, como toda a família das gaitas de fole e as rabecas, o que ocorre em muitas tradições do mundo todo. Compositores e compositoras empregam esta técnica quando desejam dar uma pincelada na pastoral em suas composições. No Brasil do século XX, o modernismo nacionalista musical empregou amplamente esta técnica, como Guerra-Peixe, em muitas obras, inclusive na música para piano. Afinal, as tónicas são estruturas musicais que podem ser usadas em diferentes instrumentos sem perder sua retoricidade.

Gostaria, neste momento, de relembrar algumas premissas importantes para seguir adiante: primeiramente, a construção do significado de qualquer coisa, seja real ou não, se dá pela linguagem. A percepção das coisas depende da fala que as nomeia, e a palavra constrói os contornos da coisa que, dessa forma, entra no pensamento. Outro ponto é o conceito de identidade na perspectiva antropológica: a questão da multiplicidade e da alteridade. Sobre identidade no âmbito da música, afirmei que é mais proveitoso empregar o conceito de musicalidade. Sobre as tónicas, foram definidas como lugar comum, ponto de encontro do pensamento, local de consenso, sendo um signo especial que remete a gestos e ideias culturais. Falamos sobre o motivo das trompas, uma tónica duradoura.

Afirmei que tónicas são intertextos, no sentido dos estudos de intertextualidade, teoria que, de início, tratou de textos literários, poesia, mas tem sido muito fértil na música (KLEIN, 2004). Em relação a uma obra atual, assume-se que há um outro texto, anterior, do qual ela teria partido. Assim, os textos não surgem do nada: eles sempre estão construídos a partir de outros textos, ainda que inconscientemente. Mesmo que um autor não queira, que deseje se afastar daquelas referências, seu peso se faz presente na obra. Na música, pode-se observar o mesmo fenômeno, quando se tenta desenvolver uma linguagem própria na composição. É quase inevitável que uma linguagem nova não traga referências a outros textos anteriores; isso é intertextualidade. Tónicas são assim também, só que texto aí não é texto escrito, é um texto da ideia de cultura, de uma experiência no mundo, de um fenômeno cultural que pode ser lido e interpretado como um texto repleto de símbolos.

Tónicas no Período Clássico

Após o estudo pioneiro supracitado de Ratner, outros autores se somaram à teoria das tónicas (AGAWU, 1991; ALLANBROOK, 1983; HATTEN 2004; SISMAN, 1993). O universo estudado por estes autores é a linguagem musical falada no século XVIII, na época de Haydn, Mozart e Beethoven, a partir das descobertas de Ratner sobre danças, estilos e exemplos de pictorialismo que eram comuns no classicismo. Ratner considerou esses elementos como tónicas. Ele apresenta uma rica lista com vinte e sete tónicas da música clássica: *Alla Breve*, *Alla zappa*, *Amoroso*, *Aria*, *Bourée*,

Brilliant Style, Cadenza, Sensibility (Empfindsamkeit), Fanfare, Fantasy, French Overture, Gavotte, Hunt Style, Learned Style, Mannheim Rocket, March, Minuet, Musette, Ombra, Opera Buffa, Pastoral, Recitative, Sarabande, Sigh Motive (Seufzer), Sturm und Drang, Turkish Music. O que são essas tópicas? São danças, são gêneros musicais, gestos da cultura.

A *Bourée* é uma dança, bem como *Gavotte*, *Minuet* e *Sarabande*, presentes nas suítes barrocas. Já a *Sensibility* é um momento da música clássica em que o compositor, como o eu lírico na literatura, é aquele sujeito que está falando por meio da música e mostrando seu mundo emotivo interior, sua sensibilidade. O ouvinte percebe isso, e o discurso musical fica mais profundo. A *French Overture* é uma referência a um estilo de escrita típica do barroco francês, nas aberturas de óperas, sempre com muitas pontuações rítmicas. O *Hunt Style* tem a ver com o cavalgar e é relacionado ao motivo das trompas. O *Learned Style*, que pode ser traduzido por “estilo culto”, ocorre quando um compositor clássico escrevia um fugato, uma fuga, alguma referência polifônica. Esse estilo culto é uma demonstração de habilidade, uma referência intertextual a um estilo prestigiado do período anterior. Um parêntesis aqui: o estilo culto está presente também na música brasileira de concerto, por exemplo em Villa-Lobos, nas linhas melódicas, nas polifonias e fugas das *Bachianas*. O estilo culto em Villa-Lobos não está apenas na referência bachiana, mas quando surge um material na linguagem moderna francesa, ou seja, uma escrita harmônica que remete ao estilo de Debussy ou daquele período, como mostrarei adiante. A tópica *Ombra*, “escuridão”, faz tudo ficar escuro, misterioso, dramático, tenebroso, e daí há uma angústia, um medo, é a esse cenário não pacífico que essa tópica remete. Já a *Pastoral*, conforme já disse, remete à natureza e à simplicidade, por isso mesmo sendo uma tópica mais luminosa. O *Singing Style* se apresenta na música instrumental emulando o canto. Estamos falando de tópicas na música instrumental, mas tópicas em obras com canto também são possíveis. Entretanto, no gênero operístico, não se fala em estilo cantante porque o canto é inerente à ópera. Na música instrumental do período clássico, há linhas melódicas que mimetizam o canto. Em Mozart, isto é muito frequente. Pode-se dizer que todas as sonatas de Mozart são óperas para piano: ali há personagens cantando, há drama. Nessas obras, há narrativa: por exemplo, um cantante exhibe uma bela melodia com virtuosismo, ligado ao *Brilliant Style*, mas, de repente, tudo fica escuro, angustiante, *Ombra*, e então surge a *Sensibility* e, logo em seguida, brilha o sol com a tópica *Pastoral* etc. Esses roteiros são muito comuns no repertório instrumental clássico (AGAWU, 1990). O *Turkish Style* está ligado ao estilo das bandas militares otomanas que serviram ao império que dominou parte da Europa, notadamente Viena. Ali, no século XVIII, virou motivo de humor na música. O *Sturm und Drang* refere-se a turbulências harmônicas, modulações, com a presença de acordes de sétima diminuída e de sexta aumentada. Como exemplo, apresento o início da sonata n. 12, em Fá Maior, de Mozart (KV 332), em que se sucedem o *Singing Style*, *Learned Style*, *Sturm und Drang* e *Fanfare*.

Figura 2 – Sonata para piano n. 12 em Fá Maior de Mozart, KV 332.

Allegro

Singing Style Learned Style

Piano

p

F: I V^{de} IV IV vii I I V

9

Pastoral (Motivo das Trompas)

cresc. *p*

I I⁺ ii V I

18

Sturm und Drang

f *f*

V I V I V I Dm: V i vii⁺

26

f *f* *f*

I⁶ Cm: vii⁺ I⁶

32

VI⁶ iv⁶♯

37

Fanfare

V

Fonte: transcrição do autor.

Se estes trabalhos acima mencionados comprovaram que a teoria das tópicas é uma ferramenta muito interessante na análise da música do período clássico, outros períodos foram investigados com resultados relevantes, como é o caso do século XIX (ver HORTON, 2014; DICKENSHEETS, 2012). Para além de períodos históricos, pesquisadores buscaram tópicas na obra de compositores

específicos, como Mahler, Debussy, Stravinsky, Hauer, Grisey, Adès, e também em gêneros musicais do *rock*, *pop*, *Techno* etc., como se pode constatar nos anais da *International Conference on Music Semiotics* (2012). A pergunta é se esta teoria funcionaria para a música brasileira.

Tópicas na música brasileira

Como já questionei acima: o que é “Brasil”? Como é possível fazer uma transposição dessa teoria, originalmente concebida para ser aplicada em um período histórico restrito e distante, para uma realidade totalmente diferente: um país, uma cultura nacional viva? Ao mesmo tempo, não há um só Brasil, mas múltiplas identidades dentro desse território simbólico. Para adentrar esse campo e conseguir algum rendimento, eu me restringi ao Brasil do início do século XX, principalmente no período do modernismo e da escola nacionalista, quando artistas e intelectuais estavam buscando inventar uma música brasileira e criar uma linguagem autenticamente nacional em oposição à dominação europeia nas Artes.

Nas primeiras décadas do século XX, Mário de Andrade foi um importante agente nesse processo que envolvia a busca das fontes da cultura e da música brasileira no folclore e na música popular interiorana, objetos de coleta etnográfica, como fez o também compositor Béla Bartók na sua região (TRAVASSOS, 1997). Esse momento foi importante para criar lugares comuns que remetam às fontes profundas da cultura e, por isso mesmo, é um período interessante para estudar as tópicas que tinham e ainda têm efetividade entre os músicos brasileiros, pelo menos nas regiões Sul e Sudeste capitaneadas pela cidade do Rio de Janeiro.

Com estas restrições, realizei alguns estudos em busca dessas “tópicas brasileiras” (PIE-DADE, 2007, 2011, 2013) começando pelo mundo do choro, um ponto muito importante para as tópicas, e daí partindo para Villa-Lobos (PIE-DADE, 2009, 2017) e outros compositores. Nessa aventura, encontrei imediatamente uma dificuldade óbvia: o repertório musical que eu circunscrevi para análise não era tão “simples” ou homogêneo quanto aquele do período clássico, no qual a clareza formal fazia parte de uma racionalidade na criação e na escuta musical, impregnada pelo *Zeitgeist*. A partir desse terreno formalmente bem delineado e sólido do classicismo, o esforço imaginativo de encontrar fórmulas recorrentes e tópicas pode navegar com mais segurança.

No universo de pesquisa que selecionei, tudo era muito mais caótico, permeado de um pensamento social-moral e com uma diversidade exuberante de cenários díspares. Se os teóricos das tópicas clássicas encontraram-nas em sucessão, por exemplo, do *Singing Style* para um *Hunt Style* e depois uma *Fanfarre*, e assim por diante, encontrei em Villa-Lobos conjuntos simultâneos de tópicas, conferindo uma forte densidade retórica que, por vezes, foi tomada por críticos como uma linguagem caótica decorrente de uma formação deficiente. Na minha visão, a questão era completamente outra, e por isso minha pesquisa sobre tópicas não ficou restrita à análise musical e a textos históricos: parti para conversas com músicos para checar se minhas intuições tinham alguma repercussão, afinal se tratava de tópicas, por isso minha formação em antropologia me ajudou muito. A investigação foi

confirmando alguns universos músico-culturais que continham tópicas, os quais chamei de Brejeiro, Época-de-ouro, Nordestina, Caipira, Indígena, entre outros. Pareceu-me que havia outras facetas expressivas em jogo, mas me contentei em tentar descrever estas primeiras tópicas.

O Brejeiro se expõe mediante a jocosidade e a virtuosidade em grande parte do choro antigo, notadamente na relação entre o flautista e os músicos acompanhantes. Relata-se que o flautista gostava de quebrar o ritmo e tentava “derrubar” os acompanhantes, criando frases ritmicamente moduladas que vão atravessando a pulsação. O Brejeiro inclui notas que não são claramente definidas, parece que é uma nota, mas na verdade ela é outra, há um deslize, um cromatismo. Relacionei estes gestos com a ideia de malandragem, essa estratégia de dissimulação, esse fazer uma coisa parecer outra. Na capoeira, há esse engodo também: é uma dança ou luta, é brincadeira ou coisa séria, tem malícia, mas tem desafio também. No mundo literário, a figura do malandro cumpre essa maquinaria do “jeitinho” brasileiro, a ideia de levar vantagem, de não ser “otário”, uma coisa bem brasileira, pervasiva na esfera política e micropolítica.

A tópica Época-de-ouro foi muito evidente para mim e meus interlocutores. Ela se configura como uma referência nostálgica a um Brasil antigo: possui um lirismo melódico, como as velhas melodias “que a vovó cantava”. O choro está muito presente aqui, principalmente os choros mais lentos, e as serestas, valsas, serenatas e modinhas também. Há, nesses gêneros, um lirismo melancólico que é essa nostalgia do Brasil antigo, mais simples, quando as coisas eram mais claras. Enfim, essa ideia vai sendo construída, o Brasil do mundo urbano no Rio de Janeiro do início do século XX, um mundo vivo na memória e na literatura. Não sei quanto tempo isso vai durar, já que a História vai se fazendo a cada dia, mas creio que, ainda hoje, na segunda década do século XXI, essa tópica se mantém uterina, protegida, como um lugar comum com que podemos contar e cantar. Fórmulas da tópica Época-de-ouro estão presentes em muitos repertórios, na música de concerto, em gêneros da música popular, e dá sinal de vida até em espaços em que é inesperada, como na música contemporânea.

As tradições nordestinas também continuam atualmente configurando um universo imaginário muito forte na musicalidade brasileira, lembrando aqui que estou tratando da musicalidade das regiões Sul e Sudeste, olhando o Brasil a partir daí e projetando essa musicalidade como brasileira. Sob essa perspectiva, o Nordeste não é somente uma região do país: é um universo cultural e musical, esse conceito que remete mais ao sertão literário, que foi sendo construído musicalmente por tradições e gêneros como o baião. A tópica Nordestina difere daquela da música da Bahia, com toda as tradições ali existentes de origem africana, remetendo muito mais a uma musicalidade que vem se manifestando desde os batuques antigos no final do século XIX, conectando-se ao universo do samba de roda, que podemos chamar de tópica afro-brasileira.

A musicalidade do mundo rural da região Sudeste expandida gerou configurações musicais que constituem o que chamei de tópica Caipira. Houve um tempo em que “caipira” remetia a um sujeito atrasado, ignorante, inculto e até doente, o Jeca Tatu por exemplo. Mas o conceito se tornou positivo e foi assumido como uma identidade local. O Caipira é essa sonoridade do campo, muitas vezes cantada por duplas caipiras em intervalos paralelos de terças e sextas ao som da viola. Não é fortuita a comparação com o motivo das trompas: melodias simples, diatônicas, ricas em consonân-

cias e com sonoridade rústica, remetendo ao Pastoral, que está englobado na tópica Caipira.

Tanto na música de concerto, como em Villa-Lobos, quanto na música popular brasileira encontram-se importantes referências ao mundo sonoro indígena por meio de releituras de melodias coletadas em aldeias. Em geral, estas estruturas melódicas aparecem juntamente a emulações de sons da floresta, de animais e pássaros. A literatura colaborou nesta imaginação do mundo indígena, sua musicalidade, seus rituais e narrativas míticas, configurando a tópica Indígena que, por sua vez, em geral, vem acompanhada da tópica da Floresta Tropical. Posso mencionar ainda a tópica Sulina, que faz referência a estilos e tradições musicais do Sul e regiões fronteiriças, tais como os gêneros chacareira, chamamé, guarânia, entre outros. Na verdade, creio que há muitas outras tópicas a serem apontadas ainda, principalmente se a perspectiva for alterada, por exemplo: um olhar do Norte para o Brasil pode revelar tópicas diferentes daquelas aqui expostas e incluir tópicas que, na região sudeste, estão tão naturalizadas que passam despercebido.

Na música de concerto do período em referência, estes universos de tópicas emergiram quando se buscou construir uma música autenticamente brasileira, como se pode ver pela sua abundância no repertório de Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Guerra-Peixe, e muitos outros. Nesse repertório, convivem diversas camadas de remissão, como fica claro na obra de Villa-Lobos, que comentarei brevemente.

O terceiro movimento da Bachianas n. 4, Ária, traz alguns exemplos interessantes, como o uso do estilo culto. Este não concerne a J. S. Bach, mas a Debussy, por meio do uso típico de acordes aumentados, evocando uma atmosfera musical impressionista. Logo após a introdução debussyana, uma famosa melodia nordestina é exposta, combinada com uma linha de baixo que aponta para a baixaria do Choro, funcionando exatamente ali na articulação entre frases. Villa-Lobos explora frequentemente essas linhas de baixo “caminhantes” em várias obras e instrumentações, sempre como uma tópica que se refere ao choro e também às bandas orfeônicas, muito comuns no Brasil, que traz esse caminhar dos trombones, da tuba. Tanto pelo choro quanto pelas bandas, a remissão é ao Brasil antigo, portanto à tópica Época-de-ouro. Ocorre que esta tópica aparece simultaneamente à tópica Nordestina que se pronuncia claramente com a melodia. Abaixo, apresento o início das obras, com sua introdução imbuída do estilo da música moderna europeia: terças maiores descendentes sobre um pedal de Fá.

Figura 3 – Início da Ária da Bachianas n. 4.

Introdução
estilo culto

6

tópica Nordestina

baixaria

tópica Época-de-ouro

10

Fonte: transcrição do autor.

Nas *Bachianas* n. 2, há diversas referências ao motivo principal de *Tristão e Isolda*, de Wagner, e igualmente ao chamado “acorde Tristão”, a téttrade meio-diminuta. Pela perspectiva das tópicas, trata-se de um outro estilo culto. A referência ao acorde meio diminuto evoca o espírito da época da tonalidade expandida do final do século XIX, que caminhava para uma música pós-tonal (PIEADDE, 2008). Note-se que o acorde final dessa *Bachianas* é menor com sétima, porém logo a quinta é abaixada, e a obra termina com a instabilidade do acorde meio diminuto. Ao mesmo tempo em que essas referências cultas se apresentam, a melodia executada pelo saxofone é cheia de malícia, com glissandos e ziguezagues. Evoca-se o espírito brejeiro dos deslizes espertos, mas também reporta, juntamente com certas progressões harmônicas, ao som do choro, época-de-ouro. Nessa obra, também aparece esse estilo villalobiano, podemos dizer, multitopológico, com camadas simultâneas de significação, mostrando como sua música é semioticamente complexa.

A tópica Caipira também está presente em Villa-Lobos, e talvez o exemplo mais conhecido seja o quarto movimento da *Bachianas* n. 2, *Tocata (O Trenzinho Caipira)*, mas se encontra também no segundo movimento da *Bachianas* n. 7, *Giga (Quadrilha Caipira)*, e em muitas outras obras. Camargo Guarnieri foi um dos compositores que mais lançou mão desta tópica, por exemplo em seus *Ponteios*.

Gostaria de finalizar comentando uma obra de Edino Krieger, *Canticum Naturale*, mais especificamente a segunda parte, intitulada “Monólogo das Águas”, que analisamos recentemente (DAMACENO; PIEDADE, 2020), quando a narrativa nos leva a mergulhar nas águas fundas de um rio. Nessa seção, as ondulações das águas, representadas pelas linhas melódicas oscilantes e pendulares na região grave, vão apresentando esse cenário mais escuro de onde emerge uma voz feminina, um canto de soprano em *vocalise*, imediatamente remetendo à ideia de uma sereia ou mãe-d’água. Essa Iara tão presente nas narrativas e na literatura traz a reboque vários significados que se instauraram desde as sereias da Grécia Clássica, com aquele canto feminino que enfeitiça, perigoso e sedutor. A figura a seguir mostra esta melodia:

Figura 4 – Excerto de *Canticum Naturale* (parte do soprano no “Monólogo das Águas”), de Edino Krieger.



Fonte: transcrição do autor.

Estamos na tópica da Floresta Tropical e surge essa remissão culta. O que é interessante aqui, no entanto, é que essa Iara das águas fundas da floresta tropical invoca também a tópica Nordestina, pela estrutura melódica do canto em modo mixolídio.

Por fim, afirmo que o levantamento analítico destas tópicas tem muito da perspectiva hermenêutica, mas que pode e deve ser confrontada com a literatura e com os julgamentos da comunidade

musical. Muitas vezes, é interessante perguntar a compositores/as. Entretanto, as tópicas são, por vezes, oriundas de uma intuição compositiva profunda, e não são necessariamente conscientes.

Conclusão

Podemos pensar as tópicas da musicalidade brasileira como lugares comuns de um discurso musical que tem como um de seus objetivos principais expressar um aspecto de uma identidade brasileira. Há uma paleta de figuras que o compositor ou a compositora podem usar com este propósito em qualquer momento de suas obras. Pode-se inserir uma tópica no meio de uma peça de música aleatória, serial, minimalista, ou de qualquer outro estilo. É como se houvesse, como no período Barroco, um tratado dispondo figuras musicais disponíveis, só que não estão escritas no papel, mas na mente, incorporadas na musicalidade. Como as tópicas nem sempre são reconhecidas de forma consciente pelos ouvintes, surge também a questão da subjetividade e da criatividade na recepção. Como afirmei antes, muitas vezes, no ato de compor, há um uso inconsciente também, pois as tópicas estão, muitas vezes, introjetadas na *poíesis* como matrizes consensuais da musicalidade.

O estudo analítico e musicológico pode se dedicar a identificar e classificar essas unidades de significado. A teoria das tópicas pode ser aplicada a qualquer gênero musical ou musicalidade, pois todos os repertórios possuem lugares comuns. Além da intuição analítica, a investigação conta com as palavras da comunidade, a crítica musical, a literatura e outras fontes de dados. Cada repertório deve ser estudado e interpretado a partir de fatos culturais e históricos específicos e pertinentes, inclusive de forma comparativa. Nesse ponto, gostaria de trazer um exemplo prático que vivenciei quando fui apresentar uma palestra sobre tópicas em Recife, Pernambuco. Foi lá que me dei conta de que, na verdade, eu estava falando da musicalidade brasileira a partir do Sudeste e do Sul e, por isso, projetava uma análise com olhar enviesado, imaginando que essa musicalidade dava conta de uma musicalidade brasileira. Quando tratei da tópica Época-de-ouro, por exemplo, na qual o choro é tão crucial, um chorão pernambucano relatou que, no Nordeste, o choro e o samba não eram assim tão fundamentais, pois o principal era o baião. Este acontecimento me conscientizou de que uma outra história seria necessária, com outros olhares, de dentro da cultura local. Portanto, é importante tomar cuidado e não generalizar. A musicalidade brasileira vista a partir do Nordeste traz diferenças de outra, pela perspectiva do Norte. Quando se fala em identidade brasileira na música, é preciso buscar apoio e conhecimento em estudos locais e regionais.

Por fim, posso afirmar que as tópicas musicais portam significados reconhecidos na sua época e estão conectadas ao mundo literário e a fortes aspectos socioculturais. Elas derivam de gestos convencionais, de estilos e gêneros familiares da comunidade na qual se situa sua base da ação afetiva, cobrindo a expressão de um mundo complexo de comunicação, imaginação e mito. Como as identidades, as tópicas do discurso da música, da literatura e das artes surgem, sobrevivem e desaparecem nesses campos em fluxo que são as culturas, em que navegam os intertextos que se interconectam e interagem em uma superfície sem fundo que remete a si mesma.

Referências

- AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- AQUIEN, Michèle; MOLINIÉ, Georges. *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*. Paris: Librairie Générale Française, 1999.
- ALLANBROOK, Wye Jamison. *Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro & Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1983.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica, Musical-Rhetorical figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- DAMACENO, Julio Cesar; PIEDADE, Acácio T. C. Um vocalise nordestino na Amazônia: considerações sobre a Mãe D'água em “Canticum Naturale”, de Edino Krieger. *Revista Brasileira de Música*, v. 33, n. 1, 2020, p. 79-111.
- DICKENSHEETS, Janice. The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century. *Journal of Musicological Research*, n. 31, 2012, p. 97-137.
- DURANTI, Alessandro (ed.). *Linguistic Anthropology: A Reader*. Blackwell Anthologies in Social & Cultural Anthropology. Wiley-Blackwell, 2009.
- FRITH, Simon. Music and Identity, In: HALL, Stuart; De GAY, Paul (eds.). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, p. 108-127.
- HANSEN, João A. A Lira de Gonzaga: entre retórica e valor de troca. *Via Atlântica*, n. 1, vol. 1, 1997, p. 41-53.
- HANSEN, João A. Retórica de Agudeza. *Letras Clássicas*, n. 4, 2000, p. 317-342.
- HATTEN, Robert S. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana U. P., 2004.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (eds.) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge U. P., 1983.

- HORTON, Julian. Listening to Topics in the Nineteenth Century. In: Mirka, Danuta (ed.). *Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford U. P., 2014, p. 642-655.
- INTERNATIONAL Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle. *Proceedings*. Edinburgh: University of Edinburgh, 2012.
- KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana U. P., 2004.
- Kristeva, Julia. *Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- MARX, Anthony W. *Faith in Nation: Exclusionary Origins of Nationalism*. Oxford: Oxford U. P., 2013.
- MIRKA, Danuta (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford U. P., 2014.
- MONELLE, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana U. P., 2006.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- Oliveira, Roberto Cardoso. *O Índio e o Mundo dos Brancos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.
- PIEIDADE, Acácio T. C. *Música Yepa-Masa: por uma antropologia da música no alto rio Negro*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 1999.
- PIEIDADE, Acácio T. C. *O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado em Antropologia. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2004.
- PIEIDADE, Acácio T. C. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista Opus*, vol. 11, 2005, p. 197-207.
- PIEIDADE, Acácio T. C. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*, XI, 2007.
- PIEIDADE, Acácio T. C. Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal. *DA-Pesquisa*, v. 3, n. 5, 2008, p. 735-750.
- PIEIDADE, Acácio T. C. Tópicos em Villa-Lobos: o excesso puro e bruto. *Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos*. São Paulo: USP, 2009, p. 127-147.
- PIEIDADE, Acácio T. C. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e

tópicas. *Per Musi*, 23, 2011, p. 103-112.

PIEIDADE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade: reflexões sobre a retoricidade na música. *El Oído Pensante*, vol. 1, n. 1, 2013, p. 1-23.

PIEIDADE, Acácio T. C. The City and the Country in Villa Lobos Music: Musical topics, rhetoricity and narrativity in the Prelude to the Bachianas Brasileiras Nr. 2. *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 4, 2017, p. 83-100.

RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.

REBOUL, Olivier. *Introduction à la Rhétorique*. Paris: P. U. F., 2009.

SISMAN, Elaine Rochelle. *Mozart: The “Jupiter” Symphony No. 41 in C major, K. 551*. Cambridge: Cambridge U. P., 1993.

STOKES, Martin. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg, 1997.

TONI, Flávia C. (org.). *Ensaio sobre a música brasileira - Mário de Andrade*. São Paulo: EDUSP, 2019.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

An abstract graphic design featuring a solid dark grey vertical rectangle on the right side. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or orange color curve across the page, some entering from the left edge and others from the right edge, creating a sense of movement and depth.

O mercado editorial e a ação da Academia Brasileira de Música na difusão do repertório nacional

O mercado editorial e a ação da Academia Brasileira de Música
na difusão do repertório nacional

Maestro e Prof. André Cardoso¹

O Simpósio “Identidade Brasileira na Música de Concerto”, organizado pela Dra. Cinthia Alireti, no âmbito das atividades da Orquestra Sinfônica da UNICAMP, em 2020, propôs, para uma das mesas, o tema “Mercado editorial, programação e difusão do repertório nacional”. Para orientar o debate, foram propostas duas perguntas: Como funcionam o mercado editorial da música nacional e os programas de desenvolvimento nesse setor? Quais são as possíveis estratégias e os processos colaborativos utilizados na disseminação e na programação desse material, dentro e fora do país? Para abordar o tema, bastante abrangente e complexo pelas diferentes possibilidades de análise das questões por ele suscitadas, farei inicialmente um relato sobre o trabalho editorial desenvolvido pela Academia Brasileira de Música para, ao final, inseri-lo no contexto mais amplo do chamado mercado editorial.

¹Violista e regente graduado pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com mestrado e doutorado em Musicologia pela UniRio. É professor de Regência e Prática de Orquestra da UFRJ, diretor artístico regente da Orquestra Sinfônica da UFRJ e presidente da Academia Brasileira de Música. E-mail: alcdcardoso558@gmail.com

A ABM foi fundada em 1945 por Heitor Villa-Lobos e um grupo representativo de compositores e musicólogos brasileiros. Os modelos foram a Academia de França, fundada em Paris, no ano de 1635, e a Academia Brasileira de Letras, fundada no Rio de Janeiro em 1896. Dentre as finalidades estatutárias da ABM, está a de realizar ações para a preservação, promoção e divulgação da música brasileira de concerto.

Villa-Lobos foi o primeiro presidente da ABM. Cerca de três meses antes de seu falecimento, o compositor redigiu seu testamento, por meio do qual legou à ABM 50% de seus direitos autorais, determinando que, do percentual, dois terços das rendas obtidas por suas obras fossem repassados à Arminda Neves d'Almeida, sua companheira, para que, em colaboração com a ABM, zelasse por seu legado artístico. Os outros 50% foram, por direito, destinados a Lucília Villa-Lobos, sua esposa. Assim a ABM passou a ter uma pequena fonte de renda para o incremento de suas atividades, à qual se somavam eventuais verbas destinadas pelo governo federal.

Após o falecimento de Arminda Neves d'Almeida e do último herdeiro da parte de Lucília Villa-Lobos, a ABM conseguiu reunir 100% do direito autoral do compositor e deu início a uma série de projetos. A ação editorial da ABM teve início em 1999, durante a gestão de Edino Krieger, que, com Valéria Peixoto, diretora executiva, trouxe para a instituição o modelo de Banco de Partituras que havia implantado na FUNARTE. A partir do apoio inicial do então Ministério da Cultura, por meio do Fundo Nacional de Cultura, foram produzidas as primeiras partituras orquestrais. O acervo do Banco abrange um período de quatro séculos da criação musical brasileira, considerando os compositores mineiros do século XVIII, o Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), Carlos Gomes (1836-1896) e até os jovens compositores do século XXI. Muitas obras foram editoradas a partir de manuscritos custodiados por instituições como a Biblioteca Nacional e a Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. São edições preparadas por diversos profissionais contratados pela ABM ou pelos próprios compositores, que depositam no Banco suas obras para serem oferecidas aos intérpretes. Alguns acadêmicos trabalham voluntariamente produzindo novas partituras e fazendo as revisões.

O destaque do catálogo é, evidentemente, Heitor Villa-Lobos. A inserção da obra de Villa-Lobos no circuito internacional da música clássica teve início já na segunda década do século XX, quando o próprio compositor apresentou suas obras em Paris. Grandes intérpretes europeus, como os pianistas Arthur Rubinstein e Felicia Blumenthal e o violonista Andrés Segóvia, difundiram sua obra através de recitais e gravações. O mesmo processo ocorreu com intérpretes brasileiros de carreira internacional, como Eleazar de Carvalho, Guiomar Novaes, Magdalena Tagliaferro, Vera Janacópulos e Bidu Sayão. Suas partituras foram editadas por algumas das maiores editoras do mundo, como Max Eschig, Ricordi, Schirmer e Peters, e gravadas por selos da importância da Phillips, Decca, EMI, RCA, Deutsche Grammophon e Naxos. Nas últimas duas décadas de vida, Villa-Lobos conquistou o mercado americano, passando a dirigir suas obras com as grandes orquestras dos EUA e recebendo encomendas de inúmeros intérpretes, além de Hollywood (trilha do filme *Green Mansions*) e da Broadway (musical *Magdalena*). Estava consolidado, assim, o caminho para que sua obra ganhasse aceitação mundial.

Algumas obras de Villa-Lobos são referenciais no repertório da música do século XX e muito tocadas em todo o mundo, como a *Bachianas Brasileiras nº5*, o *Concerto para violão*, a *Fantasia para saxofone* e a *Ciranda das sete notas* para fagote e cordas. Todavia a ABM identificou que a execução pouco frequente de algumas de suas partituras decorria da falta de boas edições e, principalmente, de edições precárias, com uma infinidade de erros. Mesmo as editoras internacionais, que concentram a maior quantidade de obras do compositor, mantinham em seus catálogos materiais de orquestra para aluguel ainda em cópias manuscritas, condição hoje inaceitável para a maioria das orquestras profissionais. A falta de investimento em novas edições por parte das editoras fez com que várias partituras fossem mantidas por décadas na forma de cópias manuscritas. Estavam em tais condições, por exemplo, o poema-sinfônico *Madona* e a cantata *Mandu-Çarará* para coro e orquestra. Mesmo as obras que ganharam suas versões impressas contêm erros há décadas já identificados, sem que as correções tenham sido efetivadas em novas matrizes. Para buscar uma solução para a obra de Villa-Lobos e poder preparar novas versões corrigidas de suas partituras, foi necessário, primeiramente, deslindar o emaranhado de contratos celebrados pelo compositor e seus herdeiros com as editoras. Entender a abrangência de tais contratos e mesmo identificar quais obras e versões de fato pertenciam às diferentes editoras foi um trabalho iniciado em 1995 e liderado pelo advogado Henrique Gandelman. O resultado do trabalho de Henrique e de sua filha, Marisa Gandelman, foi fundamental para que a ABM pudesse cuidar da obra de Villa-Lobos com conhecimento de causa e iniciar seu projeto editorial. Gandelman produziria então um artigo referencial para o entendimento do assunto: “Os direitos autorais de Villa-Lobos”, publicado no nº3 da *Revista Brasileira* da Academia Brasileira de Música, em setembro de 1999.

Definidos os limites de atuação da ABM para com as obras de Villa-Lobos, a instituição investiu em diferentes linhas de ações. A primeira foi na edição de obras até então inéditas, ou seja, aquelas cujas partituras não haviam sido publicadas, estando, portanto, fora de circulação. A partir dos manuscritos pertencentes ao acervo do Museu Villa-Lobos, foram produzidas as primeiras edições de, dentre outras, *Elegia*, *Verde Velhice*, *Emperor Jones*, *Floresta do Amazonas*, *Epigramas Irônicos e Sentimentais*, *Historietas*, *Miniaturas* e a abertura da ópera *Izaht*.

A segunda linha de ação foi a produção de novas edições para obras que foram negociadas pelo compositor com editoras internacionais, mas cujos direitos de publicação não abrangiam o território nacional. Assim foi produzida uma nova edição para *Uirapuru*. Em tal caso, há a curiosa situação da versão orquestral da *Bachianas Brasileiras nº4*, uma partitura que, por décadas, circulou como sendo da Ricordi de Nova York, uma editora que a própria Ricordi não reconhecia como legítima. Assim a ABM produziu uma nova edição que está sendo utilizada por várias orquestras ao redor do mundo, inclusive a Filarmônica de Berlim, que registrou a obra em vídeo sob a direção de Kirill Petrenko.

A terceira linha de ação é representada pelas parcerias e acordos de cooperação com a editora Max Eschig e com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Com a primeira, foi assinado um protocolo para a publicação de novas edições revisadas para 20 obras do compositor, com a editora francesa concedendo o direito de a ABM negociar os aluguéis para os países da América do Sul. Já

estão disponíveis as novas edições para *Choros 6*, *Choros 10*, *Bachianas Brasileiras nº9*, *Madona*, *Alvorada na Floresta Tropical*, *Introdução aos Choros* para violão e orquestra, *Concerto para violão*, *Concerto para harpa*, *Fantasia para violoncelo*, *Momoprecoce* para piano e orquestra, *Magnificat Aleluia* e *Mandu-Çarará*.

Por fim, a ABM assinou um acordo com a OSESP para a produção de novas edições das 11 sinfonias. O lançamento oficial das novas edições ocorreu em 2015, em evento realizado na Escola de Música da UFRJ, com a participação de representantes da OSESP e da ABM. As matrizes das sinfonias cujos direitos pertencem à Max Eschig foram enviadas à editora, ampliando o número de obras do acordo original. As novas edições foram utilizadas no projeto de gravação da integral das sinfonias de Villa-Lobos pela OSESP, sob a direção do maestro Isaac Karabtchevsky, para distribuição internacional pelo selo Naxos.

Com o selo Naxos, a ABM apoia o Projeto Brasil em Concerto, de gravação de obras de compositores brasileiros, uma iniciativa do Departamento de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores. Com a coordenação do diplomata Gustavo de Sá Duarte Barboza, foram gravadas várias obras com partituras e materiais fornecidos pelo Banco da ABM, como o *Concerto para piano* de Almeida Prado, gravado pela pianista Sônia Rubinsky como solista da Filarmônica de Minas Gerais, sob a regência de Fábio Mechetti, produto que acabou indicado para o Prêmio *Grammy* Latino 2020 na categoria de Melhor Álbum Clássico.

É importante frisar que a ação editorial da ABM é mais uma missão institucional do que um negócio. Apesar de disponibilizar as obras de compositores brasileiros para as orquestras mediante aluguel, o Banco de Partituras é deficitário, sendo mantido com recursos próprios da ABM, advindos dos direitos autorais da obra de Villa-Lobos. É a partir de tal constatação que abordo o trabalho da ABM inserido no mercado editorial.

Houve avanços consideráveis nos últimos 30 anos no acesso a obras de compositores brasileiros de todas as épocas, decorrentes do desenvolvimento tecnológico que permitiu a criação de *softwares* de editoração musical. Projetos musicológicos com acervos específicos, por sua vez, trouxeram à luz manuscritos antes relegados às gavetas e estantes dos arquivos de instituições centenárias. Uma grande quantidade de partituras foi editorada e publicada, muitas delas, todavia, sem os respectivos materiais, impedindo, conseqüentemente, suas execuções. Ainda assim, o quadro geral de oferta de obras é, hoje, muito mais alentador do que foi até meados da década de 90, quando boa parte das partituras de compositores brasileiros era copiada à mão e reproduzida em fotocópia.

Abordando o mercado musical pelo viés comercial, é de se constatar que, do ponto de vista específico do repertório orquestral, não existe uma demanda que possa promover a sustentabilidade econômica de uma ação editorial. O desequilíbrio entre oferta e procura é decorrente do próprio produto e do mercado ao qual ele se destina. O mercado para tal produto são as orquestras, no Brasil e no exterior. O produto, à exceção da obra de Villa-Lobos, é pouco conhecido internacionalmente, restando basicamente as orquestras brasileiras. Diferentes fontes indicam algo entre 200 e 300 orquestras atuantes no país (CARDOSO, 2020). Poucas são, no entanto, aquelas com capacidade financeira para programar obras com direitos reservados e investir na compra e aluguel de partituras

e partes instrumentais. Por sua vez, a tecnologia e os *softwares* que viabilizaram que muitas obras fossem editoradas e oferecidas ao mercado são os mesmos que permitem que partituras sejam rapidamente produzidas e arquivos digitais sejam compartilhados e circulem livremente por meio da rede de computadores, retirando do produto, especialmente das obras já em domínio público, seu valor comercial.

As orquestras, tanto no Brasil quanto no exterior, apresentam temporadas ecléticas, nas quais o repertório sinfônico é apresentado em toda a sua variedade de técnicas, estéticas e linguagens. O repertório brasileiro é apenas uma pequena parte do imenso repertório orquestral que pode ser abordado. A obra de Villa-Lobos já está em domínio público em países como o Japão e o Canadá. Para os países que praticam os 70 anos de direitos reservados, ela entrará em tal condição em 2030, ou seja, em menos de dez anos. Com isso, a Academia Brasileira de Música perderá sua única fonte autônoma de financiamento, que viabilizou até o momento sua ação editorial em prol da música brasileira. É uma perspectiva nada animadora, pois, para mantê-la, seria necessário um incremento na demanda por obras orquestrais de compositores brasileiros, que depende de fatores estruturais complexos e soluções de longo prazo, cuja abordagem extrapolam os limites do presente artigo. Assim, para concluir, não é no tradicional ambiente de negócios, em que oferta e procura se equilibram, que vislumbro a continuidade do trabalho editorial da Academia Brasileira de Música. Aproveitemos, portanto, o tempo que nos resta.

Referências

CARDOSO, André. Orquestras no mundo contemporâneo: sustentabilidade e papel social. *Revista SINOS*, Sistema Nacional de Orquestras Sociais do Brasil, ano I, n.1, p. 11-21, 2020. Disponível em: <https://sinos.art.br/revista-sinos/1>. Acesso em: 15 nov. 2021.

GANDELMAN, Henrique. Os direitos autorais de Villa-Lobos. *Brasiliiana*. Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música, nº3, p. 58-61, set. 1999. Disponível em: <https://abmusica.org.br/wp-content/uploads/2021/04/ABM-Revista-Brasiliiana-no-03.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2021.

An abstract graphic featuring a solid dark grey vertical rectangle on the right side. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or beige color flow from the left edge towards the rectangle, creating a sense of movement and depth.

Musica Braslis: difusão de repertórios brasileiros via Web

Musica Brasilis:
difusão de repertórios brasileiros via Web

Prof^a. Dr^a. Rosana S. G. Lancelotte¹

Nivia G. Zumpano²

Resumo: Este artigo apresenta um histórico das atividades e os objetivos do portal *Musica Brasilis*, voltado à disponibilidade de repertórios brasileiros via *Web*. São discutidas as metodologias e as boas práticas adotadas para ampliar o alcance do portal, consultado mensalmente por cerca de 55.000 usuários. Será também apresentado um panorama de projetos futuros.

Palavras-chave: Disponibilidade de partituras via *Web*; Música brasileira; Acesso aberto.

1. O portal *Musica Brasilis*

Musica Brasilis (2021) foi fundado em 2009 pela cravista, pesquisadora e doutora Rosana

¹Orcid: 0000-0002-4853-9633. E-mail: rosana@musicabrasilis.org.br

²Orcid: 0000-0002-9276-6198. E-mail: nivia@musicabrasilis.org.br

Lanzelotte, com o objetivo de tornar disponíveis os repertórios brasileiros via *Web*. Diante do fato de que as edições musicais em papel estão se tornando cada dia mais raras, a disponibilidade por meio da *Web* viabiliza o acesso às partituras, o que contribui para a maior difusão dos repertórios brasileiros. A disponibilidade de partituras em formato digital vai ao encontro da utilização de dispositivos móveis – *tablets* –, cada vez mais empregados pelos músicos em suas *performances*.

Nesses 12 anos de atividade, o portal passou por diversas modificações e atualizações. Entre elas, pode-se destacar a tradução dos conteúdos para a língua inglesa por meio de convênio com a *United Nations Volunteers* (UNV, 2021), em que voluntários colaboradores de diferentes países contribuíram com as traduções dos conteúdos. Desde 2017, o portal conta com a cooperação da UNESCO.

Além das partituras, também estão disponíveis no portal as biografias de compositores brasileiros, com exemplos de mídias – vídeos e áudios – das respectivas obras, com o objetivo de ilustrar as trajetórias. Para atender às necessidades de educadores musicais e estudantes de música em geral, foi implementada a seção “Recursos Educacionais”, na qual estão disponíveis artigos relacionados a temas da música brasileira, escritos por pesquisadores e musicólogos colaboradores; estão também disponíveis conteúdos sobre os diferentes instrumentos utilizados na música brasileira, por meio de textos, imagens e vídeos explicativos. Uma das vantagens da disponibilidade *on-line* é a possibilidade de correções e atualizações a qualquer momento, além do acréscimo constante de novos conteúdos.

Atualmente, o portal conta com 1.700 partituras – com partes separadas para os instrumentos – de cerca de 300 compositores, abrangendo repertórios desde o século XVIII até a atualidade. A maioria das partituras é disponibilizada gratuitamente, exceto aquelas cujos direitos são reservados. Mensalmente, o portal tem alcançado a média de 55 mil usuários de diferentes países.

Somando-se às partituras completas disponibilizadas, o portal *Musica Brasilis* também exhibe amostras de partituras de *sites* parceiros, por exemplo, a Academia Brasileira de Música e a FUNARTE. Espelha também partituras que se encontram em outros *sites*, direcionando os usuários para os respectivos *links*. Dessa forma, o portal se estabelece como um concentrador de partituras em formato digital.

Para ampliar a visibilidade dos conteúdos, *Musica Brasilis* está presente em diversas redes sociais. O canal [youtube.com/musicabrasilis](https://www.youtube.com/musicabrasilis) é acompanhado por 9.000 inscritos, e a fanpage do *Facebook* é seguida por 8.500 pessoas.

2. Metodologias e boas práticas

Tendo como premissa seguir as recentes diretrizes e boas práticas da *Web*, o portal *Musica Brasilis* tem buscado se alinhar com os Dados Abertos Interligados (*LOD – Linked Open Data*) e princípios *FAIR* (GO-FAIR, 2021; KOSTER; WINDHOUWER, 2018):

- Facilidade de localização (descrições padronizadas; identificadores persistentes);
- Acessibilidade (repositórios confiáveis; preservação digital);
- Interoperabilidade (intercâmbio de metadados; integração com Dados Abertos Interligados – LOD);
- Reuso (licenças de uso; integração com LOD).

A crescente produção de documentos de natureza cultural em formato digital enseja a discussão sobre meios de preservação, de forma a garantir a persistência dos recursos digitais e o acesso contínuo a eles. Ao compreender essa necessidade, o Arquivo Nacional assume o protagonismo na questão, ao receber, para fins de difusão e preservação digital, uma coleção digital de interesse público não originada da digitalização de seus próprios recursos físicos. É a primeira vez em que o Arquivo Nacional compartilha sua infraestrutura de preservação digital com outra instituição, inaugurando uma prática bem-vinda, recomendada pela UNESCO (2016), e que deve ser cada vez mais incentivada.

3. Parceria com WMB: *Wiki Movimento Brasil*

Recentemente foi firmada a parceria GLAM Musica Brasilis (2020), com o *Wiki Movimento Brasil*, possibilitando o intercâmbio de metadados entre o portal e o *Wikidata* (2021). O universo *Wiki* contempla diversas frentes, em que o *Wikidata* constitui-se num projeto-irmão da *Wikipedia*, criado em 2012 como um repositório de dados estruturados. Trata-se de projeto colaborativo, aberto à comunidade, editável por pessoas e computadores. Diferente da *Wikipedia*, na qual as contribuições são textuais, no *Wikidata*, as contribuições são metadados estruturados que descrevem entidades. Recentemente, tem havido um crescente interesse no *Wikidata* por parte de bibliotecas e outras organizações de preservação cultural, uma vez que, entre as possíveis aplicações, destaca-se o seu uso como um “hub” para identificadores institucionais.

Na figura a seguir, encontra-se um exemplo do *Wikidata*: trechos da página referente ao compositor Carlos Gomes, na qual *Musica Brasilis* consta como um dos controles de autoridade, consequência da parceria GLAM.

Antônio Carlos Gomes (Q263855)

Brazilian composer

Antonio Carlos Gomes | Carlos Gomes

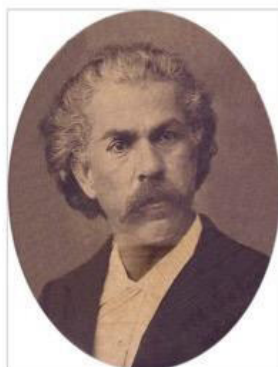
edit

▼ In more languages

Configure

Language	Label	Description	Also known as
English	Antônio Carlos Gomes	Brazilian composer	Antonio Carlos Gomes Carlos Gomes
Portuguese	Carlos Gomes	compositor brasileiro	Antonio Carlos Gomes Antônio Carlos Gomes
German	Carlos Gomes	brasilianischer Komponist	Antonio Carlos Gomes Antônio Carlos Gomes
Italian	Antônio Carlos Gomes	compositore brasiliano	Carlo Gomes Antonio Carlos Gomes Carlos Gomes

image



Carlos Gomes (fototipia).jpg

378 × 464; 156 KB

[media legend](#)

Gomes w 1882 (Polish)

Antônio Carlos Gomes l'any 1890
(Catalan)

► 1 reference

edit

Musica Brasilis composer ID

carlos-gomes

edit

▼ 0 references

[+ add reference](#)

[+ add value](#)

Figura 1 – Entidade Carlos Gomes no *Wikidata* (<https://www.wikidata.org/wiki/Q263855>)

Além da exportação de metadados para o *Wikidata*, imagens das partituras livres de direitos estarão em breve disponíveis no *Wikimedia Commons*, o que contribuirá para ampliar a visibilidade.

4. Projetos futuros

Os próximos passos compreendem a disponibilidade de mais 5.000 partituras de composi-

tores em domínio público, como Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Oswald e Leopoldo Miguez, entre outros.

As partituras digitais serão descritas segundo o modelo IFLA / LRM (*Library Reference Model*), apontado como tendência mundial. Serão armazenadas em repositório implementado em *software* livre, com acesso aberto, bilíngue e com recursos de acessibilidade. O projeto, com duração prevista de 3 anos, está em fase de contratação pelo BNDES e será desenvolvido em conjunto com 11 instituições parceiras:

- **Arquivo Nacional** (RJ)
- **Centro Cultural São Paulo** (SP)
- **Escola de Música da UFRJ** (RJ)
- **Fundação Biblioteca Nacional** (RJ)
- **Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro** (RJ)
- **Instituto Moreira Salles** (RJ e SP)
- **Instituto Ricardo Brennand** (PE)
- **Museu Carlos Gomes** (Campinas, SP)
- **Museu Histórico Nacional** (RJ)
- **Museu Imperial** (Petrópolis, RJ)
- **Museu da Universidade Federal do Pará** (Belém, PA)

A preservação digital será assegurada pelo Arquivo Nacional, para garantir que as partituras digitais estejam sempre acessíveis, mesmo que o *software* utilizado para a sua criação tenha sido descontinuado. Desde 2010, a instituição tem investido na implantação do ecossistema confiável para a preservação digital, considerado referência em todo o país (ANDIGITAL, 2021). Pretende-se, com esse projeto, estabelecer um novo paradigma no que tange à disponibilidade de partituras via *Web*.

Referências

ALLISON-CASSIN, S.; SCOTT, D. *Wikidata: a platform for your library's linked open data*. 2018. Disponível em: <<https://journal.code4lib.org/articles/13424>>. Acesso em: 25 maio 2021.

ANDIGITAL. *Programa Permanente de Preservação e Acesso a Documentos Arquivísticos Digitais – AN Digital*. Disponível em: <http://www.arquivonacional.gov.br/br/programas-e-projetos/>

an-digital. Acesso em: 31 maio 2021.

BERNERS-LEE, T. *5-star Open Data*. 2015. Disponível em: <<https://5stardata.info>>. Acesso em: 25 maio 2021.

GLAM Musica Brasilis. 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:GLAM/Musica_Brasilis>. Acesso em: 23 maio 2021.

GO-FAIR. 2021. Disponível em: <<https://www.go-fair.org/>>. Acesso em: 23 maio 2021.

KOSTER, L.; WINDHOUWER, S.W. *FAIR Principles for Library, Archive, and Museum Collections: A proposal for standards for reusable collections*. 2018. Disponível em: <<https://journal.code4lib.org/articles/13427>>. Acesso em: 25 maio 2021.

MUSICA Brasilis. *Portal Musica Brasilis*. 2021. Disponível em: <<https://musicabrasilis.org.br>>. Acesso em: 25 maio 2021.

UNESCO. *Recommendation concerning the preservation of, and access to, documentary heritage including in digital form*. 2016. Disponível em: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000244675.locale=en>>. Acesso em: 25 maio 2021.

UNITED Nations Volunteers. 2021. Disponível em: <<https://www.unv.org/>>. Acesso em: 23 maio 2021.

WIKIDATA. 2021. Disponível em: <https://www.wikidata.org/wiki/Wikidata:Main_Page>. Acesso em: 24 maio 2021.

WIKI Movimento Brasil. 2021. Disponível em: <<https://wmnobrasil.org/>>. Acesso em: 23 maio 2021.

An abstract graphic featuring a solid dark grey vertical rectangle on the right side. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or orange color curve across the white background, some overlapping the dark bar.

**Esforços atuais da
CDMC/Unicamp na edição e
difusão da música brasileira dos
séculos XX e XXI**

Esforços atuais da CDMC/Unicamp na edição e difusão
da música brasileira dos séculos XX e XXI¹

Dr. Tadeu Moraes Taffarello²

Introdução

Carlos Alberto Figueiredo, na introdução de seu livro intitulado *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais*, avalia que:

O repertório sacro e religioso brasileiro dos séculos XVIII e XIX é de grande exuberância. Os arquivos estão repletos de manuscritos, autógrafos, (...), e de tradição, em infinita quantidade, demonstrando a enorme criati-

¹Este texto foi baseado na apresentação oral feita pelo autor no debate intitulado “Mercado editorial nacional, programação e difusão do repertório” ocorrido durante o Simpósio: Identidade Brasileira na Música de Concerto, organizado pelo Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural (CIDDIC) da Unicamp durante os dias 4 e 5 de novembro de 2020.

²Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC), do Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural (CIDDIC) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: tadeumt@unicamp.br

vidade dos compositores brasileiros na produção da música para o culto católico e em sua intensa transmissão (FIGUEIREDO, 2017, p. 9).

Mais adiante, conclui: “Para que toda essa música seja conhecida, executada, gravada e estudada é preciso proporcionar o acesso a ela, seja mediante publicações impressas ou digitais.” (FIGUEIREDO, 2017, p. 9).

Da mesma maneira, consideramos que o repertório de música brasileira dos séculos XX e XXI teve e ainda tem uma exuberante produção, com uma grande quantidade de manuscritos criados pelos mais diversos compositores, demonstrando, assim, uma criatividade variada e rica. Entretanto, para que este repertório possa ser conhecido, executado, gravado e estudado, é necessário que se tenha acesso a ele por meio de mecanismos que possibilitem a sua difusão científica, artística e acadêmica. Caso não sejam criados tais mecanismos, o risco principal é o da perda da memória de uma produção artístico-musical criada em tempo e lugar específicos.

Produção editorial musical no Brasil atual

A produção editorial musical no Brasil atual caracteriza-se pela ausência de grandes editores. Dessa forma, atualmente, tal produção sobrevive a partir de iniciativas hercúleas, tais como:

- Academia Brasileira de Música, responsável pela disponibilização da obra de diversos compositores, tais como Almeida Prado, Francisco Mignone, Aylton Escobar, Edino Krieger, dentre outros;
- Centro de Documentação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, responsável por tudo o que é realizado pela Fundação Osesp;
- Musicoteca do Theatro Municipal de São Paulo, responsável pelo arquivo da produção musical desta grande instituição;
- Portal Musica Brasilis, que disponibiliza *on-line* um vasto repertório de música brasileira.

O que se percebe pelo panorama editorial brasileiro, em realidade, é uma soma de esforços. Cada acervo, entidade e iniciativa têm os seus próprios objetivos e características. Todos os esforços no sentido de proporcionar acesso à música brasileira são válidos, e a soma de todos gera um resultado mais qualificado, diferenciado e significativo.

Dessa maneira, a Coordenação de Documentação de Música Contemporânea da Unicamp, colaborando nessa soma de esforços, também tem trazido, desde a sua fundação, uma parcela significativa de contribuição na difusão da música brasileira. Fundada em 1989 por iniciativa do Prof. Dr.

José Augusto Mannis, a sua criação foi fruto de uma parceria na qual, dentre outras entidades, estava envolvida a SACEM, sociedade francesa de autores, compositores e editores de música. Com isso, um acervo de partituras musicais editadas por editoras francesas foi, aos poucos, sendo formado.

Outra iniciativa na difusão da música brasileira de concerto ocorreu durante a década de 1990, quando foi criado o MUSICON, um guia da música brasileira com o intuito de unir esforços e facilitar caminhos por meio da divulgação de contatos de pessoas e entidades envolvidas com a criação, difusão e produção da música contemporânea no Brasil.

A partir de 1996, teve início na CDMC a formação da coleção de música brasileira, iniciativa que contou e ainda conta com a colaboração de artistas músicos e compositores brasileiros que, espontaneamente, realizam a doação de materiais musicais para o enriquecimento do acervo. Por meio de tais iniciativas, entre as coleções e fundos atuais constituídos no acervo da CDMC, destacam-se:

- Coleção Aldo e Edino Krieger;
- Coleção Almeida Prado;
- Coleção Dinorah de Carvalho;
- Coleção Eduardo A. Escalante;
- Coleção Emilio Terraza;
- Coleção Estércio Marquez Cunha;
- Coleção Kilza Setti;
- Coleção Luiz Carlos Csëko;
- Coleção Luiz Henrique Yudo;
- Coleção Maria Helena Rosas Fernandes;
- Coleção Najla Jabor;
- Fundo Anna Stella Schic;
- Fundo Beatriz Balzi;
- Fundo Conrado Silva;
- Fundo Ignácio de Campos.

Apesar de todos estarem disponíveis para pesquisa por pesquisadores e interessados em música em geral, os fundos e coleções do acervo da CDMC contêm uma rica variedade de materiais musicais, muitos deles em formato manuscrito que, infelizmente, ainda não contam com uma devida e adequada divulgação de seus conteúdos por meio da criação de edições musicais.

Iniciativas editoriais da CDMC/Unicamp

A Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) da Unicamp é um centro de pesquisa interdisciplinar aberto a toda a comunidade acadêmica ou diletante. Proporciona, dessa forma, o acesso a milhares de partituras nacionais e internacionais de música dos séculos XX e XXI. Isso tem gerado a produção de pesquisas musicais acadêmicas em iniciação científica, mestrado, doutorado, pós-doutorado, pesquisador colaborador, além do apoio ao ensino, com a abertura de nosso acervo a alunos de graduação e de pós-graduação interessados. Mas “tudo isso” ainda não basta, pois, apesar de todo o esforço feito, o poder de atuação ainda é, infelizmente, restrito geograficamente.

Por conta disso, a CDMC/Unicamp sempre buscou editar e divulgar as obras de seu acervo. A iniciativa pioneira ocorreu a partir da publicação, em 1999, pela CDMC/Unicamp, da peça para piano solo *Toccata da Alegria*, composta por Almeida Prado no ano de 1996 (Fig. 1). Esta foi uma edição comemorativa aos 10 anos de fundação da CDMC/Brasil/Unicamp (1989-1999), da qual tive a honra de participar como copista.

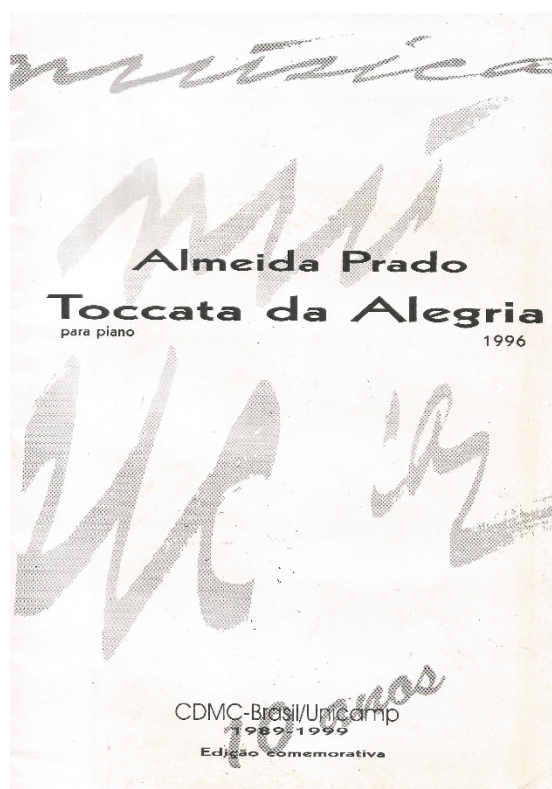


Figura 1 – Capa da edição CDMC/Brasil/Unicamp para *Toccata da Alegria*, de Almeida Prado.

Atualmente, os esforços de edição têm ocorrido com o foco nas partituras presentes em nosso rico acervo. Em parceria com a editora da Unicamp, foram publicados, entre 2019 e 2020, dois livros com partituras de obras da compositora Dinorá de Carvalho: *Salmo XXII – O bom Pastor*, contendo a partitura dessa peça camerística para voz e grupo instrumental; e *Peças Corais a cappella*, com a

compilação de várias peças para coro *a cappella* da compositora (Fig. 2). Um diferencial importante destas publicações é que elas contêm, além da grade, as partes cavadas instrumentais, facilitando dessa maneira o acesso e a divulgação artística por grupos de música interessados em tocá-las. Essas publicações são resultados do trabalho do pesquisador colaborador do CIDDIC, Dr. Flávio Carvalho.



Figura 2 – Capas das edições Edunicamp para *Salmo XXII – O Bom Pastor* e *Peças Corais a cappella*, de Dinorá de Carvalho.

Além disso, no ano de 2021, o CIDDIC lançou o seu próprio selo editorial, a “Coleção CIDDIC/CDMC”, com o objetivo de publicar livros, partituras, periódicos científicos e/ou culturais, anais de eventos científicos e/ou artísticos, fonogramas e outros materiais bibliográficos similares em plataformas digitais gratuitas internas e externas à UNICAMP. Essa iniciativa conta com o apoio do Portal de Livros de Acesso Aberto da Unicamp. A primeira publicação nessa plataforma são os *Estudos para piano expandido*³. Com organização da Profa. Dra. Denise Garcia, o livro traz uma série de estudos introdutórios ao piano com técnicas estendidas.

Como é possível perceber, muitas das publicações da CDMC/Unicamp são resultados de pesquisas realizadas por pesquisadores, docentes e alunos da Unicamp, que desenvolvem suas pesquisas como pesquisadores colaboradores ou de pós-doutorado, bolsistas de iniciação científica ou de bolsas sociais e, em parceria com o Instituto de Artes da Unicamp, alunos de mestrado ou de dou-

³Link para acesso: <https://doi.org/10.20396/ISBN9786587175157>. Acesso em: 17 ago. 2021.

torado. Dessa forma, além das publicações já realizadas, os principais projetos de edição musical em andamento junto à CDMC da Unicamp são:

- a edição das 7 *Canções* para voz e orquestra, de Dinorá de Carvalho, em colaboração com o pesquisador Dr. Flávio Carvalho;
- a edição dos *Pequenos Funerais Cantantes ao Poeta Carlos Maria de Araújo*, de Almeida Prado, com textos de Hilda Hilst, em colaboração com o aluno de pós-graduação Ms. Willian Billi;
- a edição de partituras do compositor Ignacio de Campos, em colaboração com o aluno de graduação Leylson Castro Carvalho;
- a edição da versão para voz e piano de *Suave presença ou o jardim do amor e da paixão*, de Almeida Prado, além da criação de uma versão para voz, trompa e orquestra de cordas da mesma peça, em colaboração com o aluno de pós-graduação Ms. Leandro Cavini;
- a edição da *Abertura Noite de São Paulo*, de Dinorá de Carvalho, em colaboração com os alunos Ricardo Lira e Djalma Campos;
- a segunda edição, inteiramente *on-line*, da *Toccata da Alegria*, de Almeida Prado;
- a compilação da obra composicional para coro do compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca, sob responsabilidade do Prof. Dr. Angelo José Fernandes;
- partituras para banda sinfônica de Sant'Anna Gomes, em colaboração com os pesquisadores Drs. Alexandre Abreu, Cinthia Alireti e com o arquivista de acervo para *performance* musical Leandro Ligoeki.

Divulgação artística do acervo

O trabalho de edição de partituras do acervo da CDMC tem como um dos objetivos a divulgação artística do repertório musical brasileiro. Pensando dessa maneira, alguns frutos puderam já ser colhidos, pois algumas das partituras publicadas ou em processo de publicação foram tocadas por grupos musicais diversos nos últimos anos.

Durante o Simpósio “CDMC 30 anos: documentação, criação e *performance*”, evento comemorativo aos 30 anos de criação da CDMC e realizado em setembro de 2019, ocorreram as apresentações musicais dos *Estudos Decomposição I, nº 1 e 2*, para piano solo, de Ignacio de Campos, com o Prof. Dr. Alexandre Zamith ao piano⁴; e a apresentação musical da *Abertura Noite de São Paulo*, de Dinorá de Carvalho, pela Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, sob regência de Noam Zur.

Já durante o período de suspensão das atividades presenciais no câmpus universitário da Uni-

⁴Link: https://youtu.be/j0uIBgdJ_2k?t=460 . Acesso em: 17 ago. 2021.

camp, devido à pandemia pela Covid-19, período que durou de março de 2020 a setembro de 2021, ocorreram de maneira remota as gravações pela Orquestra Sinfônica da Unicamp, sob regência de Cinthia Alireti, das seguintes peças:

- *Abertura Noite de São Paulo*⁵, de Dinorá de Carvalho;
- *Polka Filuta*⁶, de José Pedro de Sant'Anna Gomes;
- Seis dentre as *7 Canções*⁷ para voz e orquestra, de Dinorá de Carvalho, contando com a participação como solista das cantoras Rosana Lamosa, Edna D'Oliveira, Poliana Alves, Juliana Starling e dos cantores Flávio Carvalho e Angelo Fernandes.

Considerações finais

Paulo Castagna, em um artigo sobre a música de André da Silva Gomes e a importância social da atividade musicológica, afirma que:

A extinção, enfraquecimento e transformação de tradições artísticas é um fenômeno constante na cultura humana e não está relacionado apenas à qualidade das obras produzidas, mas principalmente às mudanças dos modos de vida das sociedades que as cultivam: manter a memória de uma tradição sempre requer o investimento de energia, cuja diminuição ou interrupção afetam o seu fluxo (CASTAGNA, 2018, p. 8).

Da mesma maneira, para que a memória da música dos séculos XX e XXI mantenha-se viva, é necessário o trabalho constante de divulgação de seus repertórios por meio do investimento de energia por parte de diversos pesquisadores, intérpretes, técnicos de gravação, responsáveis por grupos musicais, estudantes de música e do público em geral, aquele que frequenta as salas de concerto e que escuta gravações musicais. Somente assim se conseguirá que o fluxo dessa produção musical extremamente rica, que é a música brasileira dos séculos XX e XXI, consiga se manter atualizado e fortalecido.

Por fim, sem dúvidas, para que possa ser superado esse grande desafio que se impõe, faz-se mister o seu enfrentamento por iniciativas corajosas de criação de edições de partituras, da programação em concertos e da gravação dessas mesmas partituras por grupos musicais, para que, dessa forma, torne-se possível a todos e todas a vivência da experiência artística de seu legado. Isso, no futuro, gerará novos conhecimentos por meio de novos estudos e pesquisas, formando uma cadeia ativa e fluida de produção do saber com a qual a CDMC da Unicamp pretende colaborar e na qual deseja estar fortemente inserida.

⁵Link: <https://youtu.be/f7iW2IVHB3I>. Acesso em: 17 ago. 2021.

⁶Link: <https://youtu.be/BVgD06DTczY>. Acesso em: 17 ago. 2021.

⁷Link: https://youtube.com/playlist?list=PLWDqP1948r0IaoAZeH7ybH6izacGj_ib9. Acesso em: 17 ago. 2021.

Referências

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais*. 2 ed. Edição do autor, 2017. Disponível em: <<http://www.musicasacrabrasileira.com.br/ebook-musica-sec18-19.php>>. Acesso em: 17 ago. 2021.

CASTAGNA, Paulo. André da Silva Gomes (1752-1844): memória, esquecimento e restauração. *Revista Digital de Música Sacra Brasileira*, São Paulo, n. 2, p. 7-141, fev./abr., 2018.

An abstract graphic design featuring a solid dark grey vertical rectangle on the right side. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or beige color flow from the left edge towards the rectangle, creating a sense of movement and depth. The background is a light, neutral tone.

A edição de partituras como forma de propagação de repertórios da música brasileira

A edição de partituras como forma de propagação
de repertórios da música brasileira

Maria Elisa (Milly) Peretti Pasqualini¹

Resumo: Este artigo pretende discorrer sobre como a edição confiável de partituras permite o acesso a diversos repertórios que se tornam passíveis de execução por intérpretes nacionais e estrangeiros. Além disso, propõe-se uma reflexão sobre as estratégias que nos faltam para alicerçar um mercado editorial para o repertório brasileiro.

Palavras-chave: Partituras. Edição Musical. Música Brasileira. Mercado Editorial Nacional.

A reflexão expressa neste artigo iniciou-se da observação de que a obra sinfônica de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), mesmo sendo de altíssima qualidade, comparável às obras dos grandes

¹Mestre em Música/UNESP e Bacharel em Composição e Regência/UNESP. Gerente da Musicoteca e da Editora Palco de São Paulo do Theatro Municipal de São Paulo. E-mail: milly.arquivotm@gmail.com

compositores internacionais, não era executada com a frequência esperada nem por orquestras nacionais, nem estrangeiras.

No final dos anos de 1990, as partituras e os materiais de orquestra desse compositor, alugados, em sua maioria, pela editora francesa Max Eschig, eram ainda cópias dos mesmos manuscritos que o próprio Villa-Lobos havia depositado na editora. Heitor Villa-Lobos havia falecido 40 anos antes, em 1959, e a editora ainda não se dignara a editar a vastíssima obra para a qual tinha exclusividade de edição.

Todas as vezes em que as orquestras programavam uma obra de Villa-Lobos, a expectativa era perder horas no arquivo, revisando o material e confrontando partes com partitura e, ainda assim, precisar parar ensaios e perder muito tempo solucionando as dúvidas dos músicos, suscitadas pela péssima qualidade do material recebido da editora, a única que podia fornecer legalmente os jogos de partituras e as partes para os concertos.

Por que as obras de outros compositores, como Aaron Copland (1900-1990), Igor Stravinsky (1882-1971) e Bela Bartók (1881-1945), por exemplo, circulavam pelo mundo, eram tocadas e gravadas por várias orquestras e a de Villa-Lobos não? E quanto a Camargo Guarnieri (1907-1993)? Por que também era pouco executado? Trata-se de um compositor de vasta obra sinfônica, de câmara e coral. Essas obras ainda são pouco conhecidas no Brasil e menos ainda internacionalmente.

A *Abertura Concertante*, de Camargo Guarnieri, no ano 2000, era de exclusividade da editora norte-americana Schirmer. Mas o material que eles alugavam era também o velho manuscrito do compositor, que estava em péssimo estado. A viúva do compositor deu autorização à editora Ponteio Publishing para fazer a edição da obra; porém, o direito de alugar seria apenas para o território nacional. A Osesp alugou o material da Ponteio Publishing e fez a gravação da *Abertura Concertante* em 2001. Ao programar a obra para uma turnê internacional, no entanto, a Osesp foi obrigada a pagar aluguel para a Schirmer (detentora legal dos direitos para todos territórios, com exceção do Brasil). Como o seu material não era utilizável, foi necessário pagar também para a Ponteio para poder tocar usando o material deles.

Em resumo, a obra desses compositores não era tocada; e não sendo tocada, não editavam. Porém, justamente não era tocada porque não tinha edição. As grandes orquestras internacionais não aceitam materiais manuscritos, ilegíveis, nem mesmo um pouco apagados em suas estantes. Triste a situação do repertório sinfônico brasileiro.

Durante várias décadas, o mercado editorial de partituras era movimentado, principalmente pelos materiais didáticos, métodos e peças exigidas nos cursos e conservatórios ou então pelas músicas ligeiras a serem tocadas em casa ou em festas. Assim, as obras sinfônicas de compositores brasileiros eram executadas, muitas vezes, com jogos de partes de propriedade dos próprios compositores ou então eram copiadas (à mão) pelo copista da orquestra.

Quando os *softwares* de partituras começaram a se popularizar entre os compositores, arranjadores e mesmo entre os instrumentistas, começou a surgir a oportunidade de fazer a edição em computador, às vezes de algumas partes (as mais ilegíveis do jogo ou as que necessitavam

transposição, por exemplo) e às vezes de todo o material. Hoje, muitos compositores, talvez a maioria deles, já compõem diretamente num *software*. Porém, isso nem sempre significa que o material está pronto para ser colocado nas estantes dos músicos e ser executado publicamente.

A edição de uma obra para orquestra necessita de vários níveis de trabalhos de profissionais com domínio do *software*, domínio da escrita musical e sua sintaxe e domínio das convenções e conveniências individuais de cada instrumento. Assim, para uma edição que garanta qualidade, é fundamental que, nela, trabalhem copistas com pleno domínio de *software*. Iniciantes ou autodidatas também conseguem editar partituras, porém nem sempre utilizam as ferramentas corretas que o programa disponibiliza, o que invariavelmente compromete a qualidade do produto final. Igualmente, é fundamental que trabalhem, nas revisões, maestros, musicólogos, especialistas na música do período histórico ou na obra de determinado compositor. Ademais, o editor deve cuidar do tamanho de página, da legibilidade do formato, das viradas de página, dos números de ensaio nos lugares corretos. Esse trabalho leva tempo. Quem espera eficiência e qualidade de uma edição, tem que saber que levará tempo para que ela fique pronta.

Ter uma editora dentro do Theatro Municipal de São Paulo é a grande oportunidade de que o processo de edição tenha como resultado um produto confiável, uma vez que os materiais podem ser publicados somente depois da revisão pós-*performance*. A editora Palco de São Paulo, do Theatro Municipal de São Paulo, já produziu materiais de óperas completas, como *Um Homem Só*, de Camargo Guarnieri, e *Fosca*, de Carlos Gomes, e está editando *Artemis*, de Alberto Nepomuceno.

Durante o último ano, a pandemia da Covid-19 cancelou quase todos nossos concertos. Todos os grupos artísticos passaram a produzir conteúdo *on-line*. Nós, assim, intensificamos as edições de materiais de coro, música de câmara, sobretudo de quarteto de cordas, provenientes de manuscritos de compositores brasileiros que se encontravam em nosso acervo. Não utilizamos verbas de leis de incentivo para isso.

Pensamos que, em música, para ter um mercado editorial no Brasil, é necessário ter credibilidade acima de tudo. Ainda não temos esse mercado. Para criá-lo, há que se levar em consideração alguns pontos:

1. Qualidade da edição e revisão crítica (não se cria ou se estabelece um mercado com edições de acuracidade duvidosa).
2. Direitos Autoriais (para lançar obras que não estão em domínio público, essas edições têm que estar devidamente autorizadas e com contratos juridicamente estabelecidos).
3. Divulgação (pensar em estratégias de como fazer uma rede para divulgação e distribuição desses materiais).

E a obra sinfônica de Heitor Villa-Lobos mencionada no início deste artigo? A editora Criadores do Brasil (hoje, Editora da Osesp) iniciou, em 2004, um grande projeto de editar e revisar as 12 Sinfonias desse compositor. Esse projeto culminou na publicação de partituras e na gravação pela *Naxos* de todas elas (com exceção da *Sinfonia 5*, cujos manuscritos foram perdidos e nunca – até

agora – recuperados).

Concluimos que edições revisadas, confiáveis do ponto de vista musicológico e pensadas para a *performance*, proporcionam a divulgação da música clássica brasileira para orquestras e grupos internacionais. A credibilidade da editora propicia um mercado editorial, porém nos falta, ainda, estabelecer estratégias para consolidar um mercado. Falta-nos, ainda, poder sentar em uma mesa de debates sem censuras e disputas para buscar, juntos, soluções para a divulgação, disseminação e a consequente programação dos repertórios de música brasileira.

O Brasil já tem um mercado editorial de sua literatura solidamente estabelecido, tem representatividade no mercado internacional das artes plásticas e também no mercado fonográfico. Criar um mercado editorial da música clássica seria um importante aporte à representação da diversidade cultural do país.

Se há, no mercado, inúmeras edições diferentes das sinfonias de Beethoven, com revisões e padrões de *layouts* distintos, e também existem diversas edições da obra coral de Bach, por que não pode haver diferentes edições e revisões das obras de compositores brasileiros? O que importa é que as edições sejam confiáveis em matéria de revisão e que sejam edições que visem à *performance* das obras. Afinal, isso enriquece o mercado e dá opção de escolha para os intérpretes. Quanto antes conseguirmos nos harmonizar, poderemos efetivamente implantar um mercado editorial internacional de música brasileira.

Referências

CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. *150 anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Liv. Ed. da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira (popular, erudita e folclórica). São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998.

PASQUALINI, Maria Elisa Peretti. *Catálogo da Editora Criadores do Brasil*. São Paulo: Criadores do Brasil, 2012. Disponível em: http://www.osesp.art.br/upload/documentos/catalogo-Editora_CriadoresdoBrasil2011-2012.pdf. Acesso em: 20 set. 2020.

WALLACE, Helen. *Boosey & Hawkes: The publishing history*. London: Boosey & Hawkes, 2007.

An abstract graphic featuring a solid dark grey vertical rectangle on the right side. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or beige color flow from the left edge towards the rectangle, creating a sense of movement and depth. The background is a light, neutral tone.

O Brasil Universal de Hermeto Pascoal: Música e Sociedade

O Brasil Universal de Hermeto Pascoal:
Música e Sociedade¹

Prof. Dr. Luiz Costa-Lima Neto²

Cinthia Alireti: Na parte da tarde, nós vamos abrir com a palestra do professor Dr. Luiz Costa Lima Neto: O Brasil universal de Hermeto Pascoal – Música e Sociedade. A pesquisa do Luiz oferece uma excelente visão da obra criativa de Hermeto e nos faz também refletir sobre quais são os limites da estética no fazer musical contemporâneo, e não somente no fazer musical brasileiro. Assim, nós podemos também refletir sobre as possibilidades de recepção de uma obra musical feita nos dias de hoje. Luiz Costa Lima Neto é professor de composição, arranjo e percepção na Escola de Música Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, bacharel em composição pela Universidade Estácio de Sá, licenciado em Educação artística e Música pelo Conservatório Brasileiro de Música, mestre e doutor

¹Em memória do amigo músico e professor, Mauro Brandão Wermelinger, produtor de Hermeto Pascoal e Grupo, no período 1981-1993.

²Luiz Costa-Lima Neto é doutor e mestre em Musicologia (UNIRIO), com pós-doutorado em História (UFF). Publicou o livro *The Experimental Music of Hermeto Pascoal and Group (1981-1993): Conception and Language* (EUA, Pendragon Press, 2015), e obteve o Prêmio CAPES de Tese (2015), pela pesquisa de doutorado sobre as músicas nas comédias de Martins Penna (1815-1848).E-mail: costalimaneto.luiz@gmail.com

em musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e pós-doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. Recebeu o prêmio Capes de tese na área de artes-música em 2015, o prêmio de estudos musicológicos Euro Latino Americano Príncipe Francesco Maria Ruspoli em 2016 e o prêmio Funarte de Produção Crítica em Música 2017. Ele vem publicando no Brasil e no exterior vários artigos acadêmicos sobre a música de Hermeto Pascoal, além de um livro publicado nos Estados Unidos em 2015, baseado na sua dissertação de mestrado em musicologia defendida na Unirio, em 1999. É uma grande honra tê-lo aqui conosco falando desse tema belíssimo, dessa música incrível e da mágica do Hermeto Pascoal, que se comunica tanto com a música de concerto e, na verdade, nos faz refletir sobre o que é música de concerto.

Luiz Costa Lima Neto: Obrigado Cinthia, pelo convite. Obrigado a todos da Unicamp. É uma honra estar aqui e uma responsabilidade muito grande, também, falar sobre o Hermeto Pascoal, que é um dos meus temas principais de pesquisa há décadas. Boa-tarde a todos e todas que estão aqui. Espero contribuir para o simpósio. A ideia é falar um pouco sobre a minha pesquisa. Há várias pesquisas, hoje, sobre o Hermeto, dissertações de mestrado e teses de doutorado etc. A primeira coisa é que a música de Hermeto Pascoal é um tema muito vasto. Daí o meu cuidado também em manter uma linha e tentar aprofundar o máximo possível no tempo que tenho para abordar as minhas pesquisas sobre o Hermeto, a partir da dissertação de mestrado em Musicologia na Unirio, que, depois, desdobrou-se em artigos, em pesquisas até hoje. De maneira nenhuma, pretendo, neste espaço, explicar a obra do Hermeto em uma hora. Nem num curso de uma semana. Hermeto é compositor, arranjador, instrumentista e cantor, e cada uma dessas frentes mereceria uma palestra individual.

A minha pesquisa começa casualmente por volta de 1985, 1986, não tenho certeza. Eu estava na casa de um amigo sambista chamado Eduardo Gallotti, no Rio de Janeiro, ouvindo música em fita cassete. Na época, a fita cassete era uma bênção, porque não havia CDs, computador, internet, e os discos LPs circulavam a duras penas, ainda mais os LPs de música contemporânea ou brasileira experimental, que fugiam ao *mainstream*, comercial. Lembro-me de que, nessa fita cassete que a gente estava ouvindo, havia gravações de grupos da época, como o Rumo, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Premeditando o Breque, e outros artistas da chamada Vanguarda Paulista, além de músicas do Hermeto. Mas ao escutar a fita, eu não sabia quem era quem e, de repente, tocou uma música que eu não conhecia, chamada “Cores”, gravada em 1982, no primeiro disco gravado por Hermeto Pascoal e Grupo, justamente a formação que depois eu viria a estudar no mestrado na Unirio. Então, tudo começa daí. Sugiro escutarmos um trecho dessa música, a partir do *link* no *YouTube*³. A partitura exibida no *link* foi preparada pelo pianista, à época, do grupo do Hermeto, Jovino Santos Neto (na verdade, Jovino já estava no grupo há mais tempo, antes de 1981; ele e o Itiberê, o baixista, entraram no grupo anos antes e participaram de vários discos do Hermeto antes desse disco). Colocarei somente o início do tema. O Hermeto não chamaria assim, mas poderíamos considerar essa música um tipo de “tema com variações” – um tema muito lento no começo, que, depois, vai sendo variado em ritmo de frevo, xote e baião, com as seções ligadas por passagens atonais, até o *grand finale*, com um acorde com 10 notas diferentes.

³Cores. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zFcf7xFfYwE>. Acesso em: 10 jul. 2021.

Soprano sax

Piano

Dmaj7(#11) Amaj7 Fm9 Bbm7(9) Cm7(b5) Bmaj7(9) B/G7 Ab7sus Ab7(b9) Dbmaj7 G7alt Bbmaj7/Gb6 Abm9 B13(#9)

Exemplo 1 - Início do tema da música “Cores” (LP *Hermeto Pascoal e Grupo*, 1982. Som da Gente). Partitura elaborada por Jovino Santos Neto.

Ouviram? Se vocês repararam bem, há um som de um animal na gravação, uma cigarra. Enquanto eu estava ouvindo a música, eu falei para o meu amigo que não sabia que, no jardim da casa dele, havia cigarras. Ele riu e, para minha surpresa, disse que o som da cigarra vinha da música! Então, escutamos a música de novo, com mais atenção do que na primeira vez. Observei que a música tinha trechos tonais, politonais, atonais e falei: meu Deus, o que é isso? Meu amigo riu de mim e falou: você não viu nada, tem que ouvir essa outra! E aí colocou uma narração de futebol, harmonizada por acordes, cuja melodia era a própria narração. [Escuta do excerto⁴]. Apresentarei mais à frente sua transcrição em partitura.

Eu nunca havia escutado nada semelhante. Na época, eu estava começando a estudar Composição, na Universidade Estácio de Sá, com Guilherme Bauer, João Carlos Assis Brasil e João Guilherme Ripper. Eu assistia a cursos de Estética, História da música, Análise, mas nada nem remotamente parecido com aquelas músicas. E começou o meu interesse pela música do Hermeto. A partir de então, eu comecei a frequentar todos os *shows* de Hermeto e Grupo no Rio de Janeiro. Houve uma temporada em 1991, no Teatro Rival, por exemplo, na qual estive presente em oito ou nove dos dez dias de *shows*. No último dia, o produtor Mauro Wermelinger olhou para mim e falou: “Hoje você não vai pagar! Já pagou tantas vezes, hoje é nosso convidado.” E frequentei ensaios também, no bairro do Jabour, na casa do Hermeto. Eu nunca pensei em ser músico da banda do Hermeto, nem em seguir a estética dele, o que me instigou foi a questão sobre como ele criou a música dele, ou seja, como ele concebeu e realizou sua linguagem musical.

Terminei a Faculdade de Composição em 1991 e, a partir de 1994, comecei a me preparar para o mestrado. Tentei, inicialmente, a Composição, mas levei bomba num maldito ditado a quatro vozes, e acabei indo para a Musicologia. Estudei análise durante dois anos com o saudoso professor Antônio Guerreiro, me preparando para a prova de análise da seleção do mestrado na Unirio. Lembro-me de que a banca era formada pelos professores José Maria Neves e Ricardo Tacuchian, os quais simpatizaram com as minhas propostas de estudar a música de Hermeto Pascoal ou a de Marlos

⁴*Tiruliruli*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EBfM1emRjQY>. Acesso em: 10 jul. 2021.

Nobre. Tendo passado nas provas e entrado no mestrado, tive a felicidade de ter a Martha Tupinambá de Ulhôa como minha orientadora. A Martha deu ideias e sugeriu coisas que jamais passariam pela minha cabeça, como estudar acústica, psicoacústica, análise espectral e música eletroacústica – o que fiz, ao me tornar aluno de uma matéria optativa, com o compositor Rodolfo Caesar, na UFRJ. Ao mesmo tempo, a linha de pesquisa denominada Etnografia das Práticas Musicais, do PPGM da Unirio, tinha uma forte vertente etnomusicológica, muito por conta da presença da professora Elisabete Travassos no corpo de professores. Tendo participado das bancas de ensaio e defesa, Beti me ajudou a pensar como a inovação musical de Hermeto Pascoal tinha a ver menos com a ruptura das vanguardas do que com experimentações por ele exercidas por meio das tradições populares nordestinas. Dessa maneira, pude compreender melhor a relação complicada entre Hermeto, a sociedade e a indústria fonográfica.

O meu objetivo principal na dissertação era esclarecer o que tinha me incomodado desde o começo, quando ouvi a música “Cores” em 1984/85. Ou seja, como é que Hermeto Pascoal concebeu sua linguagem musical e como essa linguagem foi gravada em disco pelos músicos que o acompanhavam à época? Para isso, escolhi um determinado repertório com características musicais experimentais, constituído por oito músicas gravadas nos LPs e CDs de Hermeto e Grupo, lançados entre 1981 e 1993. Diga-se que Hermeto é visto geralmente como representante de uma corrente dentro da música dita “instrumental”, uma corrente ligada à mistura do *jazz* com ritmos brasileiros, mas o que me chamou atenção no Hermeto não foi isso. Foi justamente o que a Cinthia falou no começo da palestra, ou seja, a capacidade que a música dele tem de, às vezes, diluir as fronteiras entre o erudito e popular. Numa mesma música de Hermeto, podem ocorrer vários idiomas musicais, como o modalismo, tonalismo, atonalismo, ruidismo, até as pessoas se perguntarem: mas isso é música? Pessoas falando fazem música? Hermeto responderia: sim, claro, a fala das pessoas é seu cantar natural! Então, eu fui atrás de outras pistas e fontes. À época, havia a pesquisa de mestrado do José Carlos Prandini⁶ [3], que fez um trabalho primoroso, mas pegando mais do lado do *jazz*, dos improvisos do Hermeto, que o pesquisador transcreveu e analisou em termos das escalas de acorde, como desdobramentos das bases harmônicas.

Mas aquilo não me satisfaz porque não explicava a música “Cores”, uma música cuja harmonia era escrita em poliacordes, apresentando trechos atonais, enquanto a melodia incorporava o canto destemperado de uma cigarra. No *jazz*, os poliacordes aparecem, por exemplo, na técnica de arranjo denominada TES ou tríades de estrutura superior, sendo utilizados, entretanto, com parcimônia, apenas em alguns trechos musicais. Isso me fez pensar se Hermeto teria aprendido esses procedimentos harmônicos com a música erudita. Mas eu estava enganado. Hermeto ouviu, por exemplo, a *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky na casa do Edu Lobo, nos EUA, mas me disse em entrevista que aquilo não interessou muito a ele. Nas rádios de Recife e Caruaru, por sua vez, onde Hermeto tocou, acompanhando cantores populares, ele escutou músicos eruditos (como César Guerra-Peixe) ensaiando ou regendo, mas foram contatos breves. Então, de onde veio o idioma harmônico de

⁵Ver: PRANDINI. Um estudo da improvisação na música de Hermeto Pascoal: transcrições e análises de solos improvisados. Dissertação, UNICAMP, 1996.

⁶Ver: TABORDA. *Música de Invenção*. Dissertação, UNIRIO, 1998.

Hermeto? Havia um outro trabalho acadêmico, do colega da Unirio, Tato Taborda⁵, o qual relacionou Hermeto às correntes ligadas a compositores de vanguarda, aos festivais latino-americanos de música contemporânea e aos concretistas. O problema é que, apesar de algumas semelhanças, em termos conceituais e estéticos, a formação autodidata e popular de Hermeto não esteve relacionada ao contato com H. J Koellreuter, os Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea, o grupo Música Viva, os irmãos Campos e, menos ainda, à Tropicália.

Então aquela vinculação do Hermeto às correntes eruditas de vanguarda também não me satisfazia. Eu tive de procurar as respostas às minhas questões de outras maneiras. Antes de prosseguir, aproveitando que estou aqui devido ao convite gentilmente feito pela maestrina da Orquestra Sinfônica de Campinas, eu queria colocar para vocês uma música que se chama “Berlim e Sua Gente”, composta em 1982, não gravada em disco. Ela foi tocada pela Orquestra Sinfônica da Rádio de Berlim, antiga RIAS. Quem sabe assim, a orquestra da UNICAMP se anima a convidar Hermeto para compor algo orquestral... Fica a sugestão. Escutaremos uma música de 3 minutos e pouco, composta em 1982, justamente quando estava começando o período da carreira de Hermeto, durante o qual ele tocou com o mesmo sexteto de músicos, formado por Itiberê Zwarg, Jovino Santos Neto, Pernambuco, Carlos Malta, Márcio Bahia e Fábio Pascoal. O que aconteceu na convivência do Hermeto com o grupo é que, à medida que ia adquirindo uma dinâmica de ensaio, o Hermeto começou a ficar mais liberado para compor para orquestra. Ele compunha sem parar, às vezes, num dia de ensaio, ele levava uma música pronta ou fazia a música na hora. Não havia, assim, uma grade feita com antecedência; cada músico tinha a sua parte. Para saber como é que a música soava, era necessário recolher as partes individuais para construir uma grade que nunca existiu. Essa composição que a gente vai ouvir, por exemplo, também não tinha uma partitura orquestral, a princípio. O Hermeto me contou em entrevista que, ao chegar a Berlim, o responsável pela encomenda perguntou a ele sobre a partitura, visto que o concerto seria em alguns dias e os músicos precisavam ensaiar. Mas Hermeto respondeu que iria compor a música naquele momento e pediu para dar uma volta de carro pela cidade, para inspirá-lo na composição. E assim, após o passeio, Hermeto ficou um dia com um piano de cauda e, depois, mais pouco tempo sem instrumento, compondo de ouvido o resto da partitura.

Pelo visto, a composição teve excelente recepção em Berlim. Bem, continuando, como parte da metodologia de minha pesquisa de mestrado realizei entrevistas com os músicos do grupo e com o próprio Hermeto. O Jovino Santos, especialmente, foi muito solícito, e eu serei sempre grato a ele, por gentilmente ter compartilhado partituras e informações decisivas sobre Hermeto Pascoal e Grupo. Todos os músicos entrevistados foram unânimes num ponto: para entender a concepção musical do Hermeto, eu teria de voltar para a infância dele no Nordeste. Hermeto vem de uma família humilde, tendo nascido em 22 de junho de 1936, no Olho D’água da Canoa, um vilarejo ao lado da cidade de Lagoa da Canoa, próxima a Arapiraca, a segunda cidade maior do Estado de Alagoas. Estive lá entrevistando os parentes do Hermeto anos depois, com os quais mantenho contato ainda hoje. Jovino foi o primeiro que falou na “versão nativa”, como a denominei na dissertação (“nativa” porque o próprio sujeito da pesquisa foi quem emitiu sua versão sobre o tema pesquisado). Depois, o Hermeto confirmou a versão de Jovino e acrescentou outros elementos. De família muito pobre, os pais agricultores – pequenos comerciantes e agricultores – o avô de Hermeto era ferreiro e tinha um

monturo perto da ferraria dele (monturo é um lixo de ferro-velho, onde eram jogadas as ferraduras que não serviam para os bichos). Hermeto, com 6, 7 anos de idade, pegava os pedacinhos de ferros no monturo e começava a percutir seus sons. Daí, ele fez um carrilhão, estendendo, num fio de arame, os ferrinhos, assim compondo suas primeiras músicas.

Além dessa experiência, muito importante, Hermeto sempre fala que, quando o pai ia trabalhar na roça, o levava; e ele, por ser albino, não podia pegar sol, por isso botava um chapelão e ficava debaixo da árvore tocando flauta. Assim, em casa, ele tocava o carrilhão de ferro, um brinquedo sonoro e, quando ia para roça, tocava flauta (que o garoto fazia artesanalmente com talo de abóbora, folha de mamona), em duo com os pássaros. Diz Hermeto que consegue até hoje começar a tocar flauta e chamar os pássaros, enchendo as árvores. Vocês podem achar que eu estou louco, “viajando na maionese”. Eu não recrimino vocês. Eu também fiquei muitas vezes na pesquisa pensando nisso. Será que estou enganado? Será que vou assinar documentos, receber bolsa do governo, fazer uma dissertação de Mestrado falsa, com um tema que eu não desenvolvo de maneira adequada? Bom, vou colocar para vocês uma filmagem do Hermeto tocando num zoológico, na Europa, só para vocês verem que não é cascata, não é mentira minha. Ele está se comunicando musicalmente com os animais. É uma experiência que um de vocês pode fazer, quem sabe? Esse trecho que eu colocarei para vocês assistirem se encontra num documentário francês, intitulado *L'Allumé Tropical*⁷. Há alguns documentários importantes feitos sobre o Hermeto, um deles é este⁸.

É necessário assinalar que os sons inarmônicos de metais (como os ferrinhos do carrilhão feito por Hermeto, quando criança) não produzem a série harmônica presente na maioria dos instrumentos musicais ocidentais. Nos sons inarmônicos, os parciais não estão mais numa ordem de números inteiros, como ocorre na série harmônica. Nela, a gente escuta uma frequência e seus harmônicos, todos múltiplos inteiros do som mais grave. Mas nos sons inarmônicos e metálicos isso não ocorre; daí o fato de sinos, carrilhões e pratos produzirem sonoridades dissonantes, com alturas fora do sistema de temperamento igual e/ou ruidosas. O garoto Hermeto pegava aqueles pedacinhos de ferro e adaptava seus sons para a sanfona de oito baixos (popularmente chamada de “pé-de-bode”), instrumento que ele tocava nos bailes de casamento e forrós, assim “entortando” (ou seja, tornando dissonantes) os acordes.

Eu pensei: tenho que testar a escuta do Hermeto e saber se ele tem mesmo ouvido absoluto e consegue escutar parciais inarmônicos! Aí tentei marcar uma segunda entrevista com ele, mas, a princípio, ele não quis me receber. De fato, cá entre nós, a primeira entrevista que eu fiz com ele não foi boa (isso serve para outras pessoas que forem pesquisar a música do Hermeto: sejam diretos nas entrevistas, pois ele é um improvisador nato, o que significa que você pode perguntar uma coisa para ele e, depois de dois minutos, ele pode estar falando sobre uma coisa totalmente diferente do que você perguntou.). Então, na primeira entrevista que fiz com ele, deixei tudo muito livre, e o resultado foi que a entrevista ficou vaga e sem direção. Creio que foi por isso que, procurado para uma segunda

⁷Documentários: *Hermeto Campeão*, 1981, Direção Thomaz Farkas; *L'Allumé Tropical*. 1997. Dir. Yves Billon, Les Films du Village La Cinqüième; *A pessoa é para o que nasce*. 2004. Dir. Roberto Berliner, Tv Zero e Petrobrás; *Quebrando Tudo*, 2004, Dir. Rodrigo Hinrichsen, São Paulo, TV Cultura.

⁸Ver: Hermeto no zoo. Disponível em: <https://youtu.be/Y10Ewgcqky8>. Acesso em: 18 jul. 2021.

entrevista, ele não quis, a princípio. A minha sorte foi que a Dona Ilza, companheira dele na época, teve pena de mim e encheu tanto a paciência do marido, que ele acabou concordando em me receber novamente. Só digo a vocês isso: eu levei a entrevista toda organizada e, após uma hora e meia, dei por terminado o encontro. Para não o incomodar, agradeci e me despedi. Mas não consegui ir embora. Para a minha felicidade, Hermeto falou que minha entrevista havia sido boa demais e que eu ficaria lá até de madrugada: “Se quiser, dorme aqui, em casa!”. Em suma, fiquei 4/5 horas na casa dele, acumulando várias fitas cassete, enquanto ele falava e me mostrava composições novas (lembro-me das 366 partituras do Calendário do Som, dispostas sobre o piano dele).

Levei um sininho de mesa para a entrevista, para testar a escuta de Hermeto. Quando eu toquei o sino para ele, imediatamente ele reconheceu, de ouvido, que era um fá sustenido, mas logo depois, insatisfeito, ligou o piano elétrico e, tocando, assinalou que se tratava, na verdade, de uma frequência entre as notas fá sustenido e sol. Dez anos depois, com o surgimento da tecnologia computadorizada que não havia na época de minha dissertação, confirmei que Hermeto estava certo e que, de fato, uma das duas frequências do som do sino de mesa estava entre o fá sustenido e o sol, mais exatamente a 1/10 de semitom acima do fá sustenido⁹. Este não foi um experimento sistemático, vocês podem falar, e não foi mesmo. Mas fiquei satisfeito com os resultados do teste, pois a minha hipótese fundamental na dissertação estava correta. A concepção musical do Hermeto tem a ver com sua capacidade ampliada de escuta, por meio da qual, desde criança, ele transforma sons não convencionais em música. Já fui criticado por supostamente exibir a escuta de Hermeto de maneira laudatória, mas não se trata disso, em absoluto. Apenas considero fundamental assinalar que a experimentação musical de Hermeto está relacionada não apenas à forma como ele escuta os sons diferentemente de outras pessoas, mas também como ele cria abordagens composicionais que compartilham novas maneiras de escutar com as pessoas.

Essa capacidade ampliada de escuta inclui, ainda, a relação com as imagens. As capas de disco, desenhadas por Hermeto, exemplificam a sinestesia escuta-visão, presente em sua música. Hermeto, atualmente, desenha sem parar, o que é mais um indicativo de como um cara com deficiência visual muito grande, por causa do albinismo, desenvolveu sua audição para, de algum modo, compensar um sentido pelo outro. Essa escuta ampliada e sinestésica dos sons de natureza e do cotidiano – uma escuta com raízes nordestinas e rurais, de um homem do campo, que viveu próximo aos índios Xucuru-Cariri e Cariri-Xocó – está presente até hoje na personalidade e na música de Hermeto. Ele preservou, junto de sua escuta acurada, a personalidade infantil, para a qual tudo é brincadeira, jogo e música, incluindo os animais, as pessoas falando, os ruídos etc. Por isso, a experimentação exercida por Hermeto não é marcada por certo cerebralismo verificado em correntes contemporâneas e de vanguarda.

O som dos parciais inarmônicos do sino tenor da catedral de Winchester pode ser um exemplo de percepção das diferenças entre esse tipo de espectro e o espectro que tem como modelo a série harmônica. Acho que essa última vocês todos já conhecem, mas não os parciais inarmônicos de um sino. Depois, apresentarei outros trechos da partitura da música “Cores”, já me encaminhando para o

⁹O som do sino de mesa por mim utilizado no experimento com a escuta de Hermeto Pascoal pode ser escutado em: <https://www.youtube.com/watch?v=P7uB565y3mI>. Acesso em: 18 jul. 2021.

final. Minha intenção é ilustrar como é que esses sons inarmônicos e não convencionais, da infância do Hermeto, como os de animais, ferros, da fala humana etc., serviram como base para ele criar uma linguagem ou sistema musical original, objeto de minha dissertação de mestrado.

Os sons dos parciais inarmônicos são diferentes daqueles encontrados na série harmônica. Alguns parecem, inclusive, estar “desafinados”, pois se encontram entre as notas do nosso sistema de temperamento igual. Uma característica importante verificada no espectro dos sons de sinos é que um dos primeiros parciais é a 3ª menor, ao invés de 3ª maior, encontrada nos espectros sonoros harmônicos. A 3ª maior aparece, por sua vez, no quinto parcial do som do sino, produzindo uma sonoridade dissonante e tonalmente ambígua, resultante do choque entre a 3ª menor e a 3ª maior (distantes uma da outra por intervalo de nona menor, no espectro sonoro do sino).

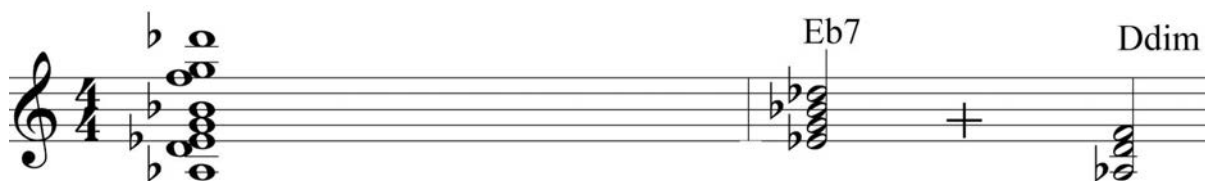
Inspirado por sonoridades não convencionais, como o som inarmônico dos ferros, em sua infância no Nordeste, Hermeto acabou inventando um sistema de cifragem próprio, usando um código do universo popular, que é a cifra, para representar sonoridades não convencionais, com harmonias densas e dissonantes. Um ótimo exemplo desse procedimento é a música “Cores”, mencionada no início desta palestra.

Exemplo 2 – Trecho da música *Cores*, de Hermeto Pascoal (1982).

Podemos verificar, no Exemplo 2, o sistema de dupla cifragem criado por Hermeto, que sobrepõe notas isoladas tocadas pela mão esquerda (a cifra de “baixo”), enquanto que a mão direita toca o acorde assinalado na cifra superior. No primeiro acorde de dupla cifragem do referido exemplo, a mão esquerda toca somente as notas Sol bemol e sua 6ª maior (Mi bemol), ao mesmo tempo em que a mão direita toca todas as notas do acorde de Bb7+ (Si bemol, Ré, Fá, Lá), assim harmonizando a nota Dó, na melodia. Dessa maneira, ocorrem sete notas diferentes simultaneamente neste trecho musical, sem uma classificação tonal precisa.

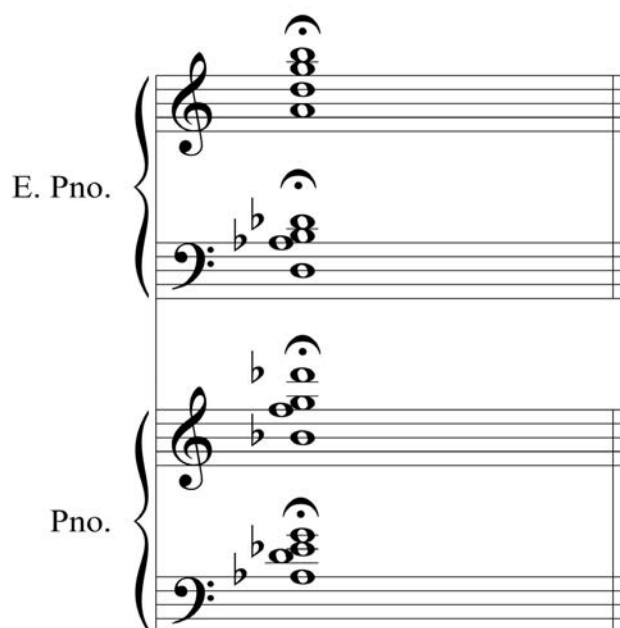
No final da música *Cores*, ocorre o acorde que me desnorteou quando a escutei pela primeira vez. Hermeto faz, nesse acorde, o que costumava fazer quando criança, quando pegava os ferrinhos

no ferro-velho de seu avô e adaptava os sons metálicos para a sanfona de oito baixos. Ele utiliza uma placa de ferro que o baterista Márcio Bahia está percutindo no fundo da gravação musical e transcreve os parciais inarmônicos daquela placa de ferro para a partitura. Curiosamente, o poliacorde dissonante resulta da sobreposição das notas de dois acordes triádicos simples:



Exemplo 3 – Acorde formado pelos parciais inarmônicos de uma placa de ferro percutida na música *Cores* (1982).

As notas desse mesmo acorde são distribuídas, então, para dois pianos (um acústico e outro elétrico), até o fabuloso acorde final, resultado da sobreposição de 10 notas diferentes, harmonizando dissonantemente o canto destemperado da cigarra.



Exemplo 4 – Acorde final, *Cores* (1982).

O último exemplo que eu queria colocar para vocês é a minha transcrição em partitura do primeiro “Som da Aura” gravado por Hermeto Pascoal, intitulado *Tiruliruli* (1984), originalmente uma narração futebolística feita pelo locutor esportivo Osmar Santos. O “Som da Aura” é uma denominação criada pelo Hermeto, baseada na concepção de que a voz falada é uma melodia não convencional, criada pelas pessoas sem que elas percebam. Hermeto começou a escutar a fala das pessoas como uma melodia desde que era criança, no Nordeste. Aos 48 anos de idade, ele resolveu provar

para si mesmo que não estava doido e nem tinha nenhum problema auditivo. Pegou um gravador caseiro e gravou a narração de uma partida de futebol. Depois, harmonizou com acordes a narração-melodia, criando o que, anos depois, ele denominaria de “Som da Aura”.

Tiruliruli

Melodia: Osmar Santos
Harmonia: Hermeto Pascoal
Montagem: Marcus Vinícius e Hermeto Pascoal

(ca. 160) D#9sus4 [D#6#3 +11c.] (ca. 108) F9sus4 [R#63 +43c.] [Mi3 -41c.] [D#6#3 +11c.] [D#63 -24c.] D9sus4

Cis cou pra lá, cis cou pra cá en - lou - que - ce seu po vo dou tor, [loop]

f *mf*

(ca. 210) Dm7(11) Grito de gol da torcida D#m7(11)

Ti ru li ru li, ti ru li ru li [loop]

f

(ca. 168) Dm7(11) (ca. 60) D#m7(11) Cm7(11) Bm7(11) Bbm7(11) Am7(11)

E que

rit. *pp*

Exemplo 5 – *Tiruliruli* (LP Lagoa da Canoa, município de Arapiraca, Som da Gente, 1984). Transcrição em partitura feita pelo autor.

Em resumo, os sons da voz falada, dos ferros e dos animais constituíram a tríade experimental precoce que serviu de base para Hermeto Pascoal desenvolver, futuramente, sua linguagem musical experimental, como exemplifica a música *Cores* e o “Som da Aura”, acima referidos.

O Hermeto fala que é brasileiro com muito orgulho, mas que ele não faz música brasileira, e sim “música universal” – que é o único rótulo que ele admite para definir a sua música. Para entendermos melhor a ideia de universalidade musical do Hermeto, a primeira coisa a considerar é a “universalidade” do Brasil (não à toa, “Brasil Universo” é o título de um de seus LPs, lançado em 1986). O que Hermeto quer dizer é que, culturalmente, os brasileiros são miscigenados ao extremo. Há a influência indígena, em primeiro lugar. Os índios estão há mais de 12 mil anos neste território atualmente chamado Brasil. Eu insisto em assinalar – sem encontrar eco nos colegas pesquisadores – que o próprio Hermeto já se definiu como um “índio diferente”, o que, a meu ver, é um dado fundamental para entendermos, por exemplo, sua relação com os sons da natureza, dos animais e do cotidiano, além de sua virtuosidade na flauta, instrumento que ele começou a tocar inspirado pelos índios, em sua infância em Alagoas. Depois, há a influência musical europeia, dos colonizadores portugueses e, ainda, a matriz africana riquíssima, dos seres humanos trazidos à força para esse país, num total aproximado de 4.800.000 africanos escravizados ilegalmente. Isso para não falar nos italianos, japo-

neses, libaneses etc., que vieram ao Brasil nos séculos XIX e XX, ou nos imigrantes de outros países, que continuam a chegar por aqui. A universalidade da música de Hermeto não é semelhante à noção apresentada nos livros de “História Universal da Música”, nos quais a música brasileira não é sequer incluída (exceto, talvez, quando é mencionado o nome do compositor Heitor Villa-Lobos). Na noção de universalidade de Hermeto, o Brasil ocupa o centro, não a periferia do sistema.

O segundo ponto em relação à noção de universalidade na música de Hermeto Pascoal é que não apenas ele percebe o “universo” no Brasil, como também identifica o “Brasil” no “universo”. No *Som da Aura*, da fala de um vendedor de feira no Japão, por exemplo, Hermeto “descobre” na melodia da fala do japonês um ritmo de samba¹⁰. Outro exemplo é o *standard* do jazz, *Round Midnight*, de Thelonious Monk, em cuja melodia Hermeto identifica modos nordestinos usados no forró. Nesses e noutros exemplos, as fronteiras geográficas e culturais são temporariamente suspensas, fazendo surgir um território musical “universal”, onde o local, o internacional e o global estão próximos.

O terceiro e último ponto da noção de “música universal”, cunhada por Hermeto Pascoal, é a utilização de sons presentes em todo o globo terrestre, como os da natureza, da fala e do corpo humano, dos animais e de objetos cotidianos. Os exemplos são vastos e incluem duetos de porcos, solos de cigarra, cantos de pássaros, latidos de cachorros, gritos de papagaio, falas de presidentes, locutores esportivos, professoras de natação e até do Papa João Paulo. A “música universal” de Hermeto problematiza, dessa maneira, abordagens nacionalistas e cosmopolitas, requerendo novos modelos teórico-analíticos, capazes de contemplar sua singularidade.

Essa estética musical singular apresenta, ainda, desdobramentos socioeconômicos que explicam, por exemplo, o fato de a obra de Hermeto ser pouco gravada. Sua produção conta com, aproximadamente, 10 mil músicas, segundo uma estimativa atual do próprio Hermeto. Imagino que menos de 10% desse total tenham sido gravados comercialmente. Hermeto é um músico vindo do interior do Nordeste, que, por se recusar a ser mão de obra barata para a indústria cultural, experimentou vários problemas com o sistema de produção/distribuição das gravadoras. Por isso, ele rompeu com elas, passando a gravar por selos independentes ou estatais, como o selo Sesc e o Rádio MEC. É de se comemorar que Hermeto tenha chegado aos 85 anos de idade mantendo-se em plena atividade como compositor, arranjador, instrumentista, cantor e, agora, desenhista!

Por fim, estou muito feliz por estar aqui com vocês. Nunca pensei em dar uma palestra de uma hora de duração sobre a música do Hermeto, pois nunca fui convidado para isso. Eram sempre comunicações de 15, 20 minutos; uma frustração enorme. Como é que eu vou fazer esse mundo, que é a música do Hermeto, caber em 15 minutos? Por isso, Cinthia, agradeço a você o convite e espero ter explicado bem sobre a minha pesquisa. Agradeço a todos a atenção.

Cinthia Alireti: Eu não recebi perguntas, mas tive um comentário interessante: “A impressão que deu é que o Hermeto traduziu a cidade para uma linguagem sonora, é como se pudéssemos ver o seu passeio”, de Silvia Regina Gomide. O mais interessante de uma palestra como essa é que o pessoal que é do popular pode “boiar” quando você fala sobre música espectral; e o pessoal que é

¹⁰Ver: Feira de Asakuza. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V35lTsxeloE>. Acesso em: 18 jul. 2021.

da música erudita “vai boiar” quando você começa a falar um pouco de cifras e da música popular. Ou seja, a linguagem do Hermeto pode ser vista de diversas formas. Esse aspecto experimental que ele tem é uma coisa muito interessante, porque as pessoas não pensam na música dele como música experimental. É curioso, porque o Hermeto usa mais de um aspecto. Permita-me dizer – essa é minha opinião – quando escutamos esse acorde de notas todas juntas, por mais que seja dissonante, ele coloca num contexto que é sempre um contexto brasileiro. Eu acho que essa que é a grande sacada na música dele. É uma música leve, apesar de ter todo esse aparato e de todos os elementos. A música dele ainda consegue ser uma música brasileira, com esse caráter brasileiro sobre o qual se ouve falar. Os gringos falam que o caráter brasileiro é essa coisa meio brejeira – de que o Acácio fala – um pouco malandra. A música do Hermeto tem um pouco disso incluso, mesmo as melodias. Não é uma música escrita. Você fez uma análise incrível dos acordes todos, tanto que a gente consegue entender como eles funcionam. E mesmo os sons que ele usa: sons de bichos, de objetos etc. Ou seja, mais experimental que isso? O interessante é isto: a gente não pensa na música dele como experimental. Eu acho que é isso que traz essa brasilidade na música dele: ele transcreve o que é natural. O que é a naturalidade da música? O que é naturalidade da fala? Quer mais natural do que a fala? Nossa fala ninguém consegue esconder. É difícil fazer uma fala artificial. É muito natural quando a gente fala. Eu acho que o Hermeto busca isso na música dele. Por isso, a música dele seja tão especial. Ela é composta pelo visual, por esse experimental que é jocoso, é uma brincadeira: ele falando com os bichos, ele tocando com os bichos, ele gravando o porco, o presidente. Ele compõe a partir dessa naturalidade que ele encontra nas coisas ou nas ruas. Quero fazer uma pergunta: Luiz, qual é o público do Hermeto?

Luiz: Basicamente jovens, ainda hoje. Meu filho, por exemplo, que é aluno da Unirio, estuda no piano as músicas do Hermeto. O “campeão” (apelido de Hermeto) se comunica muito com essa faixa etária jovem, embora eu esteja com quase 60 anos e continue indo aos seus *shows*, assim como outros fãs mais velhos do que eu. Geralmente, Hermeto se apresenta em locais com perfil mais popular no Rio de Janeiro, preferindo, por exemplo, o Circo Voador do que a Sala Cecília Meireles. Ele também é experimental no sentido de escoar sua produção por canais não convencionais. Falando nisso, publiquei meu livro nos Estados Unidos, com a dissertação de mestrado sobre Hermeto Pascoal e Grupo, porque, quando eu terminei a dissertação, eu tinha certeza de que aquele trabalho deveria circular para mais gente conhecer a importância do Hermeto. Mas antes, eu quis publicar no Brasil. Não publiquei porque as editoras não estavam interessadas. Eu procurei, por exemplo, um representante da Editora 34. Ele me perguntou: “Você quer escrever uma biografia sobre o Hermeto?” Eu disse que não, que já tinha um outro trabalho que queria ver publicado. O representante retrucou: “a sua dissertação não nos interessa, mas se você escrever uma biografia dele, a gente publica, só que tem que ser tudo por sua conta...!”. Nesse nível de capitalismo atrasado e selvagem em que a gente está no Brasil, há pouco lugar para a cultura, e isso prejudica não apenas o Hermeto, mas também compositores jovens que estão assistindo à palestra e não encontram espaço para veicular seus trabalhos. Acho que a academia poderia ser um *front* nesse sentido, publicando trabalhos de qualidade, dissertações, teses, ensaios, artigos, partituras, simpósios, como esses que a gente está fazendo agora, para mais gente valorizar e entender melhor figuras importantes, como é o caso do Hermeto

Pascoal, famoso no mundo inteiro, mas que encontra dificuldades para comercializar sua produção musical no seu próprio país de origem. Então, cabe a nós não ficarmos esperando por gravadoras, editoras ou pelo governo, porque desse governo não virá nada de bom para os artistas.

Cinthia: Luiz, foi um prazer enorme ver você e conhecer você assim, pessoalmente, ainda que seja pelo *Zoom*. Vamos ficar em contato. Obrigado a todos.



Entrevista:
A identidade brasileira na
música de André Mehmari

A identidade brasileira na música de
André Mehmari¹

André Mehmari²

Cinthia Alireti: A nossa segunda atividade dessa tarde é um bate-papo sobre criação e identidade, com o pianista e compositor André Mehmari. A identidade brasileira na música de André Mehmari é o tema deste nosso encontro, neste horário. Eu trouxe aqui também o professor e arranjador Paulo Tiné, da Unicamp, para ajudar a lembrar algumas coisas do passado (risos) e conseguir entender o que é brasileiro na música do André, para onde vai essa música, como é que se desenvolveu e como é que vai se desenvolver todo esse trajeto que ele tem para contar para nós. A música do André e a personalidade artística dele, eu acho que é um dos pontos fortes dessa conversa, porque ele, diferentemente de outros compositores, não se desenvolveu dentro da academia. Ele é um compositor... isso é uma coisa muito curiosa, não é? Geralmente, os compositores fazem parte de um

¹Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t-eas-eGIvM>.

²André Mehmari é pianista, arranjador, compositor e multiinstrumentista, nasceu em Niterói-RJ em 22 de abril de 1977. Além da ativa carreira internacional como instrumentista, André Mehmari continua sendo um dos compositores mais requisitados do país e produz constantemente música sem fronteiras estilísticas em seu Estúdio Monteverdi, em pleno coração da mata atlântica. Site oficial: <https://www.andremehmari.com.br>

programa universitário, alguma coisa assim. O André não. O André é um profissional independente, um músico. André, agora é com você... perdão, vou ler a sua biografia.

André Mehmari: Ai meu Deus!

Cinthia Alireti: É para o pessoal saber um pouco. Então, é pianista, arranjador e compositor. Nasceu na cidade de Niterói, no Rio de Janeiro, em 22 de abril de 1977. Considerado pela crítica um artista singular de imaginação vibrante e generosa, Mehmari teve seus primeiros contatos com a música por sua mãe, já em Ribeirão Preto, em São Paulo. Mudou-se para São Paulo em 1995, com seu ingresso no curso de piano da ECA-USP. Compositor prolífico e requisitado, foi apontado como um dos mais originais e completos músicos brasileiros de sua geração, premiado tanto na área erudita, quanto popular. Teve suas composições e seus arranjos tocados por muitos grupos orquestrais e camerísticos, entre eles a OSESP, OSB, Filarmônica de Minas Gerais, *Miami Symphony Orchestra*, Quarteto da cidade de São Paulo e Quinteto Villa-Lobos. Recentes trabalhos incluem obras para o violoncelista Antônio Meneses e a trilha sonora da primeira série brasileira produzida para a plataforma *Netflix*. Além de uma vasta premiada discografia, Mehmari possui uma ativa carreira internacional como solista e criou duos expressivos com músicos como: o violoncelista Antônio Meneses, o pianista Mario Laginha, o clarinetista italiano Gabriele Mirabassi, o percussionista Antônio Loureiro, os bandolinistas Danilo Brito, Hamilton de Holanda e as cantoras Maria João, Marília Vargas, Nauzete, Maria Bethânia e Mônica Salmaso. Eu incluí algumas inscrições na sua biografia para as pessoas conhecerem um pouco mais. André conta para gente como é que você começou a se interessar pela música, porque o seu trajeto não pode ter sido o mesmo de uma pessoa que começou a estudar piano com cinco anos de idade e se tornou, por exemplo, um solista da música clássica. Como é que isso aconteceu na sua vida?

André Mehmari: Boa tarde a todos que estão aqui acompanhando a nossa conversa. De fato, eu tive um desenrolar, um desenvolvimento musical nada convencional. Eu comecei profissionalmente na música aos 11, tocando em bailes no interior de Ribeirão Preto. Comecei muito cedinho a ter um ambiente musical em casa com minha mãe, que tocava no mesmo piano uma música muito variada, que ia desde Joplin até Chopin, passando por Jobim, por Nazaré, por essa música dos pianeiros e também pela Música Popular Brasileira. Então eu fui estimulado em casa de uma maneira muito peculiar, com minha mãe tocando também o acordeão, o violão, cantando... e eu tive este ambiente musical onde não havia etiquetas para as músicas; existia a música que vinha no ambiente afetivo, doméstico. Aquela música era, para mim, a música de que eu gostava, que me nutria e também nutria a minha relação familiar. Foi onde eu comecei também a florescer muito novinho, tinha ouvido absoluto já e queria botar um disco de vinil na vitrola e tocar junto, e aí aprendia as músicas, decorava... “ah, o menino tem talento”. Então me colocaram num curso de órgão que era instrumento da moda na época... aquele órgão de dois teclados e pedal, tipo um *Hammond*. Isso me deu um repertório popular de músicas de dança, por exemplo. Por isso, a minha formação não tem nada a ver com a formação clássica de piano... de curso de piano, enfim, mais escolástico assim. É claro que, já pelos 12 anos de idade, eu já tinha uma desenvoltura no piano, já passava horas improvisando no piano. Eu comecei a ter orientação de piano erudito também; obviamente, entrei nesse mundo do

contraponto, tocando Bach, tocando o cravo bem temperado, tocando Schumann, Brahms, Bartók de montão. Nessa época, também eu já comecei a devolver como compositor, eu já escrevi música ali, com 12, 13 anos, comecei a escrever música quase que diariamente. Então é um caminho diferente que acho que também gerou um músico que tem uma trajetória, uma assinatura própria, enfim, acho que é um pouco sobre isso que a gente vai falar aqui. Eu estou aberto a perguntas. Em vez de eu ficar despejando um monte de coisas sobre a minha biografia, eu prefiro ser estimulado pelos meus nobres amigos aqui.

Cinthia Alireti: O Tiné tem alguma pergunta?

Paulo Tiné: Primeiro, boa tarde a todos. A gente já estava conversando ontem... ontem não, um pouco antes... Apesar do nosso início de conversa, André, alguém já escreveu sobre o 3% no *chat*. Você que é uma pessoa que tem uma obra de relevância, que as pessoas conhecem, tem os discos, tem uma discografia – depois a gente pode falar sobre algumas coisas – eu tenho algumas curiosidades assim... de antemão, agradeço em público sempre a generosidade que você teve quando pedi partituras para usar nas minhas aulas, como o seu arranjo do *Forrólins*; quando eu pedi para você compor uma peça para *big band*, que você escreveu lindamente, mas a gente nunca conseguiu tocar (risos)... mas há de chegar o dia... Às vezes, o compositor, o artista em geral tem uma visão sobre a sua própria obra que é diferente da visão do público, não é? Quer dizer, como o público recebe. Talvez fosse bacana você falar um pouquinho sobre essa questão do 3%, porque foi uma coisa que, de uma certa forma, você atinge um público que nem é o da música, não é? Você vai além da música fazendo essa trilha. Talvez fosse bacana você contar para a gente como foi o processo, como foi a sua inspiração. Acho que tem muito a ver com a questão da identidade brasileira, por causa do uso da melodia folclórica que tanto o Villa quanto o Milton usaram, não é? Então, talvez fosse bacana você falar um pouco sobre isso.

André Mehmari: Tá legal! Vamos falar. É um prazer estar aqui com meu amigo de longa data, o Paulo Tiné, que me conheceu acho que nos idos de 93, alguma coisa assim...

Paulo Tiné: Memória boa! (risos).

André Mehmari: ...em Campos do Jordão. E eu lembro que a gente era muito próximo, a gente falava muito de música. Você já falava muito do Jarrett para mim... quer dizer, eu acho que você foi uma grande influência para mim naquela época, um cara que me estimulou bastante. Foi muito legal... muito contente estar aqui contigo hoje. Obrigado pela tua generosidade em estar aqui com a gente. Especificamente sobre o 3%... bom, primeiro é que é uma série de grande sucesso mundial, que é interessante porque é único na minha carreira. Eu acho que tenho um público mais restrito; acho que tenho os meus discos ali e tal. Mas essa série, por exemplo, para citar um exemplo, estava no museu *Viking*, em Oslo, na Noruega, e o cara da bilheteria viu o meu passaporte, minha identidade e falou: 3%! Identificou o nome do cara que fez a trilha da série que ele estava curtindo... é uma série que teve muito sucesso, principalmente fora do Brasil... Então passa pela questão da identidade brasileira e que eu fico muito contente de poder ter tido essa visão de colocar música brasileira nessa trilha, e não fazer um *cover* de uma trilha americana, por exemplo. O tema do Caicó, que você cita que é folclore potiguar, até onde eu sei... “ô mana deixa eu ir, ô mana eu vou só”, que

Villa usou nas *Bachianas 4*, o Milton também cantou, enfim... é um tema pelo qual eu tenho muito carinho. Eu gravei na rabeca, é um instrumento também nosso, que foi ouvido no mundo inteiro, naquela trilha... tanto na abertura quanto ao longo da série toda; é um *leitmotiv* que aparece recorrente. Existem outros elementos de brasilidade. Por exemplo, tem o uso do cavaquinho. Existe um clipe muito importante na primeira temporada que eu e a Mônica Salmaso interpretamos: *O Último Desejo*, de Noel Rosa. Então, quem é que ouviu falar de Noel Rosa na Finlândia? Sei lá... no Japão... Japão sim, com certeza, mas digo... esse público, que é talvez uma faixa etária mais adolescente ou jovem, enfim... possivelmente nunca ouviram falar de Noel Rosa ou folclore potiguar. Ao mesmo tempo, é claro que tem o corpo da trilha sonora, é muito eletrônico, tem essa *tecladeira* toda aqui, tem uns *synths* analógico. Eu também usei todo o arsenal instrumental que eu tenho à disposição. Eu sou multi-instrumentista também, como alguns sabem, eu toquei acordeão, clarone, baixo, guitarra, vários instrumentos eletrônicos... *theremin*, percussão, bateria, enfim. Eu tenho aqui...

Paulo Tiné: Mas...desculpa. Naquele disco *Canto*, é a primeira vez que você usa essa sua coisa de aplicação do multi-instrumentista, não é?

André Mehmari: É!

Paulo Tiné: Como produto, não é?

André Mehmari: Que é o meu primeiro disco solo depois do prêmio *Visa*, em 98. Eu toquei só piano... não... toquei flauta e violão também, se não me engano, acordeão no disco do prêmio *Visa*... mas o *Canto* foi gravado um ano e meio depois ou dois anos. Eu já tocava quase 20 instrumentos diferentes, e pouco piano, justamente uma coisa quase de rebelde assim. Eu ganhei um prêmio tocando piano, e eu quero gravar um disco em que eu não toque piano. Eu canto, toco cordas, toco de tudo, vários instrumentos. Para mim, é isso. Eu acho que a minha visão de música passa por todos esses instrumentos, passa pela composição, pelo arranjo, e o piano está no meio de tudo isso.

Paulo Tiné: Agora, com essa facilidade de você tocar muitos instrumentos, você pega muitos contornos de idiomatismos e tudo mais. Mas qual a importância que você vê, tanto no aspecto da criação quanto talvez na educação, a questão da escrita musical? Eu digo isso porque a gente vive assim, pelo menos na academia, a gente tem uma discussão muito intensa sobre a questão da partitura, até falando realmente da partitura tradicional, não somente os novos meios de notação, porque também isso é um desdobramento talvez da notação. Mas há uma discussão muito intensa sobre o aprendizado, sobre a necessidade ou a não necessidade, sobre a questão de que o quanto esse paradigma da música escrita adquire um valor cultural que, às vezes, pode estar por sobre valores musicais regionais que são suprimidos pela questão de estarem na oralidade, não é? Mas especificamente como você vê a questão da escrita musical?

André Mehmari: É curioso, porque, para os outros, eu escrevo partituras bem específicas, detalhadas, com muita informação, como é o caso das obras sinfônicas. Em todas, eu não deixo nada aberto. É claro que isso é idiomático, isso é do meio, isso é da práxis, como se faz... música de câmara, *idem*. Também esse ano escrevi muita música de câmara, e tudo é absolutamente notado. A minha notação é convencional. Eu não uso muita técnica estendida, eu não lanço mão desses re-

cursos, porque não... enfim, existe uma demanda interna, uma linguagem que não demanda isso... Ao mesmo tempo, quando eu toco piano ou quando eu toco e acompanho esses duos que a Cinthia mencionou, por exemplo, as minhas partituras são rudimentares ou não existem. A maioria dos meus arranjos para piano solo também não tem notação nenhuma, não são escritos. Quando eu gravei 18 minutos de variações sobre o *Cio da Terra*, que eu publiquei no aniversário do Milton, não há uma partitura para tudo aquilo. Quando eu toco com meu trio, *idem*. Então, para mim, eu deixo o material muito aberto, porque eu tenho uma natureza de improvisador, que remonta ao início da minha vida musical, e, ao mesmo tempo, eu tenho uma relação séria com o material escrito. Eu pego uma partitura orquestral e escuto a partitura na minha cabeça. Ser um improvisador não quer dizer que eu não tenha uma relação séria com a escrita musical; eu tenho... e muito íntima. Mas eu tenho, ao mesmo tempo, uma relação com essa oralidade, por exemplo. Eu gravei um disco de choro com o Danilo Brito sem partituras... e é música de câmara. Se você quiser transcrever, você vai ver que há um pianismo bastante elaborado, há um camerismo bastante refinado, dinâmicas, texturas, contrastes, tudo que existe em música de câmara. Porém, não há uma única linha escrita, é tudo transmitido pela prática, pelos ensaios e combinações práticas. Então isso tudo coexiste na minha produção, desde uma partitura orquestral A3, com muita informação, até um pedaço de guardanapo dizendo a forma de um chorinho, e vamos embora.

Cinthia Alireti: Então, eu tenho uma perguntinha. A gente estava falando desses duos que você está mantendo, com pessoas tão distintas... as escolas são tão distintas: Antônio Meneses, Nauzete, Marília Vargas, não é? São pessoas que estão acostumadas com uma tradição completamente distinta, não é? E você transita por esses meios com essas pessoas. O que você, como artista, procura com esses duos? Você procura que ideal sonoro? Ou qual estilo você está procurando com esse tipo de duo? Eles são amigos seus, você quer um momento bacana... lógico, acho que deve ter mais que isso, mas assim... o que você está procurando com essas diferenças que você encontra, fazendo música com essas pessoas tão diferentes?

André Mehmari: Acho que é interessante inverter a pergunta: o que vem em mim? Por exemplo, o Antônio Meneses me confiou um projeto da vida dele de 60 anos de vida; confiou a mim produzir o disco, compor música nova, gravar, mixar, tocar com ele, quer dizer... eu acho que ele queria o que eu posso trazer para a música dele. Acho que a Marília queria o que eu posso trazer para a música dela, e também os instrumentistas e as cantoras. Aí você pergunta: como é que você se relaciona com músicos tão diferentes? Isso é da minha natureza, da minha inquietude musical desde sempre. Eu nunca tive uma turma musical específica, eu nunca tive um clubinho e tal, “aquela é minha galera”. Eu sou um cara que navega por todos esses lugares. Eu acho que, ao mesmo tempo, coloco minha digital em todos eles. Por isso, as pessoas querem trabalhar comigo nesse ambiente, porque eu trago algo de assinatura, para isso. Não faço algo genérico. E faço algo que se relaciona com a personalidade daquele músico, daquela cantora ou cantor, respeitando muito... eu acho que eu sou um cara que sabe dançar respeitosamente esse dueto... e não se impõe ao outro... e complementa o discurso musical desse outro artista de modo a criar um todo harmonioso ou um todo interessante. Mas, em cada um desses duos, a gente tem características muito diferentes, até na forma em que eu atuo. Vamos tomar de exemplo duas cantoras, no caso, a Mônica e a Marília. É muito diferente a

forma de atuar com essas duas cantoras. Mas eu acho que existe algo que unifica essa minha postura, essa minha atividade toda camerística nos duos, que são numerosos porque eu gosto muito: é uma formação que a gente troca demais, é um diálogo aberto. E eu acho que eu tenho essa alma livre e aberta a realmente ouvir o outro de maneira generosa e complementar com a minha digital e tudo. Mas é muito permeável ao outro. Quer dizer, eu deixo muito o outro entrar na minha alma musical, e eu devolvo o negócio diferente. Então, eu toco um madrigal de Monteverdi com a Marília; mas o jeito de atuar é muito parecido da maneira como eu acompanho a Mônica cantando Caymmi. Eu acho que, no final das contas, o baixo cifrado do Monteverdi é como a harmonia da música popular, evidente que existe todo o conjunto de códigos estilísticos que eu observo ou pelo menos procuro observar. Claro, não sou um musicólogo, mas eu também tenho conhecimento de base a respeito e também tenho repertório de ter ouvido muito daquilo e de ter estudado o código. Mas eu acho que há algo vivo e solto nisso que eu trago, por exemplo, quando eu acompanho o madrigal de Monteverdi, que eu trago o respiro do choro, eu trago o *jazz*, eu trago esse trânsito, eu trago a rua, sabe? E eu acho que esses artistas querem justamente esse aporte. Foi o que eu entendi do Meneses, foi o que eu entendi dos outros músicos também.

Cinthia Alireti: Você fala que traz a rua, traz o choro... quais são as suas influências mais fortes da música brasileira ou do país em que você vive? Você conseguiria dizer? Ou é uma coisa muito mais intuitiva? É o que você escutou, o que você traz com você? Qual é o seu histórico?

André Mehmari: Ah, eu sou muito onívoro, eu escuto e estudo de tudo... dificilmente eu vou conseguir pontuar coisas. Mas eu fui gestado numa tradição muito ligada à grande canção popular brasileira, ao choro, à música de Nazaré, por exemplo, que também já vem com essa mestiçagem embutida na sua essência. Ao mesmo tempo, ouço música de Chopin ou música clássica nas vitrolas. Meu pai comprava nas Bancas de jornais sempre aqueles vinis de música clássica todo final de semana, e eu fui ouvindo e criando a minha linguagem, tanto que, com pouca idade, com 15 anos, eu escrevi quase um método para piano para uma escola de Ribeirão Preto, com uma linguagem própria e simples para o piano. É isso, a minha trajetória é difícil de colocar num quadrado assim. Mas eu acho que a ideia dessa conversa é justamente essa, não colocar em um quadrado.

Cinthia Alireti: É uma análise, assim, uma análise artística, terapia artística (risos).

André Mehmari: E está em movimento, não é? E está em movimento!

Paulo Tiné: Então, mas, é... falando desses encontros, eu vou puxar um assunto talvez não conhecido do público, só uma coisa... Cinthia, há algumas perguntas no *chat*. Depois você pode falar.

Cinthia Alireti: Pois é, mas fala a sua e depois eu vou lendo as perguntas.

Paulo Tiné: Isso tem a ver com a música brasileira, mas também acho que tem a ver com a nossa realidade no país, na realidade do Brasil, pensando de uma maneira um pouco mais ampla. O Mehmari ganhou o prêmio *Visa* em 98, que teve um destaque na mídia grande. Talvez os outros também tiveram, mas já não era novidade também. Então imagino que esse primeiro foi bastante especial. E assim, acho que tem muita coisa bacana, porque o Mehmari também ganhou, mas ele não

fazia aquela música brasileira que, de uma certa forma, era aquele padrão do instrumental brasileiro, muito ligado ao samba-jazz e, depois, ao período do *fusion* dos anos 80. Tinha muito uma linha muito assim. Eu acho que esses grupos todos que existiam nos anos 80, acho que é uma superprodução, uma coisa muito legal, mas tinha muito uma forma um pouco padronizada de fazer. Mas o André, ele ganhou o *Visa* fazendo algo mais torto, talvez algo que venha mais na linha do Egberto e do Hermeto. Mas não só isso, mas tem um pouco desses elementos. Uma grande surpresa foi você ter ganhado com o Célio Barros o prêmio. O disco tem coisas lindíssimas, aquela versão da *Paz* é maravilhosa, a versão da *Joana Francesa* também, muito linda. Eu usei muito isso em aulas, para os alunos. E depois você fez dois discos de improvisação livre no estúdio do Célio, que é para a gente mais próxima, a gente que curte tudo. Às vezes, eu sinto um pouco essa falta no Brasil, como que essas coisas não conseguem transbordar, essas produções... e talvez eu tenho a ilusão de que, no exterior, transborde, mas não sei se transborda também, pode ser que não. Mas assim, como isso não transborda... até o ponto em que o nosso querido Célio largou a música. Ele faz uma música que era muito boa. Ele é uma pessoa fantástica, mas não tinha um lugar, um público, um lugar onde aquela música pudesse existir. Você poderia falar um pouco sobre isso?

André Mehmari: Sim! Bom, vários assuntos desse momento da virada de século, *fin de siècle* (risos)... e dessa minha rebeldia, porque eu acho que fiz um disco muito rebelde. Esse disco do prêmio *Visa* é um disco de grande audácia artística, é um disco de 74 minutos, que é o que cabia na *master*, com leituras super abstratas de *Tico-tico no Fubá*, com improvisações livres, com as minhas composições complexas, com uma valsa em forma de árvore, toda angular a melodia. Ao mesmo tempo, aquele pianismo que não é o que você falou do samba-jazz e também não é da música instrumental, é um negócio mais ligado ao Impressionismo, ao Egberto e também indo para outra... para uma coisa mais textural, enfim, eu acho que eu olho com muito orgulho para esse disco e falo: cara, esse rapaz André de 20 anos era muito louco, muito corajoso. E eu olho com orgulho para ele assim, porque eu poderia ter ido por um caminho mais comercial ou mais *mainstream* de música instrumental brasileira e ter feito mais sucesso e tal. Mas a minha trajetória dentro do prêmio foi toda assim também. Às vezes, eu pegava os 15 minutos que eu tinha de prova, colocava um relógio em cima do piano e improvisava 15 minutos sobre temas brasileiros, por exemplo. Eu fiz isso. Coisa de louco fazer isso, não é? Em um teste.

Paulo Tiné: Louco e de quem tem capacidade também.

André Mehmari: É, mas é um negócio altamente antipopular, entendeu? É um negócio completamente *nerd*! E eu era uma figura que trabalhava dentro de estúdio na época, trabalhava com o Luca Raele dentro do estúdio. Inclusive, foi o Luca que me empurrou para fazer a inscrição para o prêmio, que eu nem estava sabendo, eu nem estava ligado nisso. O que aconteceu? Conheci o Célio durante as eliminatórias, me apaixonei pela música dele, é gênio do contrabaixo que, infelizmente, nos deixou aqui, foi para a Noruega, que é onde está a música que ele ama, também de improvisação livre. Mas o Célio, a gente... a gente acabou propondo de tocar juntos na final, por isso que a gente ganhou juntos, porque eu toquei na apresentação dele e ele tocou na minha... E aí o júri fez um bem bolado lá e percebeu... Ah, esses caras têm um lance juntos e tal. E realmente a gente tinha uma

fluência, entrou o Sérgio Reze na bateria, que toca comigo até hoje – enfim, meu baterista do trio – e deu a maior liga. A gente tocou uma versão de *Só louco* (Dorival Caymmi) super abstrata, *Joana Francesa* de Chico Buarque, e eu também fiz um *Loro* (Egberto Gismonti) de 10 minutos na final do prêmio *Visa*. Ou seja, eu acho que eu tenho essa postura artística e ética, digamos assim, musical, que eu mantenho até hoje. Eu me reconheço muito naquilo ali até hoje, no que eu faço, de procurar uma densidade no discurso, de procurar o contraponto, de procurar a coerência formal, de procurar coisas que geralmente, enfim, não passam muito pela linguagem puramente instrumental. Depois, vieram os dois discos de improviso que são exercícios formais. Me lembro de que era ADAT, na época, que a gente gravava no saudoso Teatro Cultura Artística, e o Célio falava: “ah, ainda sobrou 10 minutos nessa fita de ADAT, vamos gravar alguma coisa para terminar e encher a fita”. Aí nasceu o *Odisseia*, que era um disco maluco também de improviso, gravado nas mesmas sessões que a Eldorado nos concedeu. E nós lançamos. E aí você fala: “Ah, no exterior transborda?” Eu não sei, mas aconteceu uma coisa muito estranha: um musicólogo francês da Sorbonne, que pediu as partituras do *Odisseia* para mim, falou: “amei é uma obra incrível, me mande as partituras”. Aí eu falei para ele que era tudo improvisação. Então são coisas que acontecem na nossa vida. Não tiveram nenhuma repercussão no Brasil os discos de improviso. Mas isso é completamente compreensível, e acho que a gente nem esperava por isso.

Paulo Tiné: Eu tinha esse disco, porque, a cada visita que eu fazia no Célio, ele me dava 10 CDs. “Tó...oba!!!”. Eu ia lá visitar ele... “toma mais 10 aqui” (risos).

André Mehmari: É, o Célio queria fazer a *ICM* brasileira.

Paulo Tiné: Pois é! (risos).

André Mehmari: ... aquela coisa do improviso. E eu acho que ele achava que eu era o cara mais ligado à raiz da música popular brasileira, por ouvir minha mãe cantando Elis Regina o dia inteiro. Mas ele não, ele era um cara que, na verdade, não gostava. Ele ganhou aquele prêmio sem gostar de música brasileira. E eu posso falar isso porque ele vai confirmar. Realmente o negócio dele é o *free jazz* e tal. Mas ele toca de tudo, ele é incrivelmente competente. Então ele pode tocar João Bosco, incrivelmente genial, sem ter um afeto por essa música.

Paulo Tiné: Então, mas aí a gente entra num ponto interessante... Desculpa cortar e não abrir para o *chat* ainda. Você disse uma coisa interessante: existe uma coisa da musicalidade ligada à regionalidade. A gente está falando de identidade brasileira; você cresceu ouvindo Elis Regina; eu também. Meus pais eram loucos por Elis Regina, ouvia Elis Regina todo dia, uma coisa maravilhosa a gente ter dimensão disso; o que era a música do Milton tocando no rádio, que não toca hoje, e o valor cultural disso. Mas uma pessoa como o Célio, que tem uma musicalidade tão grande desenvolvida, ele se adapta a qualquer musicalidade. É como se ele tivesse uma “protomusicalidade”. Obviamente não é todo mundo que tem isso. Uma pessoa como ele, como você falou, poderia perfeitamente tocar música brasileira, porque ele tinha uma musicalidade tão grande que ele entendia o lance e inteirava...

André Mehmari: E uma técnica prodigiosa também.

Paulo Tiné: É!

André Mehmari: uma técnica prodigiosa. Muito bem... o que mais?

Cinthia Alireti: Eu vou ler umas perguntas do *chat* para dar oportunidade às pessoas. Silvia Regina Gomide pergunta: “a última palestra foi a respeito da relação da forma como o Hermeto escuta e de seu fazer musical, muito interessante. Você já falou um pouco de como você escuta, mas tem mais alguma coisa que você percebe que te caracteriza nesse sentido? E como você percebe a escuta das pessoas com quem você toca?”

André Mehmari: Eu acho que eu nunca vou saber como é a escuta das pessoas, mas eu acho que tenho um público muito diversificado. O meu público não é um público que eu sei a cara dele: “ah, esse é o cara que vai à Sala São Paulo”, “o cara que vai ao SESC” ou “o cara que vai ao clube de *jazz*”. É tudo isso misturado e também nada disso. Então, pode ter o cara que assistiu à série *3%*, pode ter uma pessoa que me viu improvisando música clássica ou quarteto de cordas ou *jazz*. Enfim, é difícil saber o que/como o ouvinte ouve, mas o que eu espero do meu ouvinte é que ele esteja aberto a receber essa confluência de rios musicais, confluência de coisas aqui, que eu faço esse amálgama no meu piano, principalmente; não somente no piano. Eu acho que, quando a pessoa vai me escutar, ela sabe que, no meu piano, existem correntes variadas que nutrem aquele piano, que não há um único: “ah, o André é um pianista de choro”, “ah, o André é um pianista de *jazz*” ou “o André é um pianista de samba-*jazz*”... Nada disso! Quer dizer, é informado por muitos lugares o meu piano. Então, eu espero que esse ouvinte vá com o ouvido aberto e o coração aberto para usufruir da música que trago, e realmente eu acho que isso acontece porque vejo gente de muitos lugares diferentes no meu concerto. Espero que eles voltem em algum momento. Inclusive, estou com muita saudade dos palcos. Mas quando eu faço meus improvisos livres no piano, por exemplo, tem gente que vem falar comigo completamente da música clássica, e vem e encomenda música para mim. Ah, escrevi agora uma peça para *cello* e piano para um duo dos Estados Unidos, que a pessoa viu um recital desse de improvisos e pediu música. Também tem a pessoa que só escuta *jazz* e também identifica o pianismo contemporâneo do *jazz* no meu linguajar; e também Elis Regina e também o Nazaré. E aí é isso, é tipo um caldeirão de linhagens musicais.

Paulo Tiné: Posso, antes da próxima do *chat*, também perguntar mais uma?

André Mehmari: Pode.

Paulo Tiné: Você me forneceu generosamente a partitura do *Forrolins*, muitos anos atrás. Usei bastante nas minhas aulas de arranjo. É interessante porque é um arranjo que você escreveu por encomenda, OSESP e Banda Mantiqueira... Muitas vezes, a gente comentava com os alunos: “Olha, nossa, agora está parecendo Mahler; agora está parecendo outro compositor”. Existe um filósofo da música, Peter Send, que fala que o arranjador escreve a própria escuta, mas não parece que é isso, não parece que você coloca o seu próprio pianismo na partitura. Acho que não é isso; eu acho que é a sua escuta. É uma impressão que tenho. Você pode me dizer se é isso ou não. Uma escuta privilegiada, uma escuta que capta rapidamente elementos que uma grade orquestral tem, coisa que nós, mortais, demoramos muito mais tempo olhando com calma, ouvindo várias vezes, para sacar uma

coisa, e na primeira você já sacou, entendeu? Essa *Forrolins* é uma música do Cacá Malaquias que você fez variações. Você acha que isso que eu estou falando tem pertinência?

André Mehmari: Tem sim. Primeiro, eu acho que piano é piano. Eu me vejo como um músico que tem, no piano, seu instrumento principal. Mas eu não necessito do piano para ser músico; eu sou músico independente disso. Esse arranjo para o *Forrolins* é uma música orquestral que eu escrevi muito novinho, inclusive, que o maestro John Neschling da OSESP me encomendou para o concerta da Banda Mantiqueira com a OSESP, no ano 2000, há muito tempo. Eu quis mostrar serviço, primeiro trabalho para OSESP. Então eu decidi fazer um arranjinho com uma roupinha, umas cordas junto com a Mantiqueira. Eu quis tecer um set de variações: a Banda Mantiqueira apresenta o tema do Cacá Malaquias, que não é um forró, é um frevo, e eu faço não sei quantas variações e cada uma remete a um período da História da música: tem clássico, tem barroco e tem tudo num discurso de dez minutos. Então, em vez de fazer um arranjo com uma linearidade formal, tem um improviso também apresentado como uma variação, que, na minha cabeça, se um improviso é bem feito, ele tem uma natureza de variação. Foi uma proposta diferente que eu quis apresentar lá e foi um sucesso. Lembro que o maestro Neschling fazia verdadeiras declarações de amor para mim na Sala São Paulo, e eu ficava todo feliz. Ele deu muito prestígio falando para as pessoas ficarem atentas ao meu nome e tal. Era música orquestral, o piano ali realmente passou longe. Mas quando eu toco o piano, eu penso muito em orquestra, em cores. Os instrumentos que eu toco também me trazem um jeito de tocar piano diferente. Isso é muito abstrato, mas eu penso em naipes, em cores, em trompa, em fagote, em madeiras, em todo o mundo disposto no teclado quando estou tocando piano. O piano não está na orquestra, mas a orquestra está no piano com toda certeza.

Paulo Tiné: Você sabe quem falava isso, muito parecido com o que você falou? O Luiz Eça.

André Mehmari: Ah, olha aí.

Paulo Tiné: Numa entrevista, ele – para quem não sabe, é um grande pianista e arranjador, um cara fantástico – falava isso.

André Mehmari: E injustamente esquecido e depreciado no Brasil, inclusive.

Paulo Tiné: Pois é, e quando ele estava tocando, assim... “quando eu estou no agudo, eu penso numa flauta...”, muito interessante esse processo.

André Mehmari: É, é.

Cynthia Alireti: Eu vou ler a pergunta da Lucia! Nossa colega da USP, 500 anos atrás. “André, fala um pouco das trilhas que você participou no teu processo de amadurecimento, *O Soprador de Vidro*, de Gil Jardim, por exemplo, que foi uma experiência de que pude participar e que me marcou.

André Mehmari: Ah, que legal. O Gil é uma figura extremamente importante na minha formação, na minha vida, o Tiné sabe bem disso. O Tiné também trabalhou próximo a ele numa época, na *Big Band* de Roberto Sion, se não me engano.

Paulo Tiné: Sim, é que, no primeiro ano da *Big Band* de Roberto Sion, em Campos do Jordão, o Gil Jardim dividia com o Sion a direção musical.

André Mehmari: Isso.

Paulo Tiné: E depois, estudando no Departamento da USP, o Gil era uma pessoa que sempre deu apoio para gente. Sempre falei isso para ele; acho bem importante. Não sei na sua época, porque, quando eu saí do Departamento, você entrou. Mas para a gente que tocava música popular, era um pouco... meio... difícil assim. Eu com o Fabinho Torres, esse pessoal, a gente sofria um pouco com o pessoal da velha guarda. O Gil meio que acolhia a gente. Isso era bacana, não sei como foi para você isso.

André Mehmari: É, o Gil, nos conhecemos lá em Campos. Eu, aquele menino que eu era com aquele cadernão de partitura para lá e para cá... ele achou graça e falou: “quando você chegar na USP, me procura”. E aí eu fiz isso. Tinha prestado Unicamp também, mas decidi ir para São Paulo, em função da metrópole, da vida musical de São Paulo. Eu até tinha interesse em estudar com o grande Almeida Prado, em Campinas, mas eu fiz essa opção de vida de vir para São Paulo. E aí o Gil foi uma figura fundamental. Acabei virando meio assistente dele, braço direito para muitos projetos de arranjadores. Em 1997, eu comecei a escrever para orquestra já em função do Gil. Escrevi um arranjo de *Insensatez*, que foi tocado pelo SESC Pompeia. Os outros arranjadores eram Dori Caymmi e Radamés Gnatalli. Foi muito prestigioso ter aquela orquestra de estrelas (Claudio Cruz, Toninho Carrasqueira...) tocando minhas coisas. Era o máximo! E o Gil, sempre envolvido com essa turma aí, fazendo os trabalhos dele. Surgiu, em 1997, justamente, *O Soprador de Vidro*, um projeto para o balé do Teatro Castro Alves, em Salvador. Eu o ajudei muito no processo de elaboração dessa trilha. Fiz a parte de eletrônica, de processamento de sons de vidro. Eu tinha essa fluência com computadores nessa época. Curiosamente, o Gil também me introduziu num trabalho que foi um material muito grande para mim, que foi fazer trilha para publicidade, logo que eu cheguei em São Paulo e comecei a me sustentar com isso, porque eu não tinha outra fonte de renda e não queria tocar na noite, pois achava um negócio chato. Entrei no estúdio, comecei a trabalhar no estúdio YB do Gil, que estava se desligando do estúdio. Assim, entrei como estagiário e fiquei fazendo trilhas durante uns três anos. Assim, a trilha desse balé aconteceu nesse período. Inclusive me lembro de estar ensinando a música que havia escrito com o Gil para o Milton Nascimento cantar dentro da cabine de voz, com 19 anos de idade.

Paulo Tiné: Legal.

Cynthia Alireti: André, você tem alguma coisa que te desafia nesse momento da sua vida? Alguma coisa que você pense: “puxa, eu gostaria de poder tocar isso, fazer isso com a música...”. Existe alguma coisa que falta para você?

André Mehmari: Oh, meu Deus, claro! Minha inquietude só cresce com a idade. É por isso que eu não paro de querer aprender coisas. Inclusive, há menos de um mês chegou um fagote aqui em casa. Eu recomendo para pessoas que têm problemas sérios nas suas vidas: comprem um fagote, botem na sala e tentem tocar. Depois, removam o fagote e vejam como sua vida melhorou!

Cinthia Alireti: Há fagotistas aqui, vendo você!

André Mehmari: Ah, mas já estou tocando um pouco, estou adorando. Escrevi um quinteto de fagotes para o naipe da OSESP esse ano. É um instrumento que amo de paixão. Mas é muito difícil, assim como a trompa, que também amo de paixão, mas que é muito, muito difícil. O fagote ainda tem toda a questão da palheta também... Eu estou com ele aqui atrás. Dei até nome para ele: se chama Maurice Bassoon!

Cinthia Alireti: (Risos).

André Mehmari: Então, são desafios que eu imponho para mim mesmo. Você fala: “ah, por que você vai querer pegar um fagote agora?”. Eu falo: eu quero! Não interessa, acho que na música é isso, eu estou sempre querendo perder tempo de maneira criativa, tenho essa disfunção de atenção na música (risos). Essa coisa que me gera a música que faço, acho que essa inquietude meio de criança, quase, de achar interesse em tudo... Aqui a gente está rodeado de sintetizadores analógicos, que é uma paixão minha desde menino. Aí de repente, ali tem um cravo italiano... É isso, entendeu? Os desafios de hoje em dia para mim são da ordem ideológica ou do que é ser compositor no Brasil nesse momento nefasto. Olho meu papel como artista: o que eu quero comunicar para a sociedade se não tem palco? Qual é o meu canal? Então o desafio, agora, é se colocar como artista nesse canal tão ruidoso, que é a rede social, por exemplo, a internet, *YouTube*, como a gente se posiciona, o que a gente quer dizer, expressar. Eu tenho sempre as encomendas, que felizmente são estímulos bastante práticos, são coisas que me sustentam materialmente inclusive, e os *deadlines* para entregar as obras. O desafio é sempre manter a encomenda interna do André para o André, de fazer o que ele pode. Pesquisar, aprimorar, é evidente que eu sou muito exigente comigo mesmo, e isso para sempre, para sempre.

Cinthia Alireti: Está ótimo. Lógico que você se aprimorou. Mas você acha que sua música vai mudar ainda mais?

André Mehmari: A gente citou aquele disco de 1998. Eu tinha vinte anos de idade, e eu já estou inteirinho lá. Tudo o que eu professo na minha música hoje, contraponto, contraste, textura, estrutura formal, arquitetura, abstração, ginga, música brasileira, clássica, barroca, tudo já estava lá. É muito curioso. Ao mesmo tempo, eu acho que eu entro em altas crises com os meus discos. Eu lancei quatro esse ano, e também penso que quero fazer outro completamente diferente desses. Estou sempre buscando novos caminhos. Mas eu acho que existe uma coisa que une todos esses quarenta e três discos lançados que tenho: se eu boto qualquer um deles, penso que não o gravaria hoje, claro, mas olho como um retrato fiel do artista quando jovem. Quando escuto lá uma fanfarrolice do disco *Odisseia*, penso: “nossa, por que eu fiz isso?” Mas era eu. Eu era aquela pessoa ali; eu tinha aquele senso de humor naquela época, repartia o cabelo com o pente flamengo. Enfim, hoje em dia, eu tenho outras escolhas, busco influências novas, tenho sonhos novos, estímulos externos novos, tenho outro momento de vida. Então é claro que isso acaba influenciando a sua música de maneira estrutural.

Paulo Tiné: Você acha que o meio disco ainda é válido? Talvez a gente possa pensar em ir para novos meios, não imagino quais. Quando a gente se conheceu nos anos 90, o *CD* era uma reali-

dade começando; o vinil, terminando. Passamos uns vinte anos nessa mídia que replicava o que eram os *long plays*. Agora temos essa realidade toda difusa, do *YouTube*, do *Spotify*, que, de certa forma, podem reproduzir ou não. Por outro lado, essa realidade ampliou muito as possibilidades. Enquanto a indústria cultural nos anos 70 era para poucos; hoje temos muita gente podendo fazer as coisas, o que é bom e ruim ao mesmo tempo, tudo muito disperso. Como você vê essa nossa realidade?

André Mehmari: Puxa, complexo! Sua questão envolve mercado, meios de distribuição de música, remuneração... Vou dar uma pincelada geral dizendo que eu também passei por todos os formatos. Eu me gravava em fita cassete, foi assim que eu me formei. Fazia *ping pong* para gravar *multitrack* quando eu tinha treze, catorze, quinze anos. Não existia digital, tudo era uma realidade improvável. Vi, também, o *CD* aparecer, agora minguando. Tenho muitas reservas com a forma com que a música é distribuída digitalmente hoje, no *streaming*, pela qualidade do som, pela falta de informações. Encaro o disco como obra, vejo que o *streaming* pulveriza a obra, e a pessoa escuta um *single*, ou sei lá o quê. Parece que é um meio muito cunhado para o *hit*, para música *pop*, talvez. No começo, eu lembro que música clássica tinha um silêncio entre um movimento e outro. Quando era emendado, eu achava aquilo uma violência terrível. Eu acho uma coisa horrível não ter ficha técnica. Mas, enfim, acho que isso está em desenvolvimento. Pode vir a acontecer. Hoje, os meios de produção estão muito mais democráticos. Na minha época de criança, para ter um instrumento bom era tudo muito longe. Para ter uma partitura orquestral, eu tinha que fazer o *xerox* do *xerox*. Aquilo era ouro para mim. Hoje, você tem todo o Stravinsky em *PDF* no *Petrucci*. Quer dizer, é outra realidade. Então, eu vejo o momento de hoje muito diferente daquele de quando comecei, com características muito diferentes. Ao mesmo tempo, eu acho que tive um privilégio de crescer “analógico”. Minha geração talvez tenha sido a última. Fui ver um computador em São Paulo já com dezoito anos. Antes, era tudo no papel. Eu acho isso bom. Acho que esse analógico me deu um silêncio mental, uma concentração contra essa pulverização toda digital, que ninguém sabe onde vai dar. Essas crianças crescendo com *iPad*, não sei, fico um pouco aterrorizado com isso. Mas tudo isso para tentar responder à sua pergunta, que passa por muitas questões correlatas.

Cinthia Alireti: Bom, já são quase cinco horas... Se as pessoas tiverem perguntas, é só colocar no *chat* que eu leio. Estamos quase terminando aqui. André, então, nessa pandemia, o que você tem feito é compor muito, que já é uma atividade que você já realiza em vidas normais, né? Compor... Agora está me falando que vai haver o primeiro encontro em estúdio com a Marília, não é isso, na semana que vem? Então, a música ao vivo, nem pensar?

André Mehmari: Bom, sem perspectivas por enquanto. Estou muito rigoroso na quarentena, recomendo que as pessoas preservem sua saúde e a dos seus. Estamos vendo a Europa entrando numa segunda onda e *lockdown*... No Brasil, a gente fez muito mal a nossa lição de casa. Não vamos nem entrar nesse assunto, mas acho que tudo isso retarda a volta aos palcos, essa lentidão e a falta de observância da quarentena. Então, por enquanto, eu não tenho perspectivas de voltar aos palcos. Recentemente, eu trouxe um amigo para tocar aqui no estúdio. Gravamos algumas coisas, só para estar juntos e ouvir o som de outro músico acústico, porque não aguentava mais essas divisões de tela e tal. Quando voltar, a gente vai ver realmente o que é a importância da *performance* ao vivo. Acho que o

público vai voltar com avidez para ouvir música “presencial” (música presencial é ótimo...). Mas não há perspectiva. Era para eu ir para o Japão agora em dezembro para fazer uma turnê grande lá com o super pianista Makoto Ozone. Mas vai ficar provavelmente para dezembro do ano que vem, que é quando possivelmente eu acho que retomarei viagens internacionais. Nesse ano, eu tive uma turnê de um mês e meio nos Estados Unidos cancelada, com meu trio... E foi um golpe duro para gente. Mas, enfim, é um momento que vivemos; vamos viver esse momento. Acho que estou vivendo profundamente a reflexão desse momento. Estou pensando muito na minha própria existência mesmo, que é estar aqui. Acho que as pessoas devem mesmo estar refletindo, ou estão perdendo uma grande chance que é esse botão de *pause* para a gente. Estou compondo. Escrevi muito sob encomenda esse ano: música de câmara, orquestral, obras que serão estreadas – espero que sejam estreadas no palco também – ano que vem. Também, no estúdio, vou receber um projeto inteiro para gravar, mixar, masterizar, que é algo que eu adoro fazer: engenharia de som, essa coisa de pegar a partitura, acompanhar, microfonação, tudo... um projeto muito caro ao meu coração, que começa amanhã, atuando como produtor e engenheiro de som, não tocando, mas funcionando como um *tonmeister*.

Cynthia Alireti: Ótimo, maestro! Tenho duas perguntas aqui e duas pessoas falando: “o piano está ligado, ele vai tocar?” Outro fala assim: “pode fechar com uma música dele?”. Mas, antes de você considerar esse pedido, temos duas perguntas que acho interessantes. Uma é do Carlos dos Santos, que faz aniversário hoje, inclusive. Parabéns, Carlos! “Gostaria de saber do André como ele compreende a improvisação brasileira inserida na música instrumental brasileira. Essa prática de algum modo se distancia da prática jazzística?”

André Mehmari: Temos três coisas. No improviso brasileiro, há o aporte do improviso jazzístico, também, mas ele tem sotaque próprio, e acho que isso vem muito do choro, dos elementos afro-brasileiros, é evidente. No choro, inclusive, também há o elemento improviso, mas como ornamentação, como variação, e não naquele formato clássico de tema e improviso, que é uma coisa muito *songform*, uma coisa muito norte-americana. O improviso na música brasileira existe em diversos níveis, nem sempre ligado à tradição do *jazz* norte-americano. Acho que esse improviso vem desde a época dos pianeiros, de Nazaré, improvisando para o cinema mudo, no cinema *Odeon*, que infelizmente não há registro (mas a gente sabe que ele fazia), e dos chorões, que ornamentavam e faziam contrapontos, contracantos. Mas tudo dentro da estrutura do rondó clássica do choro, por exemplo, que não tem nada a ver com a forma do *bebop*, por exemplo. O improviso na música brasileira é bastante amplo e não se restringe à prática de tema-improviso-tema, como a gente conhece mais no mundo do *jazz standard*.

Cynthia Alireti: Essa pergunta foi, na verdade, do Ramon Del Pino! Agora, a do Carlos: “André, você poderia comentar sobre o seu trabalho como compositor residente na Banda Sinfônica? Você defende que este projeto exista em todas as orquestras do país?”

André Mehmari: É óbvio que eu acho que isso deveria existir em toda orquestra brasileira: o compositor brasileiro escrevendo música brasileira todo ano para ser tocada. No caso da Banda Sinfônica, era incrível, porque cada concerto tinha uma estreia minha. Então, cada programa da banda tinha uma obra minha abrindo o programa. Durante um ano, eu fui compositor residente a

convite do Abel Rocha. Ali nasceram obras como Concerto Chorado, que Ricardo Castro estreou. Escrevi uma hora e meia de música para Banda Sinfônica. Era – aí passa muito pelo nosso tema – uma ideia da banda de ter um repertório brasileiro genuíno para banda, que é muito norte-americano. Os caras têm esse negócio no *high school*. Eles queriam uma linguagem brasileira. A primeira obra que escrevi para a banda se chama *Frevo Rasgado!* Está no *YouTube* para quem quiser. E a ideia era justamente pegar uma partitura de frevo, picotar em mil pedacinhos e tentar colar depois, uma coisa bem *stravinskiana*, bem cubista. Interessante! Então eu acho não só que a Banda Sinfônica não devia ter acabado, como a função de compositor residente deveria ser revisitada em outros lugares. Não há dúvida!

Cinthia Alireti: Perfeito. Então, acho que resta uma questão. Eles estão falando se você poderia fechar com uma música sua.

André Mehmari: Eu acho que não fica legal, porque eu estou com um teclado eletrônico aqui, que chamo de eletrodoméstico, que já não é o piano. Mas eu aproveito para convidar a todos a visitarem o canal Estúdio Monteverdi aqui no *YouTube*, que eu publico centenas de vídeos tocando violino e piano com toda qualidade de áudio e vídeo. Acho melhor do que eu tentar tocar aqui, que nem vai aparecer minha mão. Vão achar que eu estou dublando, inclusive. Mas agradeço o carinho. Acho que vocês vão se divertir mais lá no canal Estúdio Monteverdi. Aproveitem para assinar o canal e receber as notificações.

Cinthia Alireti: Como chama? Com E? Estúdio Monteverdi. E você tem alguma *live* programada, alguma coisa assim, ou ainda não? Com você tocando?

André Mehmari: Devo fazer uma no *Instagram*. Fui hackeado por turcos no *Instagram*. Agora vou voltar para fazer uma *live* comemorativa em algum momento, não sei exatamente quando. Existem algumas *lives* arquivadas no *YouTube* que eu fiz mais para o começo do ano, em abril, fiz no dia do meu aniversário. Fiz algumas *lives* beneficentes. As pessoas podem se divertir lá com essas *lives*. E fiquem ligados que sempre anuncio alguma coisa. Os fagotistas lá da OSESP me convidaram para participar do balaio deles no dia 11 de novembro, mas não tenho as informações agora aqui para a gente.

Cinthia Alireti: Beleza! Tiné, tem alguma coisa?

Paulo Tiné: Não, não! Tinha uma sombra aqui me incomodando (risos).

Cinthia Alireti: André, muito obrigada! Olha, foi ótimo conversar com você, é sempre bom ter uma visão da realidade. A gente entra na universidade e às vezes passa por essas coisas e acaba não refletindo sobre o *métier* do compositor, do outro lado do muro da universidade. Tudo o que você falou tem um outro viés para nós. Acho que isso é tão importante quanto falar sobre a música brasileira que está completamente enraizada no seu estilo e na sua maneira de escutar e em toda a cultura que você absorveu na sua vida inteira. Excelente! Muito obrigada, é isso aí. Tenho que sair, pois a outra começa já em meia hora. A gente já vai se preparar. Eu não sei se você gostaria de ficar para a próxima, tem cinco compositores. Você deve estar cansado, mas se quiser participar fique à vontade. São a Léa Freire, a Denise Garcia, que vai ser a moderadora dessa próxima mesa... Enfim,

vamos discutir o que é a identidade dessa música brasileira, a música brasileira com os criadores, assim como você. Muito obrigada e até a próxima. Vamos nos falando, hein?

André Mehmari: Muito obrigado aí pelos colegas, por todo o estímulo que deram para falar bastante nessa tarde. Com certeza vou ver a Léa, ver a turma toda daqui a pouquinho. Agora vou dar comida para a minha cachorra. Mas é isso, muito obrigado e espero que tenha sido um papo muito proveitoso para todos!

An abstract graphic featuring a solid black vertical rectangle on the right side. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or orange color flow from the left edge towards the black rectangle, creating a sense of movement and blending. The background is a light, neutral tone.

Música Sinfônica Brasileira: hibridação e identidades

Música Sinfônica Brasileira:
hibridação e identidades

Prof. Dr. Paulo Costa Lima¹

1.

Há obras, como a *Terceira Sinfonia* de Ernst Widmer (1927-1990), compositor brasileiro (nascido na Suíça), que já começam em pleno clímax. Como somos criaturas do espetáculo música, e assim tendemos a tomar os textos como extensão dessa nossa vivência mais profunda, imagino que é assim que devemos entender o presente escrito, começando com uma ideia que tem a força de um vendaval, por meio das palavras de Phillip Bohlman (2003, p. 45-46):

Não é fácil falar sobre música e cultura juntas, muito menos defini-las de forma a aproximá-las (...). Sobretudo, por que a historiografia da música (artística) ocidental, que inclui a musicologia histórica, a teoria da música

¹Paulo Costa Lima. Compositor. Professor Titular de Composição da UFBA. Pesquisador CNPq. Membro da Academia Brasileira de Música. E-mail: paulocostalima2015@gmail.com

ca, a etnomusicologia e os estudos de música popular se agarram à pressuposição contra-intuitiva de que música e cultura são coisas separadas? (...) Eu gostaria de sugerir que uma das razões dessa resistência à aceitação da proximidade entre música e cultura resulta da paradoxal falta de disposição em admitir a amplitude do trabalho cultural realizado pela música (...)”²

2.

A dramaticidade desse gesto vem da percepção de que o tema da relação entre música e identidade cultural – embora claramente interessado em discutir música e cultura – pode também aderir a essa mesma pressuposição, fazendo, por exemplo, reverberar a ficção da oposição irreconciliável entre texto e contexto e, assim, deixar de perceber, ou de dar conta, da amplitude do trabalho cultural realizado pela música. Na verdade, essa crítica abrangente tecida por Bohlman vai depender, em grande medida, desse conceito aí enunciado, o de ‘trabalho cultural’.

3.

Assim, seria por meio desse conceito que poderíamos rephrasear a questão que aqui nos é colocada. Perguntar pela identidade cultural de um determinado repertório é perguntar pelo ‘trabalho cultural’ por ele realizado. Estamos, por certo, na esfera da criação de campos de pertencimento gerados pelo repertório sobre o qual se deseja discutir. Com isso, estamos dizendo que o tema proposto, visto a partir da complexidade que enseja, constitui um campo de pesquisa a exigir a dedicação de pesquisadores de todo o País.

4.

Mas, claro, devemos ter cautela com a expressão ‘pertencimento’, na medida em que ela pode se referir a um amplo espectro de fenômenos. Ao tratar da construção de inteireza (*wholeness*) numa obra, Roger Reynolds (2002, p. 3) enfatiza a profunda interdependência entre o detalhe e o todo:

Uma composição bem sucedida lida tanto com a inteireza objetiva e racional como com a subjetiva e emocional (...). Integridade e Coerência (relações objetivas e implicações subjetivas, respectivamente) surgem da eficácia do sentido de pertencimento que se vivencia na presença dos elementos da obra, tanto no nível micro como macro (...). Cada detalhe é idealmente tão

²“It is not easy to talk about music and culture together; much less define them in ways that draw them together (...). Above all, why does the historiography of Western art music, which includes historical musicology, music theory, ethnomusicology and popular-music studies, cling to the counterintuitive assumption that music and culture are separate? (...). I wish to suggest that one reason there is resistance to accepting the relatedness of music and culture results from the paradoxical unwillingness to admit to the full range of cultural work that music accomplishes (...)”.

característico do todo, assim como o impacto da obra em sua totalidade. Isso tem a ver com o sentido de pertencimento. O evento local, de alguma forma, antecipa o nível macro, tal como a forma abrangente convida ao detalhe.³

Empregada dessa forma, a noção de senso de pertencimento acaba tendo reverberações que a conectam com a noção de trabalho cultural. Ou seja, cada elemento de uma obra, quer na esfera do detalhe, quer do todo, ou ainda, quer nas relações objetivas, quer nas implicações subjetivas, tem responsabilidade sobre essa eficácia da construção de senso de pertencimento. O pensamento de Reynolds converge com o de Bohlman, na medida em que rejeita que a visão estrutural esteja desconectada da construção de ser-de-grupo. Logo, o trabalho cultural é também realizado pelas estruturas. Portanto, música e cultura não são coisas separadas.

5.

Motivado pela consolidação gradativa do campo da teoria da composição – especialmente a partir dos anos 90 – elaborei, nos últimos anos, a noção de ‘Composicionalidade’ – Lima (2012). Ora, se há um sentido de pertencimento que habita a construção dos elementos de uma obra, como aventa Reynolds, então ela deveria ser mesmo uma instância do processo compositivo. Mas, por uma questão de clareza, começemos dois passos antes disso: o compor depende em grande medida de uma instância fundamental que denominamos de ‘invenção de mundos’, lembrando, com Laske (*apud* LIMA, 2012, p. 26), que “o organismo inventa um mundo para sobreviver no mundo”. Uma vez inventado, esse mundo-obra acaba por criar uma perspectiva diferenciada de olhar para todos os outros mundos, interpretando o que se lhe apresenta. Denominamos essa instância de ‘criticidade’, lembrando, dessa forma, que compor é interpretar. Ora, aqui chegamos à conexão com Reynolds, a invenção de mundos também aciona o que denominamos de ‘reciprocidade’, que tem a ver com o fato de que, quando escrevo algo, algo se inscreve em mim, ou seja, o *designer* cria o *design* tanto quanto o *design* cria o *designer*. Essas três instâncias do processo de criação se apoiam sobre um constante ziguezague entre princípios e escolhas, práticas e teorias. Ou seja, há uma verdadeira inseparabilidade entre teoria e prática, e tudo isso gira em torno de um campo de escolhas. Está aí, em poucas linhas, o que tenho elaborado sobre o processo do compor.

6.

Essa trilha de pensamento levou-me à formulação do conceito de “distância ressignificadora” como importante ferramenta analítica para a interpretação de diversas obras produzidas pelo Movimento de Composição na Bahia (iniciado em 1954, com a criação dos Seminários de Música da

³“A successful composition addresses both objective and rational as well as subjective and emotional wholeness (...). Integrity and Coherence (objective relationships and subjective implications) arise from the persuasiveness of the **sense of belonging** one has in the presence of the work’s elements, large and small (...). Each detail is ideally as characteristic of the whole as the impact of the work in its entirety. This has to do with this sense of belonging. The local event anticipates the macro level in some way just as the overall form invites its detail.”

UFBA, por Hans Joachim Koellreutter, e vigente até os dias de hoje) – LIMA, 2018; 2020. Ou seja, navegando no problema da identificação de perspectivas culturais em obras contemporâneas, acabei demonstrando que diversas composições baianas acolhiam um mecanismo de produção de sentido a partir de uma oposição bem marcada – seja no tecido mais íntimo de relações subjacentes, seja em traços bastante visíveis de seu percurso. E mais: essa oposição bem marcada desenhava sentidos que se relacionavam com o imaginário do ser-de-grupo baiano.

7.

Tal foi o caso, por exemplo, da *Possível Resposta op. 169* de Ernst Widmer, que trama o encontro da Orquestra Sinfônica da Bahia com o Afoxé Filhos de Gandhi, estreada em 1988, no Teatro Castro Alves, em Salvador. A oposição, nesse caso, é parte explícita da narrativa e forma da peça, constituindo-se numa espécie de “pororoca pacífica” entre os dois grupos, como descreveu o próprio compositor. Já no caso da obra *O vôo do colibri* (1986), de Lindembergue Cardoso (1939-1989), escrita para Cravo e Orquestra de Cordas, a natureza da oposição é mais sutil – ela se faz presente tanto nos traços do personagem solista (o Colibri, tal como representado pelo cravo), como do contexto que o cerca, um ambiente típico da forma concerto com gestos ora barrocos ora vanguardistas.

A oposição também se faz presente na seção final da obra, que se vê invadida por ritmos afro-baianos no âmbito das cordas e tece o desfecho da narrativa numa espécie de intensificação, surpreendendo a todos com uma cadência perfeita. Ao contrário da obra de Widmer, em que a entrada do Afoxé na sala de concerto marca uma etapa do imaginário da travessia que acompanha o compositor (entre a cultura germânica e a Bahia), na obra de Lindembergue, o movimento é inverso: o Colibri faz um movimento contrário na direção do barroco e das vanguardas, na direção da Europa, e o final da narrativa parece muito mais um retorno que uma travessia. O inesperado da cadência perfeita é tão forte que fica no ouvinte tanto a sensação de uma tragédia ligada à trajetória do Colibri (anunciada pelo discurso ecológico), como sua misteriosa salvação, quase uma espécie de ressurreição. A cadência perfeita também dissolve a ilusão de pureza de uma obra que se apresenta como vanguardista – com várias indicações aleatórias, com exploração de timbres, de técnicas estendidas, de *clusters* etc.

8.

O trabalho cultural realizado por essas obras depende de toda essa geração de sentidos, depende das relações construídas no âmbito dos materiais, dos processos e da forma. A série dodecafônica – plasmada por acordes de sétima menor que se constitui em material para o Cravo-Colibri tecer os seus gestos barrocos e contemporâneos – constrói o sentido de pertencimento tanto quanto os ritmos afro-baianos. O trabalho cultural não é uma medida apenas das aparências de uma obra.

9.

Na minha juventude e no meu período de formação, o imaginário da criação musical se repartia, de forma bastante reduzida, entre o campo da invenção radical de novos mundos e sistemas sonoros e a tradição nacionalista. Mas como fui descobrindo aos poucos o lugar onde nasci para a música, a Bahia, eu projetava um movimento de Composição que se desenhava com bases heterodoxas, e de forma bastante criativa e provocativa, em torno de um Manifesto de apenas uma linha: “Em princípio, estamos contra todo e qualquer princípio declarado” – Grupo de Compositores da Bahia (1966), *apud* Lima (1999, p. 112).

10.

Vários argumentos sustentavam a primeira opção. De um lado, a identificação com as pautas das vanguardas europeia e norte-americana e a adoção do princípio de crítica da representação e de dinâmicas de ruptura – sustentáculos do Modernismo –, a partir de um impulso “natural” (pois, ruptura) de afastamento da tradição romântica, a partir da crítica ferrenha aos processos de comunicação pela redundância e da convicção política (na linha de um Adorno) de que a construção de uma outra sociedade passava por tais processos.

11.

Numa época de polarização, o campo nacionalista acabou representando para muitos o lado “careta”, para usar uma expressão tão em voga nos anos 70 – independentemente da relevância musical das produções a ele associadas. Ora, tudo isso gerava uma série de fricções e conflitos, cobranças e patrulhamentos – justificados e injustificados. Na verdade, os termos e a perspectiva utilizados na *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil* (1950), de Camargo Guarnieri, incentivavam a utilização desse rótulo. Segundo Contier (1978, p. 41):

A técnica dodecafônica representava: 1. Um cosmopolitanismo deformante do caráter nacional da cultura brasileira; 2. Um produto de origem de culturas superadas; 3. Uma atitude antinacional, antipopular; 4. Uma antimúsica, aproximando-se da química, da matemática; 5. ‘um refúgio de compositores medíocres, de seres sem pátria... etc.’

12.

Embora se apresentando como herdeira de Mário de Andrade, essa posição não refletia de maneira fidedigna as sutilezas do pensamento de Mário, por exemplo, no *Ensaio sobre a música brasileira* (1972, p. 22), escrito em 1928:

Pois é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá. Mas o artista que se mete num trabalho desses carece alargar as ideias estéticas, senão a obra dele será ineficaz ou até prejudicial. Nada pior que um preconceito. Nada melhor que um preconceito. Tudo depende da eficácia do preconceito.

Logo a seguir, complementa:

A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalho-namente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa.

13.

Como vemos, há nessas últimas linhas uma espécie de abertura radical para o que der e vier, e isso dialoga de forma intensa com o Manifesto de uma linha do Grupo de Compositores da Bahia. Na década de 80, Ernst Widmer apresentou uma releitura do texto do Manifesto de 1966, afirmando que podia muito bem ser entendido como: “Aceitar sugestões”. É uma interpretação maravilhosa que ressignifica o jeitão libertário da década de 60 (estar contra todo e qualquer princípio declarado), em algo que talvez seja mais libertário ainda.

14.

Explico melhor: quem teve a oportunidade de conviver com o “populário” brasileiro, para usar a expressão de Mário de Andrade; quem teve a oportunidade de conhecer e conviver com lideranças populares de contextos que são ricos de cultura – todos os terreiros de candomblé Ketu, Angola, Gege, Caboclo, Umbanda etc.; as comunidades indígenas que ainda resistem espalhadas pelo Brasil; as dezenas e dezenas de manifestações culturais derivadas desses contextos, que foram desenvolvidas através de processos de hibridação...⁴ – , pois então, quem teve a oportunidade de mergulhar nessas vivências, de entender como elas representam um esforço enorme de construção de resistência, de luta pela sobrevivência simbólica, saberá que o impulso de criação musical no Brasil (ou em qualquer outro lugar) guarda em si uma responsabilidade política de diálogo com essa riqueza e com esse esforço.

15.

Essa responsabilidade política de diálogos e de intertextualidade não deve ser concebida como estando em oposição à invenção radical de mundos e sistemas sonoros. Portanto, não implica

⁴ Para citar apenas as que me acorrem à memória: o Carnaval (em seu leque enorme de variantes), o ciclo de festas juninas, as festividades religiosas (da Boa Morte de Cachoeira à festa do Bonfim em Salvador, Círios de Natal em Belém etc.), a Capoeira, Maracatu, Cavalo Marinho, Boi-Bumbá, Ternos de Reis, Festa do Divino...

nenhuma adesão ao ideário do nacionalismo, tal como esboçado acima. Não se trata da defesa de uma determinada corrente estética. São coisas distintas, embora sejam muitas vezes confundidas. Tomando a releitura de Widmer como bússola, estamos tratando de um modo de pensar o compor que se quer pronto para rejeitar qualquer princípio declarado, mas também pronto para aceitar qualquer sugestão que se julgue adequada, pronto para dialogar com quem quer que seja.

16.

Essa abertura para a possibilidade de diálogos os mais distintos, para o entendimento de que as estéticas, como princípios declarados, podem ser rejeitadas frontalmente ou aceitas como sugestões, com todo o entusiasmo possível – passou a ser comumente associada, a partir do final dos anos 80, com o movimento pós-modernista. Mas, vale observar, o Manifesto baiano é de meados dos anos 60. Como explicar isso? Os Compositores da Bahia nasceram pós-modernos em pleno Modernismo? E essa questão não é apenas discursiva, ela se faz representar em soluções musicais elaboradas a partir de inúmeras obras compostas no período.

17.

Na verdade, creio que se pode defender o paradoxo de que a Bahia foi pós-moderna, antes mesmo de ser moderna. Quero dizer que a conformação cultural da Bahia, uma sinapse de dezenas e dezenas de grupos étnicos distintos (registra-se que, no início do século XIX, havia cerca de 50 línguas diferentes representadas em Salvador), constituiu-se historicamente como lugar de diversidade, muito resistente a qualquer imposição de unidade estética, mesmo em nome de uma revolução cultural como o Modernismo. Com isso, guardadas as devidas proporções de contexto, creio que podemos entender tanto o Manifesto do Grupo de Compositores da Bahia (1966), como a Tropicália (tomando o disco *Panis et Circensis* como marco, idealizado por Caetano Veloso e Rogério Duprat, portanto, 1968), como reflexos desse tecido cultural da diversidade, algo que Miguel Wisnik descreverá, com relação à Tropicália e com sotaque bastante paulista, como “maximalização de simultaneidades”. E quando falo da Bahia, estou pensando numa espécie de laboratório cultural, que certamente se multiplica em múltiplos casos Brasil afora.

18.

Há, sem dúvida, certas noções nucleares que atravessam boa parte dessa produção tão diversa de sentidos e que podem nos ajudar como visão de síntese. De saída, a noção de **hibridação**, pois, se o processo mais abrangente que nos caracteriza como lugar cultural é a fricção e comércio entre heranças distintas – e esse processo inclui a tensão permanente entre discurso colonizador e iniciativas de construção de autonomia –, do ponto de vista da criação, a sua contraparte ativa no campo de escolhas de cada obra, gênero, período ou estilo é justamente isso que estamos denominando de hibridação, marca de nascença ou condição ontológica de quase tudo que por aqui emerge – e, como

já disse, isso vale tanto para a Bahia como para o Brasil, sendo a primeira apenas seu umbigo secular.

Não que isso aponte para purezas diversas que estivessem na raiz do nosso processo, pois, como sabemos, a pureza é uma ficção. Todavia, trata-se de um marcador especial que responde à nossa condição de entrelugar e que aponta para a especial natureza dialógica das criações culturais baianas – tal como aponta Risério (2004, p. 28), via Araripe Junior, com relação a Gregório de Matos: “foi a floração da mais híbrida sociedade que tem havido no mundo”, e isso ainda no início de nossa formação cultural. O estudo dos falares africanos na Bahia, feito por Yeda Pessoa de Castro (2005, p. 35), descreve esse processo de interpenetração das línguas em nosso território, ilustrando, dessa forma, o mais abrangente processo de hibridação que nos constituiu:

As diferenças que separam o português falado no Brasil e em Portugal são, *a priori*, o resultado de um longo, progressivo e ininterrupto movimento explícito de aportuguesamento dos africanismos e, em sentido inverso, de africanização do português sobre uma base indígena preexistente no Brasil.

Ora, se a nossa língua responde a esses tipos de processo – o português que falamos está longe do português herdado dos portugueses –, o que dizer das músicas? Impossível deixar de perceber a importância da fricção entre constelações culturais distintas, gerando negociações e novas sínteses, inclusive, muito antes de podermos formular a questão da identidade nacional, muito antes do século XIX.

19.

Parece útil então a imagem do entrelaçamento de três galáxias: europeia, africana e indígena; e a emergência gradual de algo distinto, resultante de empuxos gravitacionais heterodoxos – El Rei, Xangô e Caboclos disputando espaços de força simbólica. Ora, isso nos leva à questão do poder. Uma das galáxias tinha o poder, era o poder, e isso vai definir muita coisa. Todo o discurso de empoderamento individual, de atribuição de prestígio, de valorização cultural, vai estar, ao longo dos séculos, impregnado das marcas do espetáculo europeu. A história de nossa cultura “letrada” tem profusão de exemplos. Mas, por outro lado, todas as iniciativas de representação do coletivo – da construção de pertencimento no âmbito dessa sociedade – vão, necessariamente, esbarrar com as outras duas galáxias, e, de forma especial, tendo em vista a proximidade exigida pelo sistema escravocrata, com a herança africana, seu imaginário e suas construções simbólicas. Somos a diáspora de muitas áfricas.

20.

Se o tema da identidade do repertório sinfônico brasileiro se oferece como campo de pesquisa repleto de direções inovadoras – e também de discursos datados –, então a noção de hibridação (como modalidade de trabalho cultural) se oferece como possibilidade bastante atraente de elabo-

ração e desenvolvimento. Quando pensamos numa obra como *Santos Football Music*, de Gilberto Mendes, somos impactados pela profusão de elementos brasileiros presentes na obra. Mas, para além dessas cores locais, o que realmente sustenta a obra é a decisão de transpor eventos e processos do contexto do futebol como espetáculo para o espetáculo sinfônico. A postura radical da obra coincide com sua decisão de construir essa hibridação aparentemente incompatível – o maestro é o juiz, os músicos são jogadores, a audiência é torcida, e por aí vai. É isso que torna a obra brasileira, ou seja, que nos faz olhar para ela como representante de um determinado imaginário, de um determinado ser-de-grupo. A mesma característica (de transposição pouco provável, de justaposição hilária e inverossímil) acontece na *Obra Aberta*, também de Gilberto Mendes – em que halterofilista e soprano encontram-se e complementam-se –, sem nenhum elemento brasileiro explícito. No entanto, é pura hibridação, é puro Gilberto Mendes e é puro Brasil. Seriam essas obras nacionalistas?

21.

Todas essas ideias e caminhos de pensamento foram importantes para o processo de criação de obras sinfônicas da minha trajetória, tais como: *Bahia Concerto* (2013), para piano e Orquestra de Cordas; *Cabinda: nós somos pretos* (2015), para Orquestra Sinfônica; *O Batuque Concertante do Caboclo Sete Flechas* (2015), para piano e Orquestra; *Tempuê* (2017), para Orquestra Sinfônica; *Alá* (2018), para Orquestra Sinfônica; *Oji: Pujança e ímpeto* (2020), para Orquestra Sinfônica; *Eine Kleine Atotô Musik* (2020), para Orquestra Sinfônica. Todas elas trazem percursos de criação que envolvem diálogos entre contextos culturais distintos e, a partir dessa perspectiva, traços de hibridação.

22.

Como observador atento da série das Bienais de Música Brasileira Contemporânea, destaco aqui um conjunto de obras orquestrais que certamente mereceriam abordagem analítica a partir do interesse por perspectivas culturais e construção de identidades: *Em quatro dimensões*, de Fabio Costa; *Linea reflexio*, de Alexandre Lunsqui; *Geometrias flutuantes*, de Wellington Gomes; *Maxakali*, de Antonio Borges-Cunha; *Tetragrammaton III*, de Roberto Victorio; *Movimento Concertante I*, de Pedro Augusto Dias; *Parasinfonia*, de Mario Ficarelli; *Apoteose de Rousseau*, de Jorge Antunes; *A máquina do mundo*, de Liduíno Pitombeira; *Abertura Minas Gerais*, de Ernani Aguiar; *Transfigurações*, de Ronaldo Miranda; e *Prismas*, de Eli-Eri Moura.

23.

À guisa de conclusão, lembramos que, apesar de deveras importante, a construção da categoria ‘hibridação’ – a partir da noção de entrelugar e levando a conceitos como a ‘distância ressignificadora’ – é apenas um passo na direção de um esforço mais sistemático de pesquisa dos processos de construção de identidade presentes no repertório sinfônico brasileiro. De um lado, é preciso reconhecer que a própria categoria ‘hibridação’ é muito ampla – respondendo a uma gama enorme de ati-

tudes e posições culturais – e assim, precisa ser mais explorada em suas possíveis divisões internas. E por outro, explorar tudo aquilo que não é hibridação, até mesmo atitudes que negam a presença de perspectivas culturais (sendo essa, possivelmente, mais uma perspectiva). Vale lembrar que a questão cultural baiana nunca esteve explicitamente presente no discurso de Walter Smetak (1913-1984); no entanto, ao eleger a cabaça como elemento constitutivo de dezenas de seus instrumentos, estava se posicionando no universo da Bahia (sempre argumentou que queria produzir instrumentos baratos, que qualquer um pudesse comprar), e, além disso, elegendo um símbolo que está na raiz da cosmologia Yorubana, a cabaça-universo formada por duas metades, Oduduyá e Obatalá (orixás envolvidos com a criação do mundo). O ser-de-grupo fala a partir de cada indivíduo.

24.

Ao fazer sua *Terceira Sinfonia* começar em clímax, Ernst Widmer estava investindo num desenho abrangente, que envolveria a saída do clímax para um platô central, e daí para a construção de um clímax mais intenso ainda no final da peça. E nós, que espécie de clímax poderíamos criar na trajetória desse escrito? Ora, deveríamos enfatizar uma pergunta inusitada: o que é mesmo que não seria hibridação na produção musical (e sinfônica) brasileira? Deixemos essa pergunta ecoando na mente dos possíveis leitores.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972, p. 22.

BOHLMAN, Philip V. “Music and Culture: Historiographies of Disjuncture”. In: *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Edited by Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton, New York: Routledge, pp. 45-56, 2003.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

CONTIER, Arnaldo D. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1978, p. 41.

LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador, COPENE/FazCultura, 1999.

LIMA, Paulo Costa. “Composition and Cultural Identity in Bahia”. *Sonus: a journal of Investigations into Global Musical Possibilities*. Boston, v. 21, n. 2, p. 61-84, spr. 2001a.

LIMA, Paulo Costa. “Composition in Bahia, Brazil: Ernst Widmer and His Octatonic Strategies”,

Latin American Music Review, Austin-Texas, v. 22, n. 2, Fall/Winter, p. 157-182, 2001b.

LIMA, Paulo Costa. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador, EDUFBA, 2012.

LIMA, Paulo Costa. “Group of Composers of Bahia”. In: *Routledge Encyclopedia of Modernism*. Disponível em: <https://www.rem.routledge.com/articles/group-of-composers-of-bahia-gcb>. Acesso em: 20 ago. 2021.

LIMA, Paulo Costa. ‘Composicionalidade’ e trabalho cultural no movimento de composição na Bahia. In: *A experiência musical: perspectivas teóricas*, Ilza Nogueira e Valério Fiel da Costa (eds.). Salvador, UFBA, 2019 [III Encontro da TeMA – Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical].

LIMA, Paulo Costa. Cultural Perspectives in Music Composition: the case of the composition movement in Bahia-Brazil. *Orfeu*, Florianópolis, v. 5, n. 1, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/17626>. Acesso em: 20 ago. 2021.

REYNOLDS, Roger. *Form and Method: Composing Music*. Edited by Stephen McAdams. New York: Routledge, 2002.

RISÉRIO, Antonio. *Uma história da cidade da Bahia*. São Paulo: Versal, 2004.

An abstract graphic featuring a solid black rectangle on the right side of the page. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or orange color flow from the left edge towards the black rectangle, creating a sense of movement and depth.

A diluição da identidade brasileira da música de concerto e a Paráfrase do número 7

A diluição da identidade brasileira da música de concerto e a
Paráfrase do número 7

Prof. Dr. Ricardo Tacuchian¹

Esta entrevista foi produzida para o simpósio “A identidade brasileira na música de concerto”, promovido pela Orquestra Sinfônica da Unicamp (OSU), nos dias 4 e 5 de novembro de 2020, sob idealização e organização de Cinthia Alireti.

Prof. Dr. Ricardo Tacuchian: Em primeiro lugar, quero dizer que estou muito feliz de estar participando dessa mesa tão ilustre, com pessoas tão queridas, todas elas minhas conhecidas. A única que eu não conheço pessoalmente é a Léa Freire, mas vou considerar que passo a conhecê-la pessoalmente, a partir de hoje. Agradeço, também, o convite da Cinthia Alireti para participar do simpósio.

¹Maestro, compositor e membro da Academia Brasileira de Música. Sua obra, com cerca de 280 títulos, já mereceu mais de duas mil apresentações no Brasil, Europa, Ásia e países das Américas. Ex-Professor Titular da UFRJ e da UNIRIO e Professor Visitante da State University of New York at Albany e da Universidade Nova de Lisboa. E-mail: tacuchianricardo@gmail.com

Como esse assunto é muito complexo e corremos o risco de se perder, eu resolvi escrever um pequeno texto que levará um pouco menos de 10 minutos e que responde, de acordo com meu ponto de vista, às questões que a Denise acabou de colocar, sobre a possível existência de uma identidade brasileira na música de concerto nos dias de hoje. Para tanto, me fixei no ano de 2020. Assim, desenvolverei essa questão em torno de 2 pontos: um objetivo e outro subjetivo. O primeiro ponto gira em torno do conceito da “diluição da identidade brasileira da música de concerto”. O segundo ponto, mais subjetivo ou até poético, gira em torno da paráfrase do número 7 e de seus múltiplos. Vocês devem se espantar com essa colocação, mas desenvolverei minha tese mais adiante.

Percebemos uma generalizada diluição da identidade brasileira na música de concerto em direção à pluralidade estética extremamente diversificada. O próprio conceito de músicas de concerto sofre entendimentos distintos e, algumas vezes, refere-se a universos bem diferentes, como aquela registrada com uma notação musical devidamente codificada, como música de tradição histórica europeia ou a música realizada em ambientes acusticamente preparados, como teatros de concerto, a música sacra, a música para filmes, músicas populares arranjadas para grandes orquestras, a música com recursos exclusivos ou concomitante da tecnologia eletrônica ou digital. Enfim, um mundo de possibilidades que não é de meu interesse discutir aqui em tempo tão escasso.

Suponho que a intenção dos organizadores do simpósio foi abordar a música sinfônica de câmara ou para vozes academicamente educadas e conjuntos corais ou como solistas. Por isso, vou me restringir a esse universo apenas, uma vez que são aqueles nos quais eu, pessoalmente, transito na minha vida profissional.

A “diluição da identidade brasileira da música de concerto”, a que eu me referi antes, acompanha, também, um longo deslocamento dessa música em diferentes espaços, como o teatro, o rádio, o cinema, o disco, até o *streaming*. Em cada espaço, a música brasileira de concerto vem assumindo feições diferentes, diluindo cada vez mais a sua antiga identidade nacional. Vamos analisar algumas dessas metamorfoses e, se me permitirem, até poetizar, com certa liberdade, em torno da metáfora do número 7. Tomemos como referência o ano de 1950.

Com minha idade, gosto de dizer que testemunhei esse tempo. Há 70 anos, segundo o IBGE, dois terços da população brasileira viviam no campo; apenas um terço, na cidade. Nesse ano, havia sete grandes compositores vivos que tinham grande expressão nacional e uma maior ou menor repercussão internacional. Eram eles: Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, José Siqueira, Radamés Gnattali e os mais jovens Guerra-Peixe e Cláudio Santoro. Claro que eu estou colocando uma perspectiva muito pessoal e admito que outros estudiosos poderão ter pontos de vista diferentes e igualmente válidos.

Os demais compositores, nesse ano de 1950, que estavam vivos, tinham uma influência mais limitada ao local onde viviam ou trabalhavam e só se sobressaíram alguns anos ou décadas mais tarde. Esses sete compositores tinham, em toda a sua carreira, ou em parte de sua produção musical, uma forte identidade nacionalista. Obviamente, esse nacionalismo musical era diferente, dependendo da origem do compositor. O nacionalismo nordestino de José Siqueira era bem diverso daquele gaúcho de Radamés Gnattali e que, depois, ele mesmo se rendeu ao choro carioca. Eram diferentes

formas de identidade nacional de um país de proporções continentais.

Sabemos que uma população rural possui uma unidade cultural muito mais robusta que a população urbana. Esta também possui suas características culturais próprias, mas com muito mais influência de vários fatores externos, ao contrário do que ocorre, em menor intensidade, nas comunidades rurais. Do ponto de vista da cultura, o campo é mais homogêneo do que a cidade, que possui estratos sociais bastante diversificados. O predomínio da população rural de 1950 é um dos fatores da forte identidade brasileira nos músicos daquela época. Havia uma Identidade nacional na música de concerto daquela época. 70 anos depois muita coisa nova aconteceu.

A partir de 1950, as escolas e os estilos da música de concerto cresceram exponencialmente. Com o passar dos anos, surgiram vários cursos de composição musical nas Universidades brasileiras, inicialmente voltados para música de concerto e que se espalharam pelo país. A complementação de estudos musicais no exterior se tornou muito mais frequente que antes. Os cursos de composição musical proliferaram em todas as universidades públicas e em algumas particulares. A importação de livros, partituras e discos estrangeiros foram muito facilitados. Eu me lembro de que, na minha época de estudante, nos anos 60, eu levava (vou usar aqui propositadamente o número 7) até 7 meses para receber um livro ou a partitura da Europa ou dos Estados Unidos; hoje eu recebo em 7 dias, isto quando não faço um *download* no meu computador em menos de 7 minutos.

Hoje, a relação urbano-rural da população brasileira se inverteu, e dois terços da população passaram a morar na cidade, ou até mais, segundo dados do IBGE. A maioria do contingente urbano, na labuta diária pela sobrevivência e pela locomoção casa-trabalho, numa sociedade com grande concentração de riquezas nas mãos de poucos, era mais indiferente às suas tradições culturais. Esta nova população urbana não tinha interesse pela música de concerto ou, quando tinha, procurava outras praças estrangeiras ou um repertório internacional, em detrimento da música brasileira. Em outras palavras, o nacionalismo musical brasileiro começou a se diluir. O Nacionalismo musical que começou a se esboçar lá atrás, com Carlos Gomes, e que, mais tarde, foi estimulado pelas doutrinas da “Semana de Arte Moderna”, pelo menos no litoral do Sudeste, chegou a seu apogeu nos sete compositores citados anteriormente. A partir daí, o nacionalismo musical como identidade da música brasileira de concerto entrou em declínio ou se transformou radicalmente, absorvendo múltiplas estéticas internacionais. É o que chamamos de “diluição da identidade brasileira da música de concerto”.

Em outras regiões, também houve movimentos que estimulavam os compositores a beber em fontes populares, como ocorreu no grupo de compositores da Bahia, por exemplo. Entretanto, sabemos que a identidade nacional com raízes urbanas nunca é tão robusta como aquelas com raízes rurais. Mas a problemática não terminou aí. As próprias cidades passaram a sofrer forte influência do resto do mundo, em outras palavras, a se internacionalizar. Este fenômeno foi acentuado ao lado dos fatores citados anteriormente como o advento da informática e das redes sociais. Assim, uma multiplicidade de tendências tanto se espalhou pela produção brasileira de concerto que podemos, de modo simplificado, falar nas estéticas que eu chamo de “Estéticas do neo”: neoclássico, neorromântico, neotonal, neomodal etc.

Uma segunda linha estética era recorrer a uma antinomia ou mesmo negação de princípios

estéticos do passado, partindo para a pesquisa de novas linguagens. A nomenclatura varia com a perspectiva de cada analista: chamaremos (poderíamos dar outro nome) de Música Nova aquela que ultrapassa todos os limites da tradição. Aqui temos desde as diversas formas de atonalismo, negação da tonalidade, vários graus de aleatoriedade, negação da previsibilidade como a simplificação extrema ou intensa complexidade. O universo da música eletrônica, se a considerarmos dentro das rubricas de música de concerto, é de uma riqueza infindável. Por fim, ainda poderíamos nos referir a um terceiro grupo estético que caminha pelas brechas e que procura integrar diferentes linguagens, superando polaridades que muitos autores chamam de pós-modernidade.

Não pretendemos, nem temos interesse em discutir os nomes para os diferentes caminhos da música que se faz hoje no Brasil, mas apenas mostrar a sua existência. Ora, diante desse quadro, como podemos afirmar que existe uma identidade brasileira na música de concerto no ano de 2020? Continuo com a liberdade da metáfora do número 7. Se em 1950 poderíamos apontar 7 compositores de maior projeção, 70 anos depois imaginamos que existem, no Brasil, em torno de 700 compositores, cada um com sua própria identidade. Não há uma identidade nacional, mas cada compositor tem a sua e está em constante mutação.

Concluo, neste primeiro bloco, que, hoje em dia, não podemos definir uma identidade brasileira na música de concerto, mas identidades individuais que caracterizam cada compositor em particular, que apresenta diferentes características em cada uma de suas obras, isso quando essa diferença não ocorre, inclusive, dentro da mesma música.

A outra questão que foi sugerida por esse seminário foi sobre as projeções no mercado de música de concerto. Mas deixarei esse tópico para mais adiante, para não me estender muito. Gostaria de ouvir outras opiniões sobre esse primeiro aspecto que acabo de focalizar.

A Denise acabou de colocar uma questão que é muito interessante: a característica nacional não está obrigatoriamente em determinados ritmos, determinadas escalas ou determinadas citações folclóricas, conscientes ou inconscientes, mas no contexto da obra. Quando eu escrevo uma música com determinada funcionalidade para um grupo musical de uma comunidade carente, eu estou fazendo uma música específica para aquele local, e isso é nacional. Aliás, o Dimitri já havia tangenciado essa questão.

Carlos Gomes é um grande exemplo da ópera brasileira, com fortes traços verdianos, a tendência predominante em sua época, portanto um romântico. Entretanto, do ponto de vista da temática que ele abraçou em duas de suas óperas, podemos considerá-lo como um primórdio do nacionalismo. Eu vou até mais longe. O Padre José Maurício, apesar de ter feito uma música dentro da linha mozartiana de sua época, ele escreveu música para um determinado grupo de solistas e suas possibilidades vocais, para um determinado coro e para um determinado espaço acústico. Foi uma criação adequada para aquele momento. Dentro dessa perspectiva, podemos dizer que existe uma

característica nacional em sua obra, assim como ocorreu, mais tarde, embora de forma diversa, com a obra de Carlos Gomes. Possivelmente, se Villa-Lobos fosse criado em outro local, sua obra teria influências diferentes das que possui.

O Dimitri falou uma coisa muito interessante, que eu gostaria de chamar atenção, sobre o nacionalismo. Você não precisa obrigatoriamente citar um trecho folclórico para ser nacional. Eu, como compositor, atualmente, não tenho a menor intenção de fazer música brasileira nacionalista. Acontece que, muitas vezes, sou traído porque vivi toda minha vida no Brasil. Desse modo, mesmo eu não querendo fazer música com caráter nacional, a todo momento vem alguém falar comigo: “Ricardo, isso aí tem uma influência do choro, tem uma influência afro, disso ou daquilo”. Então eu respondo: “Olha, eu te confesso que não pensei nisso, mas fui traído pelo inconsciente. Não tive essa intenção, mas se aconteceu é porque foi de uma forma espontânea”.

A pergunta da Sabrina é sobre o ritmo. Sim, o ritmo é um dos elementos de expressão mais forte da música brasileira. Nós temos várias raízes, como das africanas e do folclore nordestino. O ritmo sincopado está quase sempre presente. Obviamente, eu posso fazer uma música dodecafônica com esses ritmos. Então, eu só estou trabalhando sobre o elemento rítmico do inconsciente brasileiro. Fica uma coisa meio híbrida, mas nada me impede de fazê-lo. Posso, também, ao contrário, usar elementos modais nordestinos, sem preocupação de acentuar essa rítmica típica nacional, que soará da maneira de uma música lá do interior do Nordeste. Então isso tudo é muito relativo.

Hoje, o compositor – e eu falo por mim –, sem descartar outros pontos de vista, quando quer escrever uma música, deve colocar sua expressão pessoal, acima de tudo. Se gerar uma atmosfera nordestina, se apresentar uma atmosfera atonal ou, ainda, até se tiver traços mozartianos, ele deve ser fiel com ele mesmo. Por exemplo, na minha juventude toda, eu toquei aquele repertório tradicional de piano de Mozart até Villa Lobos; isso ficou dentro de mim. Abandonei o piano, não toco mais, mas todo aquele repertório ficou dentro de mim, toda a obra de Bach para cravo, as Sonatas de Beethoven, o concerto de Schumann, os Estudos de Chopin, os autores russos. Procuro evitá-los, mas eles estão dentro de mim. Procuro uma linguagem o mais original possível. À primeira vista, aqueles autores não têm nada a ver com a minha música. Entretanto, se eu for analisado pelo ponto de vista da psiquiatria, apontado pelo Paulo Costa Lima, é possível que ele encontre lá alguns resquícios dessa minha formação mais tradicional.

An abstract graphic featuring a solid dark grey vertical bar on the right side. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or orange color curve across the page, some overlapping the dark bar.

Debate: criação e identidade nacional

Debate:
criação e identidade nacional

Dimitri Cervo¹

Primeiramente, boa noite a todos e obrigado. À Cinthia Alireti, pelo convite; à Denise Garcia, pela mediação. Saudações aos membros da banca e, também, a todo o público que está aqui na sala *Zoom* nos acompanhando.

Eu apreciei muito a fala do Ricardo Tacuchian, porque ele contextualizou historicamente a questão do nacionalismo musical, que teve como mentor o Mário de Andrade, por meio do livro *Ensaio da Música Brasileira*. O que o Tacuchian disse é verdade, houve uma diluição da identidade brasileira na música de concerto daqueles anos até a atualidade. Eu vou citar algumas frases do *Ensaio da Música Brasileira* do Mário de Andrade para contextualizar algumas coisas que eu vou colocar a seguir. Nós temos que ter em mente que isso foi escrito há quase 100 anos. Eu penso que, embora o discurso do Mário de Andrade soe extremamente dogmático, quase totalitário, naquela época, era

¹Dimitri Cervo é compositor e criador de obras multifacetadas como “Toronubá”, “As Quatro Estações Brasileiras”, e “Abertura Brasil 2012.” Em 2022 foi nominado ao Grammy Latino na categoria melhor obra clássica contemporânea. E-mail: dimitricervo@gmail.com

o melhor caminho a ser seguido. Mário de Andrade diz que “se um artista brasileiro sente a força em si do gênio está claro que deve fazer música nacional, porque como gênio saberá factualmente encontrar os elementos essenciais da nacionalidade”, mas que, “se o artista faz parte dos outros 99% e reconhece que não é um gênio, então é que deve mesmo fazer a arte nacional”, pois “todo artista brasileiro que no momento atual [1928] fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano, o que fizer a arte internacional estrangeira é um inútil, um nulo, uma reverendíssima besta.”

Essas palavras soam totalitárias e excessivamente dogmáticas. Essa é, inclusive, uma autocrítica que Mário fez a si mesmo anos depois. Elas me lembram as palavras de Pierre Boulez que, nos anos 50, disse que os compositores que não aderissem ao serialismo integral eram “inúteis”. Essas falas de Boulez e Mário representam uma visão de mundo totalitária, uma visão de mundo e um paradigma essencialmente moderno, representado por essas metanarrativas hegemônicas que pretendiam padronizar comportamentos em torno de um ideal totalizante.

Hoje em dia, nós vivemos um outro momento, um tempo no qual a individualidade e as escolhas de identidades individuais têm, talvez, uma expressão nunca vista antes em uma sociedade. Existe uma comunicação interplanetária mediante a internet, e as identidades são construídas de inúmeras formas, não apenas geográficas. Tudo isso aponta para um pós-modernismo. O “novo”, hoje em dia, passa muito através da personalidade de quem cria. Existe um caldeirão de signos, e cada artista se apropria de maneira individual desses signos, forjando a sua identidade pessoal. Essa identidade pessoal pode ressoar em maior ou menor grau com uma identidade nacional, sendo, na maioria dos casos, uma escolha de cada artista.

Como eu me coloco como artista frente a essa questão? Eu penso que, hoje em dia, existem no Brasil compositores que procuram impregnar a sua música com uma identidade brasileira; e outros que evitam isso de maneira consciente, indo em direção ao que eles chamam de “abstracionismo” ou de “internacionalismo.” Mas essas divisões que existem hoje são muito sutis, muito diluídas, se comparadas à polarização Guarnieri x Koellreuter nos anos 1950. Temos que considerar, também, a questão do poliestilismo, presente na obra de diversos compositores atuais. Existem compositores que, em uma mesma obra, vão se utilizar de elementos de ambos os polos ou que, em obras diferentes, vão se utilizar de elementos pertencentes a campos estéticos distintos. Outro ponto, destacado pela Flávia Toni, em outra conferência, é que não existe uma única identidade brasileira, mas inúmeras.

Pessoalmente, nos meus primeiros anos de minha trajetória criativa, eu não busquei uma identidade brasileira. Talvez pelo fato de eu ter nascido no Rio Grande do Sul, que é um Estado mais isolado do Brasil e com uma cultura bem europeia, eu desconhecia o Brasil como um todo e tinha poucas referências das outras identidades brasileiras. Então, pessoas começaram a me dizer coisas que ressoaram no meu inconsciente. Uma delas foi a pianista Yara Bernette. Em janeiro de 1990, eu realizei, em São Paulo, o curso de piano da Academia Vulcan de Música, tendo estudado com a pianista Daisy de Luca. No recital final da classe, eu apresentei em estreia uma peça de minha autoria recém composta, *Toccata Fantástica*. A pianista Yara Bennett, que era uma das professoras do Festival, estava na plateia e, após a apresentação, disse: “Você é muito talentoso, mas a sua música não tem nada de brasileira”. Eu fiquei pensando por muito tempo nessa colocação, e questionamentos me

surgiram. “Puxa será que tem que ter? Por que ela falou que não tem nada de brasileiro, como se isso fosse um demérito?” Mais adiante, quando fui realizar estudos de mestrado em Salvador, em 1992, também ocorreu algo semelhante. Eu não sei se o Paulo Costa Lima lembra disso, mas eu estava tocando alguma coisa minha ao piano, e ele veio e me disse algo mais ou menos assim (não recordo exatamente): “É, mas essa música... você está aqui na Bahia, você tem que incorporar os elementos brasileiros na sua música, pense nisso!”

Então, gradualmente, com o tempo, passei a me preocupar com essa questão, respondendo a uma das perguntas desse painel: “você vai ao encontro conscientemente em direção a uma identidade brasileira?” Desde o final dos anos 1990 sim! Eu passei a me preocupar com isso, mas não nos moldes de Mário de Andrade. Por exemplo, quando eu comecei a criar a “Série Brasil 2000”, o próprio nome já tem uma volição nacionalista. Eu pensei: “puxa, eu sou brasileiro, nós estamos nos anos 2000, vou realizar a Série Brasil 2000”. E, claro, eu procurei imprimir nacionalidade nessas obras, mas de uma forma diluída, não de uma maneira explícita como o Mário de Andrade propunha. Por exemplo, em nenhuma das nove obras da “Série Brasil 2000”, eu me utilizo de citações de materiais folclóricos ou autóctones ou de gêneros específicos da música brasileira. Nessa série de obras, eu procurei emular um nacionalismo abstrato, misturando elementos de brasilidade com elementos do minimalismo norte-americano, com o qual eu estava com um contato bastante profundo na época.

O conceito de nacionalismo abstrato, que dialoga com a grande tradição e com movimentos estéticos da contemporaneidade, é um norte para a compreensão de minha obra. Tenho obras que fazem referências a elementos brasileiros, de forma mais ou menos explícita, e outras que não buscam qualquer referência a elementos brasileiros. Penso que essa questão também depende muito do receptor, como que o ouvinte processa e percebe aquilo. O Mário de Andrade, no “Ensaio”, diz que “o nacionalismo mais efetivo é aquele que não é percebido objetivamente.” Aqui, podemos comparar, metaforicamente, com a homeopatia. A homeopatia baseia-se no princípio de que, quanto mais uma substância é diluída, mais potente se torna o seu efeito terapêutico. Então eu procuro que o nacionalismo seja absorvido na minha obra de uma maneira abstrata. Em bem poucas obras, como a *Pequena Suíte Brasileira* ou *Rapsódia Maracatu*, ele se dá de forma literal ou andradiana. Tenho uma significativa quantidade de obras que não tem nenhum tipo de elemento nacional, como *Flot* e os sete *Tema para Filme*, para piano solo, ou *Renova-te*, para coro; e as que possuem um nacionalismo que considero abstrato e mais representativo de minha fase atual, como *Abertura Brasil 2012* e *As Quatro Estações Brasileiras*. É o que tenho para dizer no momento, obrigado!

An abstract graphic design featuring a solid dark grey vertical rectangle on the right side. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or orange color flow from the left edge towards the rectangle, creating a sense of movement and depth. The background is a very light, off-white color.

Cantares e dançares do povo: aquarela de cantos, folguedos e danças do folclore

Cantares e dançares do povo:
aquarela de cantos, folguedos e danças do folclore¹

Maria Aparecida de Araújo (Cidinha) Manzolli²

*A identidade de um povo é uma
construção que nasce da apropriação
criativa de significados, saberes e fazeres.*

Introdução

Este artigo sintetiza a palestra da professora Cidinha Manzolli, no “I Simpósio Identidade Brasileira da Música de Concerto”. Este texto foi compilado a partir da apresentação virtual mediada

¹Grupo de Danças Parafolclóricas, GODAP. Rua Bernardino de Campos, 1261. Olímpia, SP.

²A professora Cidinha Manzolli dedica a sua vida à música e às danças folclóricas brasileiras. Atuou no magistério público por 28 anos. Foi coordenadora dos Festivais Nacionais do Folclore (FEFOL) por vários anos e criou e coordenou 10 Festivais Internacionais do Folclore (FIFOL), em Olímpia, SP. Em 1967 funda o grupo de Danças Parafolclóricas GODAP, o qual dirige e participa de diversos festivais no Brasil, nas Américas, Europa e Ásia. E-mail: cd.manzolli@gmail.com

pela maestrina Cinthia Alireti. A autora, Maria Aparecida de Araújo Manzolli, a professora Cidinha, como é conhecida carinhosamente por seus ex-alunos, dedicou-se ao ensino público por 28 anos, sempre atuando em Educação Musical. Na década de 60, iniciou sua pesquisa sobre o folclore brasileiro, coordenando várias edições dos Festivais Nacionais do Folclore de Olímpia (FEFOL). Em 1967, fundou o grupo de Danças Parafolclóricas (GODAP), que coordena até hoje, preservando e divulgando danças das diversas regiões brasileiras. Criou e coordenou 10 festivais Internacionais do Folclore, em Olímpia, trazendo para o Brasil grupos folclóricos de 40 países diferentes. Participou como palestrante convidada ou dirigente do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas “Cidade Menina Moça” (GODAP), em encontros e festivais de folclore em diversos estados brasileiros e em países da América do Sul, América do Norte, Europa e Ásia.



Figura 1 - Cidinha Manzolli com o instrumento musical que acompanha sua vida.

Cinthia Alireti: Hoje, na nossa primeira palestra temos uma pessoa muito especial que convidamos com todo prazer, a professora Cidinha Manzolli. Fiz esse convite não somente porque ela conhece muito do assunto sobre o qual falará hoje, mas porque fiquei fascinada com uma conversa que tivemos depois de um concerto no qual a Orquestra Sinfônica da Unicamp (OSU) estreou uma obra do Jônatas. Conversando com ela, entendi que a cultura brasileira e o entusiasmo de fazer música e dança eram muito maiores do que eu conhecia. Então acho que precisamos de uma pessoa que tenha toda essa vivência aqui no Simpósio, para entendermos esse aspecto da música brasileira. Convidei a professora Cidinha para falar, por exemplo, sobre a “Congada” de Minas e São Paulo. Conhecemos a “Congada” do Mignone e o “Coco” que o Guarnieri pesquisou. Mas essas são obras já consagradas e conhecidas, são músicas do passado. Como fica a música que é feita hoje e que ainda tem tópicos muito vivos? Acho que é um direito e talvez uma obrigação nossa, como intérpretes, conhecer a riqueza e os fazeres dessas músicas para compreendermos melhor aquilo que fazemos. Então, seja bem-vinda. É um enorme prazer tê-la conosco, professora Cidinha Manzolli.

Cidinha Manzolli: Bom-dia a todos. Cinthia, muito obrigada pelo convite. Estou muito feliz por estar aqui, porque o meu trabalho tem sido uma paixão durante toda a minha vida, compartilhado com a minha família, com os meus alunos e com a minha comunidade também. Estou muito feliz por essa oportunidade, num simpósio dessa envergadura, com tantas pessoas importantes e, especial-

mente, músicos.

Venho para falar dos cantares e dançares do nosso povo. Quero mostrar, hoje, uma aquarela de cantos, folguedos e danças do folclore brasileiro. Quando recebi o convite, fiquei preocupada, porque há muita coisa para ser apresentada. O folclore é muito rico em todas as suas formas, em todas as suas maneiras de apresentação que chamo de “manifestações”, tanto na culinária, na religiosidade, na medicina popular como na linguagem. Mas, como na nossa palestra abordamos a dança e a música, a minha intenção é mostrar um conjunto variado dessas manifestações. Vamos fazer uma viagem pelo nosso país. Esse continente maravilhoso, colorido, lindo, de um povo que canta, que dança e que mostra tudo aquilo que tem de melhor.

Nessa viagem, começamos por Olímpia, pelos nossos festivais, que foram sempre a minha fonte de apoio à pesquisa. Passaremos pelo Brasil e finalizaremos novamente em Olímpia. Daremos uma pequena volta, pois o campo das manifestações musicais, das danças e dos folguedos é muito vasto. Tudo isso é muito grande, por isso pensei em alguma coisa resumida. Destaquei aquilo que seria importante para fazer com que as pessoas se interessassem e se aprofundassem no tema, posteriormente.

No início da década de 60, iniciamos um projeto visionário na escola pública “Capitão Narciso Bertolino”, coordenado pelo professor José Sant’anna, que faleceu em 1999, em Olímpia. Iniciamos nossas pesquisas na área de Folclore com os nossos alunos, utilizando o que hoje chamamos de abordagem interdisciplinar aplicada ao ensino. A arte como meio de formação: arte-educação. Cada professor atuou na sua área de conhecimento. O professor de História solicitava aos alunos que trouxessem peças de artesanato do seu dia a dia. Dessa coleta de material, geramos exposições. Hoje, temos o Museu de História e Folclore “Maria Olímpia”, que é um dos mais completos do país. Foi assim que começamos e caminhamos.

Eu atuava como professora do ensino público na área de Canto Orfeônico. Mas desde os oito anos, já tocava meu acordeão. Assim, fui convidada pelo professor Sant’anna para atuar na área de Música Folclórica. Fazíamos pesquisas e coletas de músicas folclóricas. Imaginem vocês, na metade do século passado, com aqueles gravadores de rolo. Nós íamos a campo, gravávamos e ouvíamos. Depois, eu transcrevia para partitura os registros gravados e assim registrávamos as cantorias do povo. Trabalhamos juntos e realizamos vários eventos nessa escola pública, e o pequeno embrião cresceu. A nossa iniciativa na escola culminou com a criação dos Festivais Nacionais de Folclore (FEFOL), que já estão na sua 55ª edição presencial e, agora em 2020, numa edição *on-line*. Não tivemos interrupção em nenhum ano consecutivo. Há muitos grupos que ainda estão vivos, produzindo música e dança e não desapareceram por causa do nosso festival. Contamos, também, com o apoio incondicional do município para realizar o FEFOL e da população, que sempre apoiou esse evento desde os seus primórdios.

Há, em Olímpia, um espaço muito importante que chamamos de “Folcloródromo”, construído na década de 80. Nesse espaço, há apresentações públicas gratuitas de grupos de todo o Brasil. O festival gira em torno de tudo que é folclore. É bem completo em mostrar as várias manifestações da cultura popular, desde a culinária e a medicina folclórica a palestras, demonstração de brincadei-

ras infantis, danças e folguedos. No Folcloródromo, há uma Vila Caipira com arquitetura com casas feitas de taipa. Olímpia abraçou o folclore e os festivais a tal ponto que, na grade curricular das escolas municipais, figura a disciplina “Folclore”. As crianças estudam, aprendem, cantam, dançam e participam do Festival com suas apresentações. Entre 50 a 60 grupos apresentam-se no palco do Folcloródromo, por cerca de 10 dias. Há um grande público que passa por ali diariamente, e os grupos vêm de todo o Brasil.

Alguém deve estar se interrogando: trabalhamos com Cultura, quanto custa isso? Como é pago? Costumo dizer que o Festival é um milagre! Todos os participantes atuam gratuitamente, sem remuneração, e ainda há grupos que vêm por conta própria. Esses grupos, muitas vezes, pagam as suas despesas com pouca ajuda que angariam junto aos seus Municípios ou aos seus Estados. Em Olímpia, há sempre um grupo de pessoas que atuam voluntariamente no FEFOL. Dessa forma, há várias forças ativas e representativas que estão sempre presentes. O FEFOL é um grande encontro fruto do esforço coletivo de toda essa gente. Esse Festival é um encontro de Brasil!

Quero agora viajar um pouquinho com vocês e mostrar uma seleção de vídeos durante a minha palestra. Esse material foi gravado ao vivo no palco do Festival durante a 55ª edição, em 2019, por Édson Magro, que documenta o FEFOL há vários anos³.

Folia de Reis (Olímpia, São Paulo)

Vamos começar por Olímpia. Na nossa cidade, temos vários grupos folclóricos e também parafolclóricos. No próximo vídeo, figura uma das 15 companhias de Reis da cidade. Essa manifestação, de origem Portuguesa, tem cunho religioso em homenagem à visita dos Santos Reis no nascimento de Jesus. O seu ciclo começa com a “Peregrinação”, no mês de dezembro, e vai até 06 de janeiro, que é o Dia de Reis. Em janeiro, nessa ocasião, Olímpia fica em festa: as Companhias de Reis realizam a “Chegada” com cerimônias religiosas, e há muita comida e bebida que foram angariadas durante a “Peregrinação”. Tudo é oferecido gratuitamente a todos os presentes. As pessoas comem e bebem numa linda cerimônia. Não é possível descrever tudo. O melhor é participar de uma dessas festas.

Moçambique (Olímpia, São Paulo)

O “Moçambique”, de origem africana, aparece em Minas Gerais, São Paulo, Goiás e Rio Grande do Sul. Essa manifestação também é religiosa, em devoção aos santos negros: Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia. A participação original no grupo de “Moçambique” é feita somente por homens. Hoje, no entanto, há mulheres que participam tocando instrumentos ou levando a bandeira. As características do “Moçambique” dependem da região onde se realiza.

³Édson Magro, Top Vídeo Produtora. Canal do Festival: <https://www.youtube.com/c/FolcloreOl%C3%ADmpia>

Por exemplo, há o “Moçambique de Saia”, em que os participantes vestem saias, e o “Moçambique Marinheiro”, cuja indumentária reporta a um traje naval. Na nossa palestra, mostramos uma dessas variações de acordo com a sua região. Eu não vou dizer Estado, porque não fomos divididos em fronteiras. Povo não tem cerca, não tem fronteira. O povo vai e vem. O povo leva e traz.

Congada (Olímpia, São Paulo)

A outra manifestação que apresentamos é a “Congada”, que também tem cunho religioso, em devoção à Nossa Senhora do Rosário. Embora a “Congada” apareça em muitas regiões, é no Sudeste em que temos a maior concentração de Congos de congadas do Brasil. Mostramos, a seguir, a Congada “Chapéu de Fitas” de Olímpia. O seu coordenador, o capitão José Ferreira, dirige o grupo há vários anos, durante toda a sua vida. Gostaria de destacar, também, que os líderes dessas três manifestações são chamados de Mestre de Reis, Mestre do Moçambique e Capitão do Congo, respectivamente. Esses dirigentes são normalmente aqueles que fundaram e que, felizmente, estão ainda ativos e vivos até hoje. Convido vocês a apreciarem a “Folia de Reis”, o “Moçambique de Saia” e a “Congada Chapéu de Fitas” no link a seguir: <https://youtu.be/pAXlxvI8FYI> (14min40).

Carimbó (Pará)

Escolhi o “Carimbó” para o nosso passeio pelo Pará, porque é uma dança animada, também considerada Patrimônio Cultural Imaterial do Estado. O “Carimbó” mostra muita sensualidade no entrelaçamento dos pares que dançam envolvidos por ritmos quentes, com o predomínio da percussão. O nome “Carimbó” vem do principal instrumento musical que acompanha a dança. “Carimbó” vem do Tupi: kori-bó, kori é “pau-oco” e “bó” furado. Trata-se de um atabaque que é escavado num único tronco de árvore. De um lado, coloca-se o couro; do outro, o tronco vazado; as baquetas são as mãos do próprio percussionista. Esse tronco é bem grande, cerca de 2 a 3 metros, em que o percussionista toca sentado. Mas a instrumentação dessa manifestação não fica somente no carimbó. Há outros instrumentos como a flauta e até o banjo. Nesse caso, gostaria de comentar quão interessante é o folclore, pois o banjo se juntou aos demais instrumentos, não sabemos os caminhos que trilhou, mas está lá. Junto com todo esse instrumental, há muita cantoria. Por isso, é preciso unir os dançares aos cantares, porque, no caso do Carimbó, os dois sempre estão juntos de forma muito coesa.

Na sua origem, imaginamos que o Carimbó era uma manifestação de culturas ancestrais indígenas, com andamento lento e mais cadenciado. Quando houve a mistura com influência da matriz africana, vamos dizer que começaram a imprimir ao ritmo andamentos mais rápidos, sincopados e com mais movimentos.

Há também muitas variações dessa manifestação, como já mencionei no caso da Congada e do Moçambique. Na Ilha do Marajó, há o “Carimbó Pastoril”; mais no interior, em Santarém, há o

“Carimbó Rural”; e nos arredores de Belém, em Marapanim, há inúmeros grupos de Carimbó, excelentes. Convido vocês a apreciarem o Carimbó dançado pelo grupo “Raízes Parauara”, no link a seguir: <https://youtu.be/pAXlxvI8FYI> (21min18).

Coco (Alagoas)

Agora vou levá-los ao Nordeste. Escolhi o “Coco”, que é típico, especialmente, de Alagoas e Pernambuco, para aclimatar a nossa conversa. Aliás, essa dança surgiu nesses dois Estados e depois se espalhou por todo o Nordeste. O “Coco” teve sua origem no período colonial, no qual os escravos eram expostos ao trabalho exaustivo de quebrar cocos verdes com pedras e com os pés. Os movimentos da dança surgiram junto com o canto, enquanto essa tarefa árdua era realizada. É uma dança de roda, geralmente dançada em pares. A percussão do “Coco” é feita por palmas e sapateados, junto com o destaque do movimento chamado de “umbigada”. Nessa coreografia, um solista vai ao centro da roda e desafia um membro do grupo com o movimento do ventre e das pernas que se abrem para o encaixe das pernas e do ventre do outro. Sem perder o ritmo, ao som da percussão, de palmas e do sapateado, os corpos se entrelaçam. Pode-se ver, novamente, muita sensualidade, muita musicalidade e muito ritmo.

Existem, também, variações: o “Coco de Praia”, dançado à beira mar, que personifica as mulheres que recepcionavam os seus companheiros que chegavam da pesca em alto-mar; o “Coco de Usina”, dançado nas propriedades rurais, nos entornos dos Engenhos; o “Coco de Embolada”, que tem como base uma forma musical folclórica chamada de “embolada”, que é uma cantoria na qual as palavras são cantadas muito rapidamente, daí a noção de “embolar”. Nesse caso, o cantador executante possui uma habilidade especial no tratamento das palavras, que vão se sucedendo rapidamente e é preciso ter um controle aguçado para articular bem cada palavra. A música na forma de embolada aparece em várias regiões do Brasil. No Nordeste, assume posição de destaque, na voz dos cantadores e repentistas. Convido vocês a apreciarem o “Coco” do grupo “Xique-xique” de Alagoas, no link a seguir: <https://youtu.be/pAXlxvI8FYI> (26min34).

Siriri (Mato Grosso)

Do Nordeste, vamos ao Centro-oeste para mostrar a dança chamada de “Siriri”, uma mistura da cultura dos povos indígenas com a influência espanhola, principalmente por causa da proximidade com a Bolívia. O Centro-oeste sempre foi palco de fluxos migratórios de todas as regiões do país. Dessa forma, o seu folclore é composto de tudo isso. Aqui, vamos destacar, na instrumentação musical, a “Viola-de-Cocho”. Esse instrumento é feito pelo próprio tocador com uma madeira nativa chamada “Timbaúba”. Junto com a “Viola-de-Cocho”, há outros instrumentos de percussão como tambores e reco-reco feitos de bambu. Outro aspecto que gostaria de destacar na apresentação do Siriri é que, assim como o nome da própria dança, há sempre a menção de um pássaro nos textos das

músicas cantadas. Convido vocês a apreciarem o “Siriri” do grupo “Flor de Atalaia” de Cuiabá, Mato Grosso, no link a seguir: <https://youtu.be/pAXlxvI8FYI> (32min08).

Chula (Rio Grande do Sul)

Do Centro-oeste, vou levá-los ao Rio Grande do Sul. Como pesquisadora e folclorista, tenho grande admiração pelo trabalho dos Gaúchos, especialmente no tratamento das suas tradições. Nos idos dos anos 70, as minhas pesquisas sobre danças se iniciaram no Sul, e mantenho até hoje um repertório de danças gaúchas no GODAP. No início, fui apoiada por pesquisadores como Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, grandes folcloristas dessa região. No Rio Grande do Sul, há cidades com dois, três, quatro, às vezes, muito mais que isso, Centros de Tradições Gaúchas (CTGs). Esses Centros mantêm o uso da indumentária típica e, como dizem, quando ocorrem as festas: ninguém entra sem estar “pilchado”, tanto o “peão” quanto a “prenda”. Além disso, há muita culinária típica e, muito especialmente, as danças. Existem bailes para dançar o “Vanerão” e outras danças apreciadas pela comunidade. Os CTGs mantêm grupos dedicados às danças tradicionais, nas quais há grande influência espanhola. Veja o exemplo do sapateado, o estalar dos dedos que imitam as castanholas e muitos outros movimentos coreográficos. Outro ponto que gostaria de comentar é a frase “onde tem gaúcho, tem CTG”. Sou a prova disso porque moro em Olímpia, mas há um CTG na cidade próxima, em São José do Rio Preto. Há vários anos, realizo uma parceria com o pessoal que fundou esse “CTG 20 de Setembro”. O GODAP é o único grupo que apresenta as danças gaúchas nos eventos comemorativos desse CTG.

Quanto à dança, é difícil escolher uma, pois há muitas. O repertório é vasto. Há dança que faz menção a um pássaro, “Anu”; outra dialoga com o trabalho, “Balaio”. Há muita coisa linda, mas escolhi a “Chula”, por ser muito característica. Só homens participam da Chula, na forma de desafio. Coloca-se uma lança ou uma haste de madeira no chão, em torno da qual os participantes dançam. Cada peão executa o seu próprio passo, um diferente do outro, sem encostar na haste para não perder o desafio. A Chula é realizada com muita torcida. Vamos, agora, assistir aos peões no desafio da Chula. Link: <https://youtu.be/pAXlxvI8FYI> (39min42).

GODAP e a Dança do Bambu (Olímpia)

Do Sul, voltamos ao Sudeste. Gostaria de comentar que foi nos festivais de folclore de Olímpia (FEFOL) em que pesquisei muita dança e música folclórica. Iniciei com as danças gaúchas, pois já pertenciam ao repertório dos CTGs e também estavam publicadas. Naquela época, eram somente informações impressas no papel. Senti que essas danças não deveriam ficar dessa forma: a minha pesquisa deveria ter vida. Assim, comecei a ensinar aos alunos os passos das danças, as músicas, e passei a ensinar, também, o grupo instrumental. Iniciei essa trajetória com a famosa e universal dança “Pau-de-fitas”. Depois vieram outras tantas e, a partir disso, surgiu o Grupo Olimpiense de Danças

Parafolclóricas “Cidade Menina Moça”, o GODAP.

Daquele pequeno embrião de 1967, somente com o trabalho de uma professora de música que queria que seus alunos dançassem e que a sua pesquisa não fosse morta, o GODAP permanece vivo até os dias de hoje. Completamos 53 anos de trabalho (em 2020), com crianças, adolescentes, jovens e adultos divulgando o folclore brasileiro, por meio da música e da dança. Principalmente, preserva-se o que é nosso.

Hoje, o GODAP apresenta várias danças brasileiras com um repertório que vai do Norte, Nordeste ao Sul. Todavia, durante as nossas pesquisas, percebemos que faltavam as danças de São Paulo. Já tínhamos as manifestações religiosas em Olímpia, mas para as danças paulistas tivemos que buscar outras fontes e desvendar outras origens. Uma informação aqui, outra coisinha ali. Assim, encontramos fontes e reunimos danças do final do século XIX e início do século XX. Muitas delas já estavam extintas. Coletamos e as ensinamos aos participantes do GODAP. Essas danças que tomaram corpo e vida estão conosco até hoje. Temos a oportunidade de mostrar esse trabalho em cidades paulistas, em outras regiões do Brasil e já nos apresentamos na Espanha, França, Itália, República Tcheca, México, Chile, Paraguai, Argentina, Bolívia e Japão.



Figura 2 – GODAP durante a apresentação em Praga, República Tcheca.

Hoje, o GODAP conta com cerca de 80 participantes entre músicos, dançarinos e familiares voluntários, e nos consideramos uma família. Eu os chamo de “filhos do meu quintal”, pois são filhos que agreguei e trouxe para minha casa. O grupo preserva também danças de São Paulo, como a “Chimarrita”, que era dança de salão e como a “Dança do Café”, com origem na colheita do café feita pelos colonos italianos. Há uma “Quadrilha”, que é derivada das festas juninas de Olímpia. Há, no repertório do GODAP, duas danças que contam somente com a participação feminina: a “Balainha”, dançada com arcos floridos, e o “Tamboriu”, inspirada nas Congadas, que é executada em andamento muito rápido, reproduzindo muita cor e movimento.



Figura 3 – Tamboriu, dança leve e colorida somente com a participação feminina.

A dança que escolhi para representar o GODAP é a “Dança do Bambu”. Os bambus utilizados nos nossos ensaios e nas nossas apresentações são preparados de forma bem específica: são queimados como vara de pescar. O próprio bambu é parte da percussão que acompanha a dança com uma marcação na qual os três tempos do compasso são acentuados. Durante a dança, há também o desafio entre batedores e os dançarinos: se o dançarino pisar no bambu, vai pegar a mão do batedor; da mesma forma, o batedor também pode pegar o pé de quem dança. A “Dança do Bambu”, pesquisada em São Paulo, é típica do Noroeste do Estado. Finalmente, por motivos que vocês sabem melhor do que eu, em virtude das redes, essa dança, postada em 2015, no *Facebook* do GODAP⁴, teve mais de 125 mil visualizações, 40 mil curtidas, 7.900 comentários e mais de 329 mil⁵ compartilhamentos. Tivemos a oportunidade de apresentar a “Dança do Bambu” em vários canais de televisão. Gostaria de convidá-los a apreciarem a “Dança do Bambu”:



Figura 4 – Dança do Bambu, desafio entre os batedores e os dançarinos.

Link: <https://youtu.be/pAXlxvI8FYI> (48min44).

⁴Facebook do GODAP: www.facebook.com/godapolimpiaoficial

⁵Vídeo da Dança do Bambu: www.youtu.be/tD76efz5lh8

As minhas colocações eram essas. Espero que tenha atingido o objetivo de apresentar um pequeno giro pelo Brasil. É muito pouco, mas a minha intenção foi aguçar a curiosidade de todos. Nesse momento, agradeço a Deus a oportunidade que me deu durante toda a vida, por abrir tantas portas e pelo privilégio de fazer esse trabalho. Agradeço à minha família, aos meus três filhos, à minha nora, ao meu genro e aos meus netos, ainda fui premiada esse ano (2020) com um bisneto. Sou muito grata por tudo isso. E a você, Cinthia, meu abraço e agradecimento por essa oportunidade. Agradeço a todo o pessoal do CIDDIC, na pessoa do Guilherme, esse menino maravilhoso que entendeu e acompanhou a minha palestra. Fizemos uma dupla perfeita. Agradeço ao meu filho Jônatas, que foi o grande incentivador da minha participação no Simpósio.

Quero concluir dizendo que a identidade de um povo é uma construção que nasce da apropriação criativa de significados, saberes e fazeres. Para mim, foi a oportunidade de trabalhar por todos esses anos no diálogo com muitas dessas identidades. A partir da música e da dança folclórica, creio que essas duas juntas congregam as muitas identidades regionais do Brasil.

Cinthia Alireti: Ficou claro que a palestra foi apenas um excerto da realidade desse universo da música e da dança folclórica. Esses dois fatores se combinam muito bem como uma manifestação, como a senhora disse. Por exemplo, como músico, é importante notar que a “Dança do Bambu”, que é em compasso ternário, não é uma valsa, como conhecemos. Há acentos nos três tempos, quando o dançarino se movimenta. É importante quando o músico enxerga características como essa, pois consegue entender o caráter do acento, que é diferente do padrão estabelecido. Acho que uma das riquezas de se conhecer uma manifestação da cultura popular é verificar que ela inclui muito mais do que se consegue ver de forma superficial.

D. Cidinha, muito obrigada. Agradeço, muitas vezes, a sua presença com essa palestra tão interessante. Como a senhora já disse, é uma parcela pequena do que é feito por aí. Espero que as pessoas se interessem e também enxerguem esse estudo com outros olhos. Acho que temos que manter essas manifestações sempre vivas entre nós.

An abstract graphic design featuring a solid dark grey vertical rectangle on the right side. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or beige color curve across the page, creating a sense of movement and rhythm.

Nova edição do
Ensaio sobre Música Brasileira
de Mário de Andrade

Nova edição do *Ensaio sobre Música Brasileira* de
Mário de Andrade¹

Prof^a. Dr^a. Flávia Camargo Toni²

Agradeço o convite que me foi transmitido pela Cinthia Pinheiro Alireti, ampliando o agradecimento aos organizadores do Simpósio, bem como à Orquestra Sinfônica da Unicamp. Entre as boas iniciativas dos vários grupos musicais durante a pandemia da COVID-19, está o partilhar de situações informais do fazer musical – os ensaios, os estudos específicos, as gravações a distância – mas a discussão de temas específicos da cultura mais ampla, no formato de um encontro acadêmico,

¹Esse texto apresenta os principais temas abordados na minha fala espontânea durante o Simpósio, fala por mim resumida a partir da transcrição a cargo do CIDDIC-UNICAMP, a que agradeço.

²Mestre (1985) e Doutora (1989) em Artes, é Livre-Docente (2004) e Professora Titular (2009) da Universidade de São Paulo. Pesquisadora no Instituto de Estudos Brasileiros, onde foi Presidente e Coordenadora do Programa Culturas e Identidades Brasileiras entre 2010 e 2014. Orienta também na pós-graduação em Musicologia do Departamento de Música (CMU) da Escola de Comunicações e Artes (USP). Antes de seu ingresso na Universidade, como pesquisadora do Centro Cultural São Paulo, processou e descreveu todo o acervo constituído pela Missão de Pesquisas Folclóricas trabalhando, a partir da década de 1990, pelo restauro e preservação da Coleção. Na Musicologia tem trabalhado com ênfase nos assuntos da primeira metade do século XX atuando principalmente nos seguintes temas: a literatura musical de Mário de Andrade, Modernismo e Música, Camargo Guarnieri: vida e obra, Etnomusicologia, Metodologia da Pesquisa em Música. Email: flictis@usp.br

é um ato igualmente generoso.

Antes de abordar meu tema específico nesse Simpósio, “Identidade Brasileira na Música de Concerto”, devo confessar uma primeira inquietação dividida com a produção do evento, que é o fato de a palavra *identidade* aparecer no singular, quando se sabe que não há uma identidade única para nenhum país. Quando nos referimos a qualquer coletivo, os estados, municípios, os grupos, “identidade” é sempre plural, o que se verifica, também, a partir das pesquisas do musicólogo Mário de Andrade, um dos focos da minha fala. E ao analisar a ementa do Simpósio, senti-me acolhida na linha “Estudos em Musicologia e Teoria da Música de Concerto Brasileira”. Meu tema específico, conforme combinado com a organização, é *Caminhos da Musicologia Brasileira – Nova Edição do Ensaio sobre Música Brasileira de Mário de Andrade*.

Esse livro de Mário de Andrade, editado em 1928, tem agora uma outra edição, marcando dois tempos contrastantes da musicologia brasileira, embora o livro não construa esse campo do conhecimento que tem vida associada aos estudos acadêmicos, dentro e fora das universidades. Na época da 1ª edição do *Ensaio*, vivíamos um período de construção efervescente, às vésperas da grande crise econômica de 1929, tempos que os estudos literários costumam classificar como a 1ª fase do Modernismo, quando um pensamento dinâmico do musicólogo Mário de Andrade discute a importância de conhecer as origens de nossa música e as possibilidades de construção de uma linguagem própria. Apesar do escritor, poeta e crítico de artes ter vivido apenas 51 anos (1893-1945), seu pensamento musical traduz reflexões muito demarcadas pela história social e política de seu tempo, o que não permite uma generalização em torno de sua obra. Professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo desde 1922, o autor dedicou o *Ensaio sobre Música Brasileira* a uma sua amiga, dama da sociedade paulistana, Dona Olívia Guedes Penteado, ao lado de quem realizou sua primeira viagem de sentido etnográfico amplo, ao Norte e Nordeste, durante o ano de 1927. No plano musicológico estrito, o livro também contrasta com o didático *Introdução à Estética Musical*³, redigido entre os anos de 1925-1926, mas que permaneceu inédito, e com o *Compêndio de História da Música*⁴, escrito em 1929, dedicado a seus alunos. O *Ensaio* demandava uma pesquisa ampla e profunda, uma vez que o autor pretendia apresentar aos compositores uma série de cantigas de várias regiões do país, delineando como que um mapa musical do Brasil.

Embora Mário de Andrade não tenha recebido nenhum pagamento pelo preparo do livro, ele não era de família rica, mas contava com certa estabilidade financeira por ser professor catedrático do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Ali se formara em canto, em 1914, e em piano, em 1918, tendo sido contratado em 1922 como professor de Dicção, Estética e História da Música. O ensino naquela escola não aprofundava o conhecimento teórico, e ele sabia que, para se profissionalizarem os alunos, precisavam ser autodidatas, da mesma forma como ele procedera para complementar sua formação. Em sua casa, Mário de Andrade dava aula particular de piano. No que tange o conhecimento das expressões populares da música, ele conhecia a bibliografia à disposição, constando basicamente das pesquisas de Sílvio Romero, Alexina Magalhães Pinto e Melo Moraes

³ANDRADE, Mário de. *Introdução à Estética Musical*. Organização, estabelecimento de texto e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.

⁴ANDRADE, Mário de. *Compêndio de História da Música*. São Paulo: Chiaratto, 1929.

Filho. Na década de 1910 e início da década de 1920, havia rara circulação de músicas de outras partes do país na cidade de São Paulo. A migração interna ainda não alcançara a capital do Estado da maneira como será observado a partir do governo Vargas, a ponto de o pesquisador Mário de Andrade se surpreender até mesmo quando ouvia o canto de um vendedor de pastel originário da Bahia, na rua Lopes Chaves (Barra Funda), onde morava.

Para situar no tempo e no espaço a pesquisa empreendida por Mário de Andrade, tendo em vista o preparo do *Ensaio*, deve-se ter em conta que, durante a década de 1910, período de formação do musicólogo, um fato de ordem urbana não tinha por contraponto o popular ou folclórico. Cidade pequena, com forte contingente de imigrantes, com a economia assentada sobretudo na exploração da lavoura, não possuía trânsito intenso de migrantes, o que dificultava ao estudioso acesso a exemplos musicais de vários pontos do país. No entanto, como será visto, ele precisava de um conjunto expressivo de repertório para suas análises, acervo que ele reproduzirá na segunda parte de seu livro, de forma a construir uma base de consulta para os interessados. Além de canções de origem portuguesa, o musicólogo acolheu cantigas dos autores mencionados acima e muitas melodias enviadas por amigos espalhados por várias cidades do Norte, Nordeste, Sul, Centro Oeste e Sudeste.

De forma abrangente, o que muitas vezes nos faz incorrer em generalizações falsas, na passagem do século XIX para o XX também eram raras as publicações sobre nossa música, exceção feita aos relatos dos viajantes que narravam algumas de nossas práticas culturais, assim como as bibliotecas não estavam equipadas com matéria suficiente para esse tipo de conhecimento. Com a criação do Conservatório paulista, em 1906, uma biblioteca vai sendo alimentada, mas não há muitas notícias a respeito do que se comprava para a consulta dos professores e alunos. Eis um dos prováveis motivos para Mário de Andrade ter organizado um acervo tão grande e variado, que espelha bastante bem seus interesses específicos. Aqui, exemplifico com o estudo do musicólogo a respeito das modinhas do tempo do Império, ensaio acompanhado de 16 obras selecionadas dentre dezenas de partituras que ele colheu e estudou pacientemente, resultando no álbum *Modinhas Imperiais*⁵, publicado em 1930 e dedicado a Villa-Lobos.

Retomando, os estudos que culminam com o *Ensaio* começam a tomar corpo em 1926, quando Mário de Andrade inicia uma coleção de melodias. O que orientava essa coleção era, sobretudo, a variedade de manifestações musicais aliada à diversidade de regiões brasileiras. Mas ele ainda não tinha clareza a respeito de situações específicas do fazer musical, noção que vai se tornando clara à medida que ele estudava as contribuições enviadas por seus amigos: qual a antiguidade das cantigas dentro de suas comunidades? Em quais ocasiões eram cantadas e/ou dançadas? Qual a diferença entre danças encadeadas sequencialmente e as danças que incluíam alguma representação dramática? A quais segmentos da população essas danças estavam associadas? Assim, ele não contava com a perspectiva da representatividade necessária para incluir canções dos repertórios dos negros e indígenas. E convém destacar que, no Brasil, nós ainda não possuíamos cursos na área das ciências sociais, terreno de grande interesse para o intelectual polígrafo que acompanhará grandes mudanças nesse campo do conhecimento a partir da criação da Universidade de São Paulo, em 1934.

⁵ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

Em artigo recém-publicado na revista *Opus*⁶, eu elenco de forma exaustiva os critérios adotados por Mário de Andrade para alcançar um número suficiente de exemplos musicais para seu livro, além de indicar os nomes de seus “informantes” ou colaboradores. Eram amigos dos estados de Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Rio de Janeiro, principalmente. À medida que essas melodias chegavam pelo correio, ele classificava cada uma a partir de um primeiro critério de ordem funcional, ou melhor, se eram usadas em situações coletivas – como uma dança – ou individuais, caso dos acalantos. Ele próprio também contribuiu com material colhido no interior do Estado ou na cidade de São Paulo, como os pregões usados pelos vendedores que passavam na rua onde morava, o que já foi mencionado. Aliás, os pregões inspiraram composições musicais desde os tempos de Josquin des Prés até Luigi Nonno, embora eu não pretenda a exaustão dos exemplos ao nomear apenas esses dois compositores. Muitos povos prezaram pela memória desses pregões. Na música brasileira, temos ao menos um caso a citar, graças ao emprego do canto de um vendedor ambulante do Recife, por Willy Corrêa de Oliveira, no *Miserere* para piano.

Até julho de 1928, Mário de Andrade contabilizou 122 melodias que analisou na primeira parte do *Ensaio*, ao lado de obras de alguns autores, seus contemporâneos. Mas uma vez classificadas, apenas as melodias coletadas em campo foram incluídas na segunda parte do exemplar. Como foi dito anteriormente, o escritor iniciou os preparativos para o livro em 1926, quando apelidou o projeto de *Bucólica Sobre a Música Brasileira*, título que remete ao passado, uma vez que a palavra “bucólica” já não era de uso corrente no início do século XX. Como ele explicou a Manuel Bandeira, seu primeiro intuito foi aludir às “artinhas”, pequenos tratados de música redigidos no formato de diálogos entre professor e aluno, no caso, Sebastião e Lusitano. Mas com a modificação radical do projeto, de “bucólica” para ensaio, todos os esboços foram destruídos, embora seja plausível afirmar que Mário de Andrade pretendesse colocar naquele livro sobre a música brasileira um diálogo entre a música do Brasil e a música da Europa.

De fato, há um substrato comum entre o plano de 1926 e o *Ensaio*, uma vez que o musicólogo discute a necessidade de se refletir sobre a demarcação de uma cultura originada nas práticas oriundas de Portugal, frente às ambições artísticas dos intelectuais reunidos em torno do Modernismo, projeto que ganhou corpo e força a partir da semana de arte moderna de 1922. Aliás, na comparação entre o projeto esboçado para Manuel Bandeira e o livro de 1928, percebe-se que a obra de Carlos Gomes também foi tomada de exemplo para a discussão em torno do que era a música do Brasil e o que significava, como origem, participar de certo momento histórico e político. Assim, “origem” e “identidade” estão unidas de forma inalienável, pois uma justifica-se pela outra.

Na década de 1920, Mário de Andrade, polígrafo, delineava dois projetos para a construção das artes, um na poesia, outro na música. Ambos almejavam a afirmação de uma identidade que se valeria do entrecruzamento de várias realidades culturais. Longe de propor uma homogeneização das diferenças, ele propunha um amálgama, uma síntese, uma aproximação, como se constata em *Macunaíma*, obra que foi gestada ao mesmo tempo que o *Ensaio*. O “exercício” poético e musical se retroalimentava a partir daquilo que as diferentes potências mundiais apostaram desde o passado, ou

⁶TONI, Flávia Camargo. O “coleccionamento de canções do povo” para o *Ensaio sobre Música Brasileira* de Máriode Andrade. *Opus*, v. 27, n. 1, jan.-abr. 2021.

seja, que os dados de uma cultura própria são imprescindíveis para o reconhecimento dos elementos que perfilam uma nação. As diferenças culturais sempre foram tomadas como índices de originalidade e de identidade, o que já se observava, no caso português, na carta de Pero Vaz de Caminha. Ali, o escriba narra o episódio de um almoxarife que vai ao litoral, em companhia de um camarada que tocava gaita de foles, e eles cantam e dançam para os indígenas. Maior do que a esperança de se fazerem entender para o povo da terra, havia certamente a vontade de marcar suas diferenças!

Quanto aos propósitos do *Ensaio sobre Música Brasileira*, podemos destacar ao menos três aspectos: a pesquisa e a caracterização da variedade da música e o intuito de se fornecer matéria de inspiração para os compositores, por meio do conhecimento de melodias e cantigas reproduzidas, à moda de uma antologia ou cancioneiro. Mas em relação à pesquisa, há uma questão intrínseca, que se pode tomar como independente dos propósitos de um manifesto modernista: a necessidade de conhecer os que eram aqueles variados ritmos. Os dicionários da língua não traziam verbetes específicos sobre música, mesmo porque não se saberia explicar as diferenças entre moda e modinha ou a definição de samba, maxixe ou embolada, para citar poucos exemplos. Da mesma forma, não se saberia dizer se as modinhas e os lundus eram originários do Brasil, da África ou de Portugal.

Após a edição de 1928, Mário de Andrade retomou o *Ensaio* para incluí-lo na coleção *Obras Completas*, da editora de seu amigo Luís Martins, planejando publicá-lo juntamente com um outro pequeno ensaio sobre música popular. A experiência do gestor de cultura, na década de 1930, a eclosão da II Guerra, bem como o amadurecimento do intelectual que acompanha a criação da Universidade de São Paulo, fazem-no rever suas opiniões e crenças, como se acompanha na dedicatória do livro que ele presenteou a Antonio Candido de Mello e Souza:

Antonio Candido⁷

Aqui lhe mando o resto das minhas ‘obras completas’! Tenha paciência. E lhe mando mais a coleção da *Revista Nova* de presente. Fiquei com vontade, principalmente olhando este livro, de comentar certas coisas, depois desanimei. Está claro ou que lhe fique claro pelo menos que a exacerbação quase desesperada de linguagem que este livro manifesta e que hoje me é simplesmente repulsiva, foi muito convincentemente escolhida para este livro de técnica. Nos outros havia sempre o valor estético da arte que, se permitia o claro-escuro e o emprego salpicado da mancha forte, me impedia a constância do ‘irritante’, do ‘ferinte’ de que abusei aqui. Abusei e me ‘esbrodolei’ à larga, atingindo o carnavalesco por excesso de sabor. Coisa externa, voluntária. Não pense porém que por me desgostar terrivelmente com a linguagem deste livro, a ponto de me ser impossível ler e aguentar um só capítulo dele hoje, eu repudio ele. Não repudio coisíssima nenhuma. Porém, hoje, eu sei que este livro foi uma

⁷Dedicatória de Mário de Andrade para Antonio Candido de Mello e Souza em exemplar do *Ensaio sobre Música Brasileira* (São Paulo: Irmãos Chiarato, 1928). Acervo Guita e José Mindlin, Biblioteca Brasileira, Universidade de São Paulo. Reproduzido em: ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre Música Brasileira*. Organização, Introdução e Notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Edusp, 2020.

consequência apressada de... sim: de medo! Mesmo tecnicamente, pois se as ideias gerais eu ainda imagino boas e justas, sei que estão mal baseadas. Mas foi medo tudo. Você sabe: dizem que a sentinela de-noite, guardando, às vezes é tomada de medo e dá um tiro. Foi o que eu fiz. Os meus problemas de linguagem e de técnica musical brasileira me assustaram tanto que dei o tiro. Este tiro. Que os problemas me assustassem, nada mais justo. Que me assombrassem, a consequência era lógica. Mas o medo deve ser uma fragilidade. Pelo menos o medo que deu um tiro improvável na noite. É o que me desagrada.

Mario de Andrade

S. Paulo, 17/I/43

A vida não lhe deu o tempo necessário para acompanhar a edição Martins, pois ele faleceu em 1945. No entanto, a localização do manuscrito onde ele depositou os acréscimos e correções que pretendia incluir em sua segunda edição propiciou o estabelecimento do texto da edição lançada em 2020 pela EDUSP.

An abstract graphic featuring a solid dark grey vertical bar on the right side. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or orange color curve across the page, some overlapping the dark bar.

Caminhos para a promoção e divulgação da música brasileira (um depoimento)

Caminhos para a promoção e divulgação da música brasileira
(um depoimento)

Prof^a. Dr^a. Camila Fresca¹

Trabalhar no meio musical clássico no Brasil frequentemente significa atuar em mais de uma frente. Campo restrito e de oportunidades rarefeitas, é comum que o profissional se desdobre entre a docência, a composição e a atuação como instrumentista. Ou ainda, como é o meu caso, entre o jornalismo, a curadoria e a pesquisa. Em praticamente todas as situações, o profissional também se envolve, em algum nível, na criação, promoção e divulgação de suas atividades.

Como jornalista, observo e escrevo sobre o meio musical clássico brasileiro há cerca de 15 anos. É uma situação privilegiada a de poder acompanhar as mais diferentes manifestações de nosso meio, como temporadas regulares de orquestras nacionais, grandes atrações internacionais, projetos de inclusão social por meio da música, festivais, concursos, lançamentos de *CDs*, pequenas iniciativas independentes de música contemporânea ou de câmara etc.

¹Mestra e Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo. Jornalista e pesquisadora especializada em música clássica, colabora com veículos como Revista Concerto e Folha de S. Paulo. Prepara uma biografia do compositor Heitor Villa-Lobos, com previsão de lançamento para 2022 (Todavia Editora). E-mail: camilafresca@gmail.com

Dentro da atividade jornalística, trabalhar desde o início da vida profissional na *Revista Concerto* – que sempre privilegiou a atuação do músico brasileiro e suas realizações – foi uma situação que me permitiu conhecer de perto as idiossincrasias locais, ver jovens talentos nascerem e ganharem o mundo, ou ainda saber o que pensam alguns dos mais destacados nomes de nosso meio. Por outro lado, escrever sobre música clássica para veículos generalistas como um grande jornal diário é a oportunidade de falar sobre música de concerto a um público amplo, que, muitas vezes, desconhece esse universo. A imprensa especializada é um elemento central dentro do ecossistema da música. Assim, procuro, ao atuar como uma profissional do jornalismo, dar visibilidade a pessoas e iniciativas locais, bem como fazer a mediação entre público e obra (ou artista), além de refletir, por meio da crítica, sobre o significado e as opções de nosso meio.

Há um elo que, na minha trajetória profissional, perpassa as atuações como jornalista, curadora ou idealizadora de projetos: a pesquisa em música brasileira, na qual fui treinada dentro da universidade pública. Uma das grandes satisfações de minha atuação profissional, aliás, é poder exercitar a pesquisa musical para além do universo acadêmico, transformando-a em projetos voltados para um público mais amplo do que o universitário.

Meu primeiro projeto profissional ilustra com didatismo esse imbricamento: minha pesquisa de mestrado, sobre o compositor e violinista brasileiro Flausino Vale (1894-1954), além de resultar em uma dissertação, render artigos acadêmicos e participação em congressos, virou livro (*“Uma extraordinária revelação de arte”: Flausino Vale e o violino brasileiro*, Annablume, 2010), CD (*Flausino Vale e o violino brasileiro*, Selo Clássicos, 2010), a primeira edição completa do mais importante conjunto de obras desse autor (as partituras dos *26 prelúdios característicos e concertantes para violino só*, Editora da Oesp, 2011) e ainda uma série de programas de rádio (*Flausino Vale e o panorama do violino brasileiro no século XX: uma extraordinária revelação de arte*, Prêmio Roquette Pinto/ARPU, 2011).

Há alguns anos, quando passei a fazer curadoria, procurei inserir nas programações música brasileira, como uma decorrência natural de meus interesses. Foi a oportunidade de abordar repertório de autores brasileiros pouco executados, ou ainda de programar obras das quais gosto especialmente, mas que, ainda que sejam de autores conhecidos, são pouco executadas. É prazeroso apresentar ao público peças que você estima e que sabe que têm potencial de capturar o espectador, e ver sua hipótese se confirmar no palco. Ou então, combinar uma música *a priori* “difícil” com outra conhecida e tradicional e ver como o diálogo se enriquece e como a audição flui sem complicações.

Nesse processo, a colaboração entre curadoria e artistas é essencial. Muitas vezes, as temporadas são temáticas. Seja o tema um compositor, gênero ou instrumento, procuro conversar com os artistas para que eles insiram, no mínimo, uma peça de música brasileira em sua apresentação. Além disso, procuro organizar ao menos um programa todo dedicado à música brasileira. Tive uma ótima experiência nesse sentido num projeto cujo tema era Villa-Lobos – a série “Em Concerto”, realizada no Sesc São Carlos, em 2016 e 2017. Todas as apresentações da temporada de câmara tinham pelo menos uma peça do compositor. A cada atração, procurávamos variar a formação instrumental e o as-

pecto da obra de Villa-Lobos a ser abordado, bem como o diálogo que se estabeleceria com a obra de um outro autor, de um gênero ou de um período musical. Dessa maneira, foi possível explorar uma extensa gama de características da obra do compositor. Terminamos a temporada com um concerto dedicado exclusivamente a suas obras.

Este concerto concentrou-se nas obras de câmara para voz e violino, tendo como motivo gerador a *Suíte para canto e violino*. A ela se somaram peças para canto e piano, para violino e violoncelo e para violino e piano. Para poder juntar todos os músicos no palco ao final (Caroline De Comi, soprano; Cláudio Cruz, violino; Rafael Frazzatto, violoncelo; Nahim Marun, piano), numa única formação, escolhemos algumas canções de Villa-Lobos e pedimos para que o compositor Mauricio De Bonis fizesse um arranjo contemplando essa formação instrumental. Coube a ele pensar num arranjo que, ao mesmo tempo em que dava unidade às canções a partir do grupo instrumental, também propusesse um diálogo com a contemporaneidade. Sem descaracterizar a linguagem de Villa-Lobos, De Bonis procurou trazê-la para os dias atuais, fazendo uma releitura a partir de sua própria vivência como compositor.

O concerto funcionou muito bem e, depois de sua primeira apresentação, já foi reapresentado algumas vezes em unidades do Sesc-SP, em recitais avulsos ou dentro de contextos que nada têm a ver com a temporada inicial para a qual ele foi pensado. Portanto, teoricamente, o concerto mais “difícil” – com apenas obras de Villa-Lobos, boa parte delas uma produção menos conhecida das décadas de 1910 e 1920, ainda encerrado com uma releitura contemporânea – teve ótima repercussão e acabou ganhando vida própria.

A experiência com a curadoria também me mostrou, corroborando o que outros participantes desse simpósio disseram, que existe grande demanda para que se fale sobre música de concerto no Brasil. O público que vai a um concerto gosta de saber do contexto de produção da obra, de conhecer alguma curiosidade histórica, de ter alguma ferramenta musical que o guie na audição a seguir: é possível chamar a atenção para a estrutura da peça, para um tema que perpassa toda a obra, para um diálogo entre instrumentos etc. Essas ferramentas fazem uma grande diferença no nível de fruição que o espectador comum pode ter. Um ponto fundamental, que se aprende com a experiência prática, é a duração dessa fala. Ela não pode ser longa demais, sob pena de entediar quem está ali somente para ouvir a música; ao mesmo tempo, precisa ter um sentido e passar uma mensagem.

Quando trabalho com projetos fonográficos – na idealização, na pesquisa ou ainda que seja somente na redação de textos críticos – o foco sempre está no repertório brasileiro. São repertórios que, como pesquisadora, julgo que são valiosos e injustamente desconhecidos. Como já relatado, o primeiro disco que idealizei esteve diretamente ligado a meu mestrado. Flausino Vale tem um conjunto de prelúdios para violino solo interessantíssimo e que nunca havia sido registrado na íntegra, embora algumas peças já tivessem sido gravadas inclusive por grandes artistas internacionais como Jascha Heifetz, Zino Francescatti ou Itzhak Perlman. A excelente interpretação foi do violinista e maestro Cláudio Cruz, ao lado de quem editei as partituras dos prelúdios.

Ter gravação e partituras disponíveis foi importante para apresentar esse compositor a uma nova geração de estudantes de violino ou mesmo de instrumentistas profissionais, que passaram a executar a obra e, com isso, levá-la ao público, fazendo-a voltar a circular e integrar programações variadas. Ainda hoje, vez por outra, recebo mensagens de jovens violinistas que conheceram o disco ou as partituras e se interessaram em saber mais sobre o compositor. Alguns querem tocar os prelúdios; outros têm o desejo de estudá-los em projetos acadêmicos. Acompanhar o desdobramento de um trabalho assim ao longo do tempo é das coisas mais prazerosas que um pesquisador musical pode ter.

Em 2019, integrei outro projeto fonográfico, dessa vez voltado às canções de Cláudio Santoro. Participei da idealização e do desenvolvimento do projeto junto ao pianista Nahim Marun, que interpretou as canções ao lado do barítono Paulo Szot. Foi também da vontade de recolocar essas canções em circulação que surgiu o *CD* duplo “Jardim noturno” (Selo Sesc). Infelizmente o projeto foi lançado em 2020, já no meio da pandemia, e muitas das ações programadas para sua divulgação tiveram que ser adiadas.

Sigo envolvida em projetos de registro da música brasileira. Estou certa de que esse repertório, seja ele de câmara, seja sinfônico, tem grande potencial de expansão nacional e internacional. Com relação à divulgação no exterior, creio que a realização de gravações modernas e de qualidade, acompanhadas pela edição das partituras, seja o meio mais eficiente de levar a música brasileira de concerto ao mundo.

Já com relação ao mercado interno, temos de pensar em duas categorias distintas: a música de câmara e a sinfônica. Com relação à música de câmara, o mais urgente é expandir os espaços de apresentação, de forma que se crie uma rede interconectada, a tal ponto que possamos ter conjuntos independentes que consigam sobreviver apenas de sua atividade camerística – e não que tenham que a praticar nas horas livres da vida orquestral ou como uma atividade secundária em relação à docência. Possuímos instrumentistas qualificados em quantidade para termos muitos grupos de câmara atuando pelo Brasil. Em geral, o músico camerista não tem resistência à música brasileira. Pelo contrário, eles possuem interesse em tocar e gravar esse repertório, sabendo que, na maioria das vezes, trata-se de algo pouco conhecido, um material com o qual ele pode se colocar de forma diferenciada no mercado.

Para que isso se realize, seria essencial expandir a nossa acanhada rede de espaços e séries estáveis dedicadas à música de câmara. O Brasil é grande, as distâncias são longas, e um mesmo programa pode circular entre várias cidades de uma mesma região. Um concerto feito em São Paulo pode ser replicado em Jundiaí ou Campinas, ou até na grande São Paulo. Isso é interessante para o intérprete, que prepara um repertório às vezes difícil e desconhecido, mas sabe que poderá apresentá-lo várias vezes, bem como para os promotores.

No caso da música sinfônica, é necessário cobrar das orquestras estabelecidas (na maioria absoluta dos casos, entidades mantidas com dinheiro público) que olhem com mais cuidado para a música brasileira – seja o repertório do passado, seja o contemporâneo. Não é incomum que as orquestras encomendem obras para os compositores. Mas além de invariavelmente serem obras curtas,

muitas vezes estão fadadas a uma “primeira e última” audição. Orquestras que encomendam obras deveriam incorporá-las a seu repertório, repeti-las; fazer com que o público tenha a oportunidade de ouvir e se acostumar com a música contemporânea, para aí então fazer suas próprias avaliações.

An abstract graphic featuring a solid dark grey vertical rectangle on the right side. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or orange color curve across the white background, some overlapping the dark rectangle.

O projeto Panorama da Música Brasileira pela OSU/CIDDIC

O Projeto Panorama da Música Brasileira
pela OSU/CIDDIC

Prof^a. Dr^a. Denise Hortência Lopes Garcia¹

Como compositora, vivi na pele a problemática da pouca divulgação da música brasileira. Experimentei essa questão e conheci a dificuldade de divulgar o meu próprio trabalho. Quando se pesquisa sobre as décadas finais do século XX, basicamente nos anos 80 e parte dos anos 90, pode-se verificar que o espaço que nós tínhamos para divulgação de nossa produção eram os concertos da Bienal da Funarte, a Bienal de Música Brasileira Contemporânea no Rio de Janeiro e o Festival Música Nova de Santos/São Paulo. No resto do ano, mais nada! Mas nos anos 90, com uma ampliação dos corpos estáveis e dos cursos de música etc., esse cenário começou lentamente a mudar.

Como professora da UNICAMP em 2010, eu tive a oportunidade de fazer uma pequena contribuição em relação a esta questão da promoção e divulgação desse repertório: foi quando eu assumi a coordenação no CIDDIC/UNICAMP e me vi nesse papel de gestora de uma orquestra. Com

¹Compositora paulista, professora Livre-Docente nas áreas de Criação Artística e Fundamentos Teóricos das Artes do Instituto de Artes da Unicamp. Foi Coordenadora do CIDDIC no período de 2010 a 2017. E-mail: dgarcia@unicamp.br

a possibilidade de fazer uma ação nesse sentido, eu criei, em 2011, um projeto chamado Panorama da Música Brasileira. No ano de 2011, foi um projeto piloto de concertos mensais com grupos de câmara até uma orquestra de câmara, duas récitas (uma interna e a outra externa ao câmpus, em convênio com o SESC Campinas), nos quais homenageamos os compositores renomados que aceitaram o nosso convite para vir a Campinas, estar presente e fazer uma palestra sobre sua obra para o público. Nesse ano, fizemos 16 concertos com obras e participação de Maria Helena Rosa Fernandes, Mario Ficarelli, Raul do Valle, Eduardo Escalante, Willy Corrêa de Oliveira, Ricardo Tacuchian, Aylton Escobar, Gilberto Mendes, Osvaldo Lacerda, Ernst Mahle, Edmundo Villanni Cortes. O único concerto póstumo foi das obras de Almeida Prado, que já havia aceitado o convite, mas faleceu no final de 2010.

Esses concertos foram registrados pela TV Unicamp e estão disponíveis em canais do *YouTube*. Além dessa iniciativa, entusiasmos os compositores a doarem seus acervos para a Coordenação de Documentação de Música Contemporânea do CIDDIC, apresentando a eles o acervo por ocasião de sua vinda a Campinas. Por fim, em relação a essa produção, gravamos um vídeo pela TV Unicamp com algumas das obras apresentadas na temporada, que também está disponível no acervo desse canal pela internet. Esse projeto recebeu reconhecimento mediante a premiação pela Associação Paulista de Críticos de Arte em 2013.

Nos anos seguintes, o projeto se diluiu na medida em que o repertório brasileiro contemporâneo era apresentado com obras tradicionais, mas ampliado para toda a Orquestra Sinfônica da UNICAMP. Com o passar dos anos, apresentamos e estreamos obras das gerações posteriores ao primeiro ano. Mantivemos uma programação com constantes apresentações de obras brasileiras, incluindo muitas estreias.

Criamos, também, em 2012, um outro projeto que se chama “Projeto Performance”. Esse projeto não é somente para os compositores; é também para regentes e instrumentistas. Tratava-se de oferecer a orquestra como laboratório para os pesquisadores dessas diversas áreas em nível nacional. Esse projeto, portanto, é voltado para jovens compositores, mas também aberto a participações. Geralmente são jovens compositores que se inscrevem. Então ele vem trazer a pesquisa dele composicional para ser testada e estreada pela Orquestra Sinfônica da UNICAMP. Em particular, é um projeto pelo qual eu tenho especial carinho, dado que a Orquestra Sinfônica da UNICAMP insere-se em uma instituição de ensino e pesquisa. Nesse projeto, participam muitos jovens compositores pós-graduandos e jovens docentes tanto da Unicamp, como de diversas universidades brasileiras.

Por fim, temos uma série de parcerias com o Departamento de Música da UNICAMP. Fazemos, também, um trabalho com os alunos de graduação. Então, a orquestra também toca obras dos alunos de graduação e de algumas disciplinas de orquestração, realiza leituras e tem o concerto competição, que é uma seleção. Para esse concerto, há um concurso de obras a que os alunos se inscrevem. Em seguida, o comitê de professores seleciona e faz a estreia dessas obras jovens. Entre esses projetos específicos na área de composição, somados aos outros, com alunos de *performance* e regência, há uma gama grande de atuação em relação à música brasileira, que considero muito importante. Além disso, lógico, não é somente a música de concerto erudita; a orquestra também toca

música popular e atua, nesse sentido, com diversos grupos.

Apenas no período entre 2011 e 2013, a orquestra tocou, ao todo, obras de 39 compositores brasileiros. Não apenas uma obra de cada compositor, porque, no projeto Panorama, realizamos concertos interpretando várias obras de cada compositor. Considero que o CIDDIC realizou uma atividade bastante ampla, em prol da música brasileira contemporânea, o que me deixa bastante satisfeita, por ter conseguido dar essa contribuição nesse período. É muito importante promover, igualmente, as novas criações e os novos compositores.

Refletindo mais amplamente sobre essa questão da promoção da música brasileira de concerto, listei cinco passos como uma ampliação desse movimento. O primeiro seria a consciência dos gestores e diretores artísticos dos corpos estáveis, em promover esse repertório. Nós, de uma orquestra pequena e regional, conseguimos promover o repertório de 39 compositores em duas temporadas, sabe-se, com muitas dificuldades. A primeira delas é a questão do acesso às partituras, que eu vou mencionar mais adiante. Mas foi possível para nós, então é possível! Mas precisa-se da consciência dos gestores, precisa-se dos diretores artísticos das sinfônicas, e não apenas das orquestras regionais, menores, mas também das grandes orquestras, como a Municipal de São Paulo, por exemplo, que toca muito pouco o repertório nacional. A OSESP, por outro lado, tem uma política abrangente em relação à música brasileira, fazendo as encomendas, estreias e publicando as partituras. A primeira coisa: a consciência dos gestores e diretores artísticos dos corpos estáveis.

O segundo passo é que não basta simplesmente tocar *aqui e acolá* uma peça brasileira. Esses gestores e esses diretores artísticos têm que desenvolver projetos que promovam a música brasileira em conjunto, em um programa de formação de público. Acredito que temos que pensar como o projeto, que nós fizemos, do “Panorama da Música Brasileira”. Portanto, promover um contato direto do compositor com o público, uma palestra dele com o público, é mais que o concerto. Ademais, deve-se realizar a gravação desses eventos, um vídeo, divulgando nas redes sociais. Tudo isso é muito importante, como um conjunto de ações que devem ser feitas.

O terceiro passo seria atuar no acesso às partituras. Levantarei a questão do custo de aluguel e compra que, por vezes, pode impedir a divulgação. Por exemplo, nós da Orquestra Sinfônica da UNICAMP não temos uma verba já prevista e reservada para o aluguel e a compra de partituras. No caso das partituras alugadas pela Academia Brasileira de Música, é fácil, porque não é um aluguel caro. Mas já abrimos mão de fazer música contemporânea internacional porque não temos a verba para pagar esses aluguéis caros. Por exemplo, outras pequenas orquestras regionais talvez tampouco tenham verba para aquisição e aluguel de partituras. Esta é uma questão complicada, além do fator da publicação – que já foi discutida no debate de ontem por parte dos editores. É um problema sério a questão do acesso às partituras, de sua publicação e disponibilização. É um problema realmente grande que se ameniza um pouco com a facilidade de disponibilização dos arquivos digitais.

O quarto passo é que temos que fazer, também, concertos de formação de público, por meio da *performance* musical acrescida de palestras e de outros eventos comunicativos, não somente tocar a obra. Por vezes, as obras não são tão acessíveis. Logo, precisamos facilitar esse acesso com uma atividade mais pedagógica, indicando caminhos de escuta que facilitem ao público leigo.

Por fim, o quinto passo é valorizar o repertório por meio de outras ações, como seminários, palestras, educação, publicações, *CDs* e *streamings*, além de divulgação nas redes sociais. Isso já se encontra hoje, por exemplo, nos canais do *YouTube*. É importante fazer isto cada vez mais: essa ação conjugada, que resulte em uma retroalimentação. No nosso caso, o CIDDIC busca fazer a retroalimentação a partir do acervo que alimenta a orquestra, que alimenta o acervo e que esse acervo alimentará a pesquisa, que alimentará a publicação etc.

Era isso que eu tinha para expor hoje. Muito obrigada pelo convite para falar sobre esse projeto, que foi realizado com o coração mesmo. Tivemos experiências humanas fantásticas. O convívio e o retorno dos compositores foram muito gratificantes! O contato deles com os estudantes que os escutavam atentos e esticavam as conversas foi surpreendente. Ademais, as particularidades dessa experiência não foram poucas, como por exemplo, ter trazido para UNICAMP Osvaldo Lacerda um mês antes dele falecer, vindo com enfermeiro, necessitando descansar no hotel antes do concerto, mas fazendo questão de conversar com o público em pé antes de cada obra ser apresentada, por vezes apoiado em seu enfermeiro, mas em estado de pura alegria! Para todos nós!

An abstract graphic featuring a solid dark grey vertical rectangle on the right side. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or orange color curve across the white background, some overlapping the dark rectangle.

Música de Câmara de Cordas no Brasil: a chave escondida para libertar o potencial de uma nação na música clássica

Música de Câmara de Cordas no Brasil:
a chave escondida para libertar o potencial de uma nação na música clássica

Prof. Dr. Lars Hoefs¹

O Brasil desfruta de uma quantidade impressionante de atividades de música clássica. É notável ver quantos brasileiros estão envolvidos no fazer musical de uma forma ou outra, seja cantando em corais, seja tocando instrumentos em vários conjuntos. Não é apenas a quantidade de atividade musical, mas também o nível extraordinariamente alto de talento musical entre os brasileiros que deixa uma pessoa tão impressionada. No entanto, apesar dessas qualidades louváveis, um elemento está faltando na equação musical clássica geral, um elemento essencial para uma cena musical próspera em nível mundial, digna do fabuloso talento e da musicalidade do Brasil: a música de câmara de cordas.

Concertos orquestrados e produções de ópera são onipresentes em todo o Brasil, com público entusiasta e geralmente cheio. Isso inclui organizações profissionais de alto nível até conjuntos de

¹Prof. Dr. Lars Hoefs é professor de violoncelo, música de câmara e história da música no Instituto de Artes da Unicamp (IA) desde 2013. É fundador e diretor artístico do Villa-Lobos International Chamber Music Festival no sul de California. E-mail: larshoefs@hotmail.com

amadores e comunitários. Porém, com que frequência encontramos uma apresentação de um quarteto de cordas ou trio de piano e cordas? Certamente esses conjuntos existem e esses tipos de concertos de câmara de cordas ocorrem, mas, em comparação com orquestras ou óperas, as apresentações de música de câmara são bem menos comuns e, infelizmente, significativamente inferiores em qualidade. A razão para essa escassa atividade e qualidade mediana na música de câmara de cordas não é a falta de talento, de energia ou de participantes dispostos, mas um problema no centro da cena da música clássica no Brasil – um desrespeito e uma falta de reverência com a música de câmara de cordas em todos os níveis.

Naturalmente, há exceções: o livro *A Prática de Quarteto de Cordas* (Editora Appris, 2019), do professor de violino da Unicamp, Adonhiran Reis, é um recurso fabuloso e exaustivo. Emerson de Biaggi, professor de viola da Unicamp, também oferece um curso de pós-graduação conceituado e muito procurado que examina a literatura clássica de quarteto de cordas. No entanto, esses bons exemplos são poucos e distantes entre si.

O presente ensaio nasceu da minha participação no I Simpósio Identidade Brasileira na Música de Concerto, organizado pelo CIDDIC e OSU, especificamente no painel DEBATE 5: *Performance* da Música Brasileira Instrumental. O painel de discussão consistiu em quatro regentes e eu (um violoncelista), moderado por outra regente. Fui o único não regente em um painel reunido para discutir música instrumental - essa discrepância demonstra a mentalidade predominante no Brasil que tende a descartar e desconsiderar a música de câmara em favor de espetáculos musicais maiores.

A música de câmara é o núcleo da música orquestral

Pergunte a qualquer violinista, violista ou violoncelista profissional clássico e ele concordará: a execução de música de câmara constitui a essência da execução orquestral. A sensibilidade e a sensibilidade cultivadas e necessárias para tocar música de câmara são as mesmas qualidades que os tornam excelentes instrumentistas de orquestra. Manter os ouvidos abertos para o que está acontecendo no conjunto, reagir e responder ao que seus colegas fazem, conhecer a partitura musical e como sua própria parte se encaixa na textura e narrativa geral, equilibrando dinâmica e timbre – todas essas qualidades são desejáveis para a execução orquestral, mas que, para a música de câmara, são indispensáveis. Na verdade, a formação do quinteto de cordas de dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo constitui o núcleo da seção de cordas para uma orquestra sinfônica completa.

Os músicos de cordas aprendem essas qualidades essenciais ensaiando e atuando, mas especialmente ensaiando. Em um ambiente orquestral, os instrumentistas podem aprender muito com a maneira como um regente conduz um ensaio. No entanto, ensaiar um grupo de câmara é sempre uma experiência de aprendizagem a outro nível, uma vez que todos os instrumentistas do grupo são igualmente responsáveis por tudo o que envolve o ensaio. Eles devem descobrir como moldar uma frase, como tocar um único motivo com articulações específicas, como esculpir a direção musical, como conceber e executar gestos musicais, como encontrar tempos e andamentos. Essas buscas exi-

gem tanto domínio técnico instrumental quanto compreensão musical interpretativa e necessitam de que os instrumentistas descubram e decidam por si próprios. Não há onde se “esconder” em um trio ou quarteto, pois cada nota que cada membro do grupo toca é ouvida, faz a diferença e influencia o resultado musical. Por essa razão, tocar música de câmara é infinitamente mais desafiador e mais gratificante do que tocar na seção de uma orquestra, cujo objetivo é, na verdade, não ser ouvido individualmente, mas misturar-se ao som da seção e subsumir à interpretação e a decisões do regente. Em uma seção de cordas orquestral, os membros estão completamente sob o comando do líder da seção e do regente: arcos, fraseados, tudo vem de cima para baixo.

Ao examinar um quarteto de cordas de Beethoven e compará-lo a uma sinfonia do mesmo autor, descobrimos a mesma metodologia, a mesma saturação motivica, os mesmos procedimentos arquitetônicos, as mesmas estratégias harmônicas e rítmicas, basicamente a mesma música em escalas diferentes. Na verdade, para a maioria do cânone da música clássica consagrada da segunda metade do século XVIII ao início do século XX, a substância musical da música de câmara – forma, expressão, complexidade, engenhosidade – é geralmente a mesma substância de uma obra sinfônica. Isso se aplica às obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Dvořák, Debussy, Ravel, Bartók, Prokofiev, Chostakovitch e muitos mais. Ao escrever obras de câmara, a maioria dos compositores de sinfonias era igual ou mais prolífica. Beethoven, por exemplo, compôs 9 sinfonias, mas, no gênero de música de câmara, escreveu 16 quartetos de cordas, 7 trios para piano e cordas, 5 sonatas para violoncelo e piano e 10 sonatas para violino e piano, entre outros.

Como tal, quando os instrumentistas dedicam-se a ensaiar e interpretar obras-primas de música de câmara, em que eles próprios são responsáveis pelas decisões interpretativas e, claro, pela execução, isso faz com que esses instrumentistas se tornem artistas maduros e atenciosos, não dependendo de um regente para orientação ou direção.

A perspectiva de um estrangeiro

Como um norte-americano, cuja educação musical e estudo ocorreram inteiramente nos Estados Unidos, tenho uma perspectiva diferente de muitos professores e alunos brasileiros de música clássica. Minha formação norte-americana me expôs a muitos estrangeiros, quer professores quer colegas estudantes – isso era e continua sendo muito normal nos Estados Unidos, onde incontáveis europeus, asiáticos e, claro, norte-americanos e sul-americanos interagem e se misturam de forma intercambiável. No século XX, os EUA se tornaram um destino padrão para estudar e se destacar em quase todos os campos, incluindo a música clássica. O Brasil ainda não conquistou esse tipo de *status* no campo da música clássica. Isso não se deve à falta de talento, certamente não! Mas predomina a realidade atual de que o músico clássico brasileiro deve primeiro se provar no exterior para ser levado a sério em casa. Quando consideramos os mais conceituados instrumentistas brasileiros da atualidade, como o violoncelista Antônio Meneses e o pianista Nelson Freire, vemos que eles conquistaram importantes prêmios e respeito na Europa e desfrutaram de carreiras de sucesso no exterior, por isso são celebrados em casa. O mesmo aconteceu com Villa-Lobos – só depois que ele passou

umas temporadas em Paris na década de 1920 e lá obteve sucesso é que foi respeitado no Brasil.

Nos Estados Unidos, a música de câmara de cordas ocupa um lugar venerado, quase sagrado. É entendido, entre os instrumentistas de cordas, que esta é a busca musicalmente mais gratificante e individualmente satisfatório para um músico clássico. Porém, aqui no Brasil, como testemunhei na Unicamp e em outras instituições, não é assim. Não existe uma abordagem ou atitude suficientemente séria em relação à música de câmara por parte de alunos, professores e instituições no Brasil. Quando cheguei para dar aulas na Unicamp em 2013, fiquei chocado ao descobrir um programa de música de câmara casual e ineficaz. A maioria dos professores não ensinava grupos de câmara, e aqueles que o faziam podiam dar aulas esporádicas, não toda semana, até de 30 minutos, em vez de 60. Era comum que grupos de alunos se formassem algumas semanas antes do final do semestre e tivessem uma ou duas aulas com um professor e recebessem os créditos do semestre sem ter feito quase nada. Felizmente, esse não é mais o caso na Unicamp, embora, desde o início da pandemia, a prática da música de câmara autêntica presencial tenha sido necessariamente suspensa e as substituições *on-line* tenham fornecido temporariamente uma alternativa inferior.

Para músicos de cordas, o quarteto de cordas é o padrão ouro da música de câmara. Nos EUA e na Europa, o número de excelentes quartetos de cordas regularmente ativos é muito alto. Mas, no Brasil, pode-se contar com uma mão o número de quartetos de cordas sérios. Em São Paulo, temos o Quarteto da cidade de São Paulo e o Quarteto Carlos Gomes; no Rio de Janeiro há o Quarteto UFF e o Quarteto Radamés Gnattali. Talvez existam outros dos quais eu não saiba, certamente espero que sim. Em qualquer caso, o número de quartetos de cordas sérios e regularmente ativos ou outros grupos de câmara de cordas no Brasil é assustadoramente baixo, e isso reflete o problema que está na origem deste ensaio.

Soluções

Como remediar o problema de uma cena de música de câmara de cordas fraca no Brasil? Um cenário de música de câmara pujante e de alto nível transformaria e elevaria a realidade no Brasil. Isso, mais do que qualquer outra coisa, é o que está faltando no cenário da música clássica do país. Imagino que somente colocando maior ênfase e importância no estudo e na execução da música de câmara em todos os níveis pode-se fazer uma diferença substancial. Mais importante ainda, as universidades e os conservatórios devem adotar uma abordagem muito mais profunda e rigorosa da música de câmara de cordas. Minha experiência em universidades norte-americanas como aluno de bacharelado, mestrado e doutorado sempre refletiu um modelo típico: em qualquer semestre, um grupo de alunos receberia aulas semanais de uma hora com um professor; o grupo se reuniria pelo menos duas vezes por semana sem o professor para ensaiar (às vezes, quase todos os dias); e o trabalho do semestre culminaria em um recital em que o grupo de alunos realizaria uma obra de câmara completa, sob estudo e ensaio durante todo o semestre. Tentei implantar esse modelo na Unicamp, mas encontrei resistência entre alunos e professores, e só consegui resultado satisfatório com menos de 50% das turmas que orientei. Para os poucos grupos de câmara que orientei na Unicamp que se

mostraram promissores e com dedicação excepcionais, utilizei o atraente convite de apresentar no meu festival na Califórnia, um festival anual dedicado à música de câmara latino-americana que fundei em 2015. Foi um sucesso supremo como ferramenta de motivação, mas obviamente só pode ser usada para um grupo de câmara de destaque ocasional.

Se as universidades e os conservatórios brasileiros valorizarem e investirem na educação de música de câmara, todo o mundo musical do Brasil se transformará e melhorará significativamente. Os apresentadores de concertos terão muito mais opções de escolha de grupos de câmara de alta qualidade, e o público desenvolverá um desejo aguçado de gosto por repertórios de câmara e formações instrumentais íntimos. Um nível geralmente mais alto de música de câmara de cordas se espalharia por todas as áreas da cena da música clássica brasileira, elevando o nível de excelência artística em todas as esferas. Investir em música de câmara é a chave para desvendar, destravar e liberar o verdadeiro potencial da música clássica do país.



Debate:
promoção e divulgação da música
de concerto hoje

Debate:
promoção e divulgação da música de concerto hoje

Nelson Rubens Kunze¹

Muito obrigado pelo convite, é com muito prazer que participo desse debate. Antes de entrar em nosso tema, o da promoção e da divulgação da música brasileira de concerto hoje, quero comentar sobre o título geral do simpósio sobre identidade brasileira na música de concerto. Falar de uma identidade brasileira já é, por si, uma questão complexa; falar da identidade brasileira na música de concerto é mais complexo ainda. Identidade se confunde com nacionalismo, e o nacionalismo teve forte influência na música desde o Romantismo do século XIX. Desde meados do século XX, aqui no Brasil, o nacionalismo se opôs à vanguarda, ou talvez fosse mais correto dizer, a vanguarda se opôs ao nacionalismo. Eu estudei música, nos anos 1970 e 1980, ainda sob essa forte polarização. Hoje, 50 anos depois, vemos que aquela discussão – que também tinha um viés ideológico –, de um lado, era importante, de outro encobria e renegava a riqueza da música nacionalista. Aliás, a nossa música romântica – Nepomuceno, Miguez, Oswald – por sua veia nacionalista, já era vista de modo enviesado e preconceituoso desde o modernismo da primeira metade do século passado.

¹Nelson Rubens Kunze é gestor cultural e diretor-editor da Revista CONCERTO. Email: direcao@concerto.com.br

Voltando ao título de nosso simpósio sobre identidade brasileira na música de concerto, acredito que é preciso compreender o conceito de identidade sem confundi-lo com o do nacionalismo. Se a gente deve perseguir uma identidade – e devemos, pois essa é uma das grandes potências da música –, ela não deve se confundir com o nacionalismo, pelo menos não com um nacionalismo estreito, de olhar conservador, sempre ligado ao passado. Identidade é o conhecimento que nós temos de nós mesmos. Identidade, mesmo que ancorada na tradição do passado, somos nós hoje, na atualidade, com as coisas que a gente vive, com os desafios que a gente enfrenta, mas com o olhar voltado para o futuro, na busca das soluções de nossos problemas. Identidade tem que ser algo dinâmico, em transformação, algo que olha para frente. Identidade em uma cidade como São Paulo tem, necessariamente, também um lado cosmopolita e universal. Assim, eu acho muito complicada, conservadora e intolerante a ideia da identidade unicamente como preservação da tradição, do passado. Identidade deve ser um elemento de riqueza da nossa vivência, da nossa cultura. Cada um com a sua história, com a sua vivência, com a sua cultura, construindo o seu pertencimento. Com a nossa identidade, a gente dialoga com as outras identidades, com as outras culturas. Identidade deve ser um vetor de transformação e não um freio tradicionalista e conservador.

Revista CONCERTO

Dito isso, gostaria de falar um pouco sobre o nosso trabalho. Fazemos, há mais de 25 anos, a Revista CONCERTO, um guia da música clássica feita no Brasil. Não é um guia da música clássica brasileira, mas um guia da música clássica no Brasil. A vocação da revista é a divulgação da agenda de concertos, recitais e óperas em todo país. Assim, falamos das temporadas das orquestras, dos teatros, dos festivais, enfim, de todas as programações realizadas pelo Brasil. Incluem-se, também, os grandes eventos internacionais promovidos por entidades como a Cultura Artística, o Mozarteum Brasileiro e a Dellarte, por exemplo. Nessa programação, claro, o vasto repertório histórico da música clássica ocidental é o mais presente, especialmente o do século XIX.

Portanto, não há restrições nem filtros para a divulgação de repertórios no roteiro musical da Revista CONCERTO. Ou seja, todos os eventos profissionais são considerados. O diferencial, contudo, ocorre no espaço propriamente editorial: as entrevistas, as reportagens, as notícias. Aí sim, praticamente, todo o espaço é dedicado a assuntos relacionados à atividade musical brasileira. Logo, das centenas de reportagens ou entrevistas publicadas, pouquíssimas foram feitas sobre ou com artistas estrangeiros. Quando o fizemos, foi em razão de uma ligação desse profissional ou de sua atividade com a realidade brasileira.

Fazendo o gancho com a questão da identidade abordada antes, creio que, com esse trabalho, a Revista CONCERTO contribui de forma concreta para a construção justamente de nossa identidade, ao fomentar a reflexão do que somos e do que fazemos. Ressalte-se: com os pés nos dias de hoje olhando para o futuro.

Repertório

Sobre o tema da divulgação, da promoção e da performance do repertório brasileiro, acho que, em primeiro lugar, é necessário termos em nossas instituições musicais dirigentes e gestores conscientes da necessidade de se fazer esse repertório. A questão não é somente a de teatros e orquestras fazerem encomendas – o que também não é feito, ou pelo menos não de modo sistemático dentro de um programa de longo prazo. A questão é de interpretar um repertório existente. É um repertório enorme e riquíssimo, de todos os tempos, e também com muitas obras contemporâneas.

Uma ideia que sempre me vem à cabeça é a do acervo da Bienal Brasileira de Música Contemporânea, evento realizado no Rio de Janeiro desde a década de 1970. Acompanhei presencialmente algumas edições recentes e fiquei admirado com a quantidade – e qualidade! – da música apresentada. Até há alguns anos, a Bienal produzia algumas dezenas de novas composições por edição, de música de câmara a obras para orquestra sinfônica. Algumas das encomendas eram feitas diretamente, outras via edital, por compositores consagrados a novos talentos, do Norte ao Sul do país. É um material riquíssimo que poderia ser utilizado por nossas orquestras sinfônicas. Afinal, programar regularmente obras sinfônicas de compositores brasileiros nas nossas grandes orquestras não atrapalharia o Tchaikovsky ou o Beethoven; ao contrário, enriqueceria o concerto.

Enfim, não se trata de uma questão de reserva de mercado ou de cota, mas de uma questão de diversificação de repertório, em razão de ser rico, diverso e bom. Acredito, também, que uma programação regular e criteriosa de repertório brasileiro contribuiria para construir justamente a identidade e o “pertencimento” da orquestra na comunidade – algo que, nos dias de hoje, deveria ser um dos pontos centrais das instituições culturais –, além de toda a repercussão.

Materiais

Outra questão que também é um grande desafio é haver um bom material, isto é, boas partituras editadas do repertório brasileiro, algo que os teatros e as orquestras sempre reclamam. Se já é difícil programar e tocar Villa-Lobos, que é o nosso maior compositor, o que dizer de todos os outros, os grandes sinfonistas românticos da passagem do século, depois Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Claudio Santoro...? É fundamental ter essas partituras revisadas e editadas, ou seja, ter o material pronto para ser apresentado.

Sei que há importantes e valiosas iniciativas – por exemplo, da Editora Criadores do Brasil da Osesp e também da Academia Brasileira de Música. Sempre ouço, porém, os maestros e os diretores reclamando. Dessa forma, além de necessitarmos de uma atividade musical dinâmica, com orquestras organizadas, música de câmara organizada, temporadas organizadas, temos que ter o material do repertório brasileiro disponível para que seja tocado. Não se pode esperar que uma orquestra que queira fazer uma obra brasileira tenha todo o trabalho de edição – que tem que ser realizado por pesquisadores, musicólogos, maestros, todo mundo estudando a partitura, acertando as notas – para

finalmente colocar as partes nas estantes.

Gravação

Para a difusão de repertório brasileiro, no Brasil e no mundo, as gravações também são fundamentais. Quero lembrar, aqui, do projeto Música do Brasil, uma iniciativa do embaixador e compositor Gustavo de Sá, que prevê a gravação de 30 CDs de repertório brasileiro, desde o do século XIX até o dos nossos dias, com lançamento e distribuição internacional pelo selo Naxos. O projeto é uma parceria que reúne a Osesp, a Filarmônica de Minas Gerais, a Filarmônica de Goiás e a Academia Brasileira de Música. Eles também estão enfrentando a grande dificuldade de ter os materiais para execução, as partituras.

Consequentemente, surgiu outro problema, sinal das nossas deficiências: a Filarmônica de Goiás gravou todas as sinfonias de Claudio Santoro, com direção do maestro Neil Thomson e com a revisão de todas partituras. As gravações, contudo, não podem ser lançadas, e aí, pelo que estou informado, a questão é jurídica. A Filarmônica de Goiás é uma orquestra ligada ao Estado, que está com uma série de problemas. Agora, acabam de desativar a orquestra, desligaram todos os músicos. Querem fazer uma gestão por organização social e prometem recontratar os músicos.

A gravação, porém, já está feita, mas, como o proprietário é o Estado, não se consegue a liberação para a produção do CD. Creio que não seja uma questão de direitos autorais, mas uma questão dos direitos da gravação em si. Logo, temos também problemas estruturais de organização e gestão de muitos de nossos equipamentos públicos, que acabam impactando e atravancando a difusão do repertório brasileiro.

Direitos autorais

Por fim, ainda gostaria de abordar a questão do direito autoral. Claro que é importantíssimo garantir a remuneração dos autores. Para isso, o Brasil segue regras definidas por convenções internacionais. Não sou estudioso do assunto, mas, pela experiência que tive, deduzo que, diferentemente de outras partes do mundo, o Brasil não possui uma central arrecadadora que atenda ao mercado de maneira consistente e ordenada. Se o compositor já faleceu, muitas vezes é impossível saber para quem pagar e quanto pagar.

Em outros casos, é necessário negociar com os herdeiros do compositor, com a família. Aí pode ser bem problemático, porque não há critérios. O herdeiro pode liberar gratuitamente ou pode pedir um valor elevadíssimo. Assim, nessas condições, é difícil a elaboração de um projeto de gravação, já que não há uma tabela na qual se possa se referenciar em relação a esses custos.

Durante mais de 20 anos produzimos CDs na Revista CONCERTO, pelo selo CLÁSSICOS.

Eram reedições de gravações já realizadas, de destacados músicos brasileiros. Fizemos poucos CDs com repertório brasileiro, pois ou o acerto dos direitos autorais era inviável, ou muito caro, incluindo a dificuldade de encontrar os detentores dos direitos. Ou seja, no fim, é muito mais fácil gravar e produzir algo com o repertório clássico tradicional, Beethoven, Chopin, Schumann...

Em resumo, há muito trabalho a fazer, desde a conscientização da importância do repertório até a organização estrutural de nossa atividade. E devemos lutar sempre pelo comprometimento do Estado, porque tudo isso depende mesmo é do investimento público. Muito obrigado.

An abstract graphic featuring a solid dark grey vertical rectangle on the right side. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or beige color curve across the white background, some entering the dark rectangle.

Provocações sobre a sustentabilidade da produção da música contemporânea brasileira

Provocações sobre a sustentabilidade da
música contemporânea brasileira

Prof^a. Dr^a. Thais Nicolau¹

Precisamos promover e divulgar a música de concerto como um todo e, em especial, a música contemporânea brasileira. Neste ensaio, farei um recorte da minha experiência, que é bastante focada na música contemporânea brasileira e em dois projetos especiais de que participo. Trago alguns pontos de reflexão de acordo com essas experiências e uma provocação para pensarmos nos próximos passos.

Um desses projetos, que acontece há vinte anos, é a série de concertos de música contemporânea do Instituto CPFL. Há quase cinco anos, eu trabalho em conjunto com o João Marcos na curadoria dos concertos. O outro projeto é o FMCB, o Festival de Música Contemporânea Brasileira, que, em 2021, teria tido a sétima edição realizada, mas que acabamos deixando para o ano que vem por conta da pandemia do Coronavírus.

O Festival tem justamente a ideia de trazer a aproximação da academia e da comunidade. Há

¹Prof^a. Dra. da UDESC e fundadora da Incentiv.me e do Grupo Sintonize. E-mail: thais@gruposintonize.com.br

um espaço para apresentações, que é um congresso no seu formato tradicional, que foca tanto a *performance*, como as apresentações de pesquisas teóricas e musicológicas. Há, também, a presença dos próprios compositores no Festival, ato que proporciona a eles a oportunidade de trazerem o próprio contexto da composição para o público e, ao mesmo tempo, a possibilidade única de contato direto entre pesquisadores e intérpretes com seu objeto de estudo.

Nesse cenário, um dos principais objetivos desses projetos e da minha atuação é promover o conhecimento do repertório de música contemporânea brasileira e divulgá-lo para que mais pessoas o conheçam. Esses anos de experiência já renderam diversas situações em que o público – que nunca teve a oportunidade de ouvir música contemporânea – acaba se apaixonando pelo que ouve. Em sua maioria, essas pessoas apenas não tinham tido, ainda, uma oportunidade de experienciar esse tipo de música, principalmente por meio de uma apresentação de orquestra ou grupo de câmara. Quando finalmente elas têm a oportunidade de participar dessa experiência, quebram o estigma e se interessam em conhecer mais sobre esse repertório. Ademais, outro objetivo que temos é divulgar esse conteúdo pensando em atender às demandas do público e em trabalhar tanto com os músicos que focam nesse repertório, como também com os compositores, que, muitas vezes, não encontram um espaço para apresentar o seu trabalho.

Por outro lado, é importante expor, também, quais são os principais desafios. Um deles é, justamente, aproximar a academia do público geral, da comunidade. E não só isso, mas também trazer o conhecimento e o conteúdo produzidos na universidade para a comunidade geral. Apesar de todos os esforços extensionistas das universidades, a produção acadêmica ainda é praticamente exclusivamente consumida pelo público acadêmico. Essa produção pode ser usada como peça chave no trabalho de conscientização e promoção da música brasileira como um todo. Por isso, temos o enfoque de minimizar esse distanciamento entre os dois mundos.

Também existe outro desafio: como programar? Como montar o repertório de cada um desses concertos? Como conseguir trabalhar esses repertórios de formas variadas para que seja possível não apenas atender a um público que já tem interesse nisso, mas também avançar e expandir, alcançando um público maior pouco a pouco? Isso tem muito a ver com a forma como programamos e montamos o concerto, uma série de concertos ou um festival inteiro, como é o meu caso. Como esse “todo” forma um equilíbrio, para que seja possível não só atender o atual, mas também pensar no futuro?

Outro ponto envolvendo esse desafio cultural é como tornar esse conteúdo acessível. Tem a ver com como programar, mas não somente com o conteúdo do programa em si. Tem a ver, também, com a forma como esse programa será apresentado – e existem diversas. É sobre como vamos conseguir contextualizar o ouvinte para que ele tenha uma experiência mais informada e, consequentemente, mais prazerosa. Como conseguiremos despertar a curiosidade, proporcionar um sentimento de pertencimento naquele cenário? É sobre como nos aproximamos, e isso não se aplica somente à música brasileira, mas, sobretudo, à música contemporânea brasileira, que pode se beneficiar muito por estar mais presente no cotidiano de cada um.

Há, também, os desafios que envolvem a sustentabilidade do projeto, partindo do princípio de que precisamos de uma sustentabilidade para promover e divulgar esse conteúdo. Para ter sus-

tentabilidade, precisamos gerar valor, não necessariamente financeiro, mas de importância. Como garantir que aquele público final, pagante ou não, reconheça o valor do projeto? Como garantir que o patrocinador, seja por verba direta, seja incentivada, continue vendo valor no nosso conteúdo cultural? Aí está um dos nossos maiores desafios: como fazer com que esse valor continue a existir no decorrer da existência do projeto, buscando estratégias para fazer o seu público crescer e, ao mesmo tempo, formar parcerias perenes com patrocinadores?

Mas como fazer para se ajustar a essas mudanças? Um patrocinador, afinal, pode mudar as políticas de patrocínio ou ter outras frentes de interesse. O público muda; a tendência cultural também. Então é um desafio identificar como conseguiremos nos manter relevantes para o nosso público final e ter sustentabilidade financeira para a própria execução do projeto com qualidade.

Por fim, é isso que eu queria trazer: essa provocação de como vamos fazer para continuar gerando e agregando valor e como manteremos a atenção e o interesse pelo que estamos produzindo. Essas questões voltam-se não apenas para a situação atual, que está, economicamente, bastante delicada à classe artística, mas, também, para as novas gerações.

An abstract graphic featuring a solid dark grey vertical rectangle on the right side. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or orange color curve across the white background, some overlapping the dark bar.

Unicá de Xangô de Guerra-Peixe: um estudo de caso das africanias na música vocal brasileira

Unicá de Xangô de Guerra-Peixe:
um estudo de caso das africanias na música vocal brasileira

Andrea Albuquerque Adour da Camara¹

Joaquim Inácio de Nonno²

RESUMO: O trabalho tem como objetivo demonstrar a presença de africanias na música vocal brasileira de concerto a partir da apreciação da primeira peça do ciclo de canções intitulado *Toadas de Xangô: Unicá de Xangô*, de autoria do compositor César Guerra-Peixe (1914-1993), sob o ponto de vista da análise musical, da contextualização e, sobretudo, das questões dos textos, em idioma de matriz africana, utilizados pelo autor, bem como de sua tradução para a língua portuguesa. O trabalho, que se baseou na pesquisa *De Petrópolis à Pasárgada: o cancionário de Guerra-Peixe: contextualização, processo criativo e análise* (DE NONNO, 2012), propõe uma complementação para a tradução de *Unicá de Xangô*. Para tanto, foi utilizada uma metodologia que busca triangular informações advindas do patrimônio documental brasileiro com o patrimônio imaterial musical, advindo das tradições orais (a partir de entrevistas com colaboradores pertencentes às tradições investigadas). Este estudo de caso detalha a maneira como foram elaborados e desenvolvidos os caminhos que resultaram nesta tradução, auxiliando-nos a compreender a presença de africanias na música vocal brasileira de concerto.

Palavras-chave: Guerra-Peixe; Toadas de Xangô; Canção Brasileira; Africanias.

¹Doutora em Educação, professora do Departamento Vocal da Escola de Música da UFRJ.
E-mail: andreaadour@musica.ufrj.br

²Doutor em Música – Professor do Departamento Vocal da Escola de Música da UFRJ.
E-mail: inaciodenonno@musica.ufrj.br

1. Introdução

Este trabalho apresenta um estudo de caso a respeito das *Toadas de Xangô*, de Guerra-Peixe, com a finalidade de demonstrar a presença de africanias na música vocal brasileira de concerto. O ponto de partida foi a pesquisa intitulada *De Petrópolis à Pasárgada: o cancioneiro Guerra-Peixe: contextualização, processo criativo e análise*, elaborada por Joaquim Inácio De Nonno (2012). Neste trabalho, o autor apresenta a obra *Toadas de Xangô*, formada por duas canções, *Unicá de Xangô* e *Oba-ô Quinimbé*, e realiza uma análise histórica, musical e textual, bem como uma sugestão de tradução para a primeira das canções (*Unicá de Xangô*). A partir disso, revisitamos o trabalho com fins a complementar o estudo realizado por De Nonno. Isto possibilitou um aprofundamento nas informações a respeito de uma das peças do ciclo, *Unicá de Xangô*, apontando alguns novos caminhos tanto de contextualização, como de possíveis significados de tradução e de interpretação.

A pesquisa relacionada ao legado africano na música de concerto é ainda incipiente. Segundo Castro, “a resistência ainda em curso, para tratar desse assunto, decorre, a priori, da tendência generalizada de considerarmos qualquer que seja o conhecimento relativo à África mais como objeto de pesquisa do que como uma possível contribuição à pesquisa” (CASTRO, 2005, p. 15). Assim, em relação às pesquisas a respeito do legado africano na música brasileira, além de, na maioria das vezes, concentrar tal presença no universo da música popular e folclórica, há poucos trabalhos a respeito da música de concerto. Além disso, estão afastados quase um século da presença do legado de Mario de Andrade e das diversas composições que utilizaram as recolhas dos compositores, sendo incipiente um estudo que vise aproximar as canções que contêm textos com léxico africano e africanias, fornecendo ao intérprete uma aproximação maior do contexto.

A etnolinguista Yeda Pessoa de Castro, em *Falares Africanos na Bahia*, afirma que o português do Brasil “é uma unidade formada pelo complexo de seus falares regionais” (CASTRO, 2005, p. 124). Castro nos auxilia mostrando diversas africanias de aportes vocabulares: do léxico (candomblé, jiló, ialorixá), dos decalques (mãe de santo, terreiro), dos híbridos (que utilizam prefixação ou sufixação mista, como sambista), além das variações em nível morfossintático (*os menino*, em lugar de *os meninos*) e fonêmico (*véio*, em lugar de *velho*). Para Castro:

O influxo de línguas negro-africanas no português do Brasil não se limitou aos aportes de vocabulário, porque foi mais profundo do que se admite como parte do processo de configuração do perfil da língua falada no Brasil e das diferenças que a afastaram do português falado em Portugal (CASTRO, 2005, p. 129).

Em *Toadas de Xangô*, o texto está quase integralmente em iorubá. Adotaremos a grafia utilizando caracteres do português brasileiro por duas razões: a primeira pela dificuldade de acesso dos caracteres iorubá nos programas usualmente utilizados e, em segundo lugar, por uma escolha conceitual de que a presença da língua iorubá no Brasil está relacionada aos diversos ritos afro-brasileiros, marcando que tais ritos foram aqui ressignificados.

Durante o século XX, foram realizadas muitas recolhas musicais de cantos advindos das tradições orais, como é o caso dessas toadas. É importante lembrar que diversas línguas africanas entraram no território brasileiro durante o período escravagista e que, apesar da terrível opressão sofrida por parte dos africanos escravizados, organizaram-se para salvaguardar suas tradições. Segundo Yeda Pessoa de Castro:

As religiões afro-brasileiras nascidas na escravidão e genericamente chamadas de *candomblé* na Bahia, *xangô* em Pernambuco e *tambor* no Maranhão, cada qual é um tipo de organização sócio-religiosa baseada em padrões comuns de tradições africanas, em um sistema de crenças, modo de adoração e língua. Neste contexto, *língua* deve ser entendida mais como um veículo de expressão simbólica do que propriamente de competência linguística. O seu uso é circunscrito a um sistema lexical de base africana relacionado ao universo religioso dos recintos sagrados onde se desenrolam as cerimônias do culto, e já modificado, em sua origem, pela interferência da língua portuguesa no Brasil (CASTRO, 2005, p. 80).

A partir dessa concepção, nas tradições afro-brasileiras, a competência simbólica torna-se preponderante com relação à competência linguística, o que gera muitos problemas com a tradução do texto de uma obra recolhida e inserida no contexto da música de concerto, em que os intérpretes estão acostumados a traduzir integralmente e quase literalmente o repertório escrito para voz. Ajuda-nos, neste aspecto, Yeda Pessoa de Castro, esclarecendo que:

Durante as cerimônias litúrgicas em geral, canta-se para o vodum em jeje-mina, para o orixá em nagô-queto, para o inquice em congo-angola. Tal repertório, do domínio religioso comum, torna-se lenta e inconscientemente diferenciado pelos seus participantes, pelo fato de ser habitualmente usado em cerimônias religiosas dessa ou daquela determinada “nação-de-candomblé”. São palavras que descrevem a organização sócio-religiosa do grupo, os objetos sagrados, a cozinha ritualística, cânticos, saudações e expressões referentes a crenças, costumes específicos, cerimônias e ritos litúrgicos, todas apoiadas em um tipo consuetudinário de comportamento bem conhecido dos seus participantes por experiência pessoal. Nesse vocabulário, de estrutura ligada a certas formulações simbólicas, não há metáforas, sinonímia precisa, pois cada palavra-de-santo é mantida dentro da fidelidade ritual do apelo, da dominação dos referentes. Para os fiéis, o que mais importa, durante as práticas rituais, é demonstrar a sua competência simbólica, ou seja, saber, por exemplo, em que momento deve ser entoada uma cantiga e não o significado literal da cantiga, à semelhança de se cantar a ladainha em latim, durante cultos populares em louvor a certos santos católicos, como nas trezenas de Santo Antônio em junho, e no “mês de Maria”, em maio, sem que seus participantes tenham noção sequer da existência de uma língua chamada latim. (CASTRO, 2005, p. 83).

Levando tudo isso em consideração, este artigo vem abrir algumas portas, aproximando e contextualizando a obra aos intérpretes e ao público e demonstrando a vasta presença de africanias na música vocal brasileira de concerto.

2. Cesar Guerra-Peixe e *Unicá de Xangô*

Cesar Guerra-Peixe foi um importante compositor brasileiro. Suas composições transitaram entre a grande diversidade cultural em que vivia o Brasil durante o século XX, tanto no âmbito da procura por caracteres nacionalistas, quanto no âmbito do que havia de mais moderno na produção musical, a exemplo do dodecafonismo. Nasceu na cidade de Petrópolis, no dia 18 de março de 1914, e faleceu em 26 de novembro de 1973, na cidade do Rio de Janeiro.

Em 1949, Guerra-Peixe iniciou a primeira etapa de sua mudança para Recife, contratado para trabalhar na Rádio Jornal do Comércio, para realizar uma programação musical no aniversário da rádio, a convite de Theóphilo de Barros Filho. Em Pernambuco, encantou-se com os divertimentos locais e iniciou uma pesquisa coletando material em diversos folguedos, tais como Maracatu, Catimbó, Caboclinhos e, inclusive, o Xangô, tema deste artigo. Segundo De Nonno (2012), entusiasmou-se diante da riqueza do material encontrado e disse, em carta, à compositora Eunice Catunda:

Em matéria de folclore musical pernambucano, eu estou craquíssimo (*sic*)... Incluindo as cidades de Recife, Paulista, Olinda e Caruaru, eu tenho uma pesquisa completa da música de Maracatu. (...) De tudo, posso afirmar que sou “batata” em três coisas, sou doutor nos três brinquedos: Maracatu, Xangô e Reza de Defunto. (Se você souber de alguém que queira morrer, tendo uma cantorazinha durante toda a noite, eu poderei organizar um coro e fazê-lo interpretar as rezas de defunto a qualquer momento...). (DE NONNO, 2012, p. 920).

Guerra-Peixe escreveu *Toadas de Xangô*, um pequeno ciclo de duas canções, em dezembro de 1977, composto “com fragmentos dos cultos religiosos afro-brasileiros do Recife”, conforme o cabeçalho do manuscrito. Trata-se, evidentemente, de uma obra elaborada sob a influência de sua estada em Pernambuco (1949-1952).

Xangô, além de identificar uma das divindades do culto africano³, é também o nome genérico dado aos terreiros de Candomblé do Recife. As *Toadas de Xangô* foram oferecidas por Guerra-Peixe à Maria da Glória Capanema. Segundo De Nonno (2012), Maria da Glória forneceu a informação de que as *Toadas de Xangô* e *Linhas de Catimbó* (outra obra de Guerra-Peixe) foram compostas visando ao seu registro fonográfico. Guerra-Peixe não as dedicou à Maria da Glória, mas, de fato, as duas pe-

³Verbete da publicação “Falares Africanos na Bahia” (CASTRO, 2015, p. 351): “Xangô...orixá dos raios e do trovão, rei-herói do povo iorubá, geralmente corresponde a São Jerônimo, é venerado nos meteoritos e machados de pedra que são colocados em um pilão de madeira esculpida (odô) a ele consagrado”.

ças fazem parte do repertório do *LP O Canto Simples de Maria*, gravadas com o selo RGE-Fermata.

2.1 *Unicá de Xangô*

A canção *Unicá de Xangô*, pertencente ao ciclo *Toadas de Xangô*, apresenta diversas partes do texto em iorubá, e uma outra parte em português. Trata-se, na verdade, de um grande recitativo. Conforme apontaram os colaboradores, tem caráter de ladainha, com a linha vocal inteiramente escrita no modo jônio em Ré. O texto é o seguinte:

Unicá elujá qui canjé era exi

Unicá é um dolorã canjé arautã obatetu

Unicá, cadê Olonã unicá cirerê

Boa sinhora a minha oladê-ô

Para Unicá é um jerecô

Lairá ebonã ire mim urê

Para Unicá é um jerecô

A partir da metodologia triangular descrita anteriormente, foram consultados dois colaboradores. Ambos apresentaram sugestões de contexto e traduções poéticas (simbólicas) a partir do texto recolhido e registrado na composição de Guerra-Peixe.

O primeiro colaborador, *Ogan Olusami* (Colaborador 1), do *Ile Ase Atara Magba* nos disse que, em sua comunidade, ela parece ser uma variação da décima cantiga da Roda de *Xangô*. A Roda de *Xangô* é um ritual em que uma sequência de cantos segue ininterruptamente, representando por meio de narrativa, a história do Orixá e de sua família. Tanto os cantos quanto a sua sequência podem, entretanto, variar de casa para casa. Segundo o colaborador 1, em sua comunidade de santo, a canção apresenta a seguinte possibilidade de compreensão e de tradução:

Texto conforme colaborador 1	Tradução poética
<i>Oran in a loode o</i>	Sim, a circunstância o colocou de fora.
<i>Bara eni ja enia ro ko</i>	O mausoléu real quebrou (não foi usado) o homem não se pendurou.
<i>Oba nu koso nu r ele o</i>	O rei sumiu no chão e reapareceu.
<i>Bara eni ja enia ro ko</i>	O mausoléu real quebrou (não foi usado) o homem não se pendurou.
<i>O niika won bo lorun</i>	Ele é cruel, olhou, retornou para Orum
<i>Kereje agut on itenu pade wa lona</i>	Deu um grito, enganando (seus inimigos)
<i>O niika si rele</i>	Ele é cruel, olhou, retornou para Orum, deu um grito, enganando (seus inimigos)
<i>Ibo si oran in a loode o</i>	O carneiro mansamente procura e encontra o caminho.
<i>Bara eni ja enia ro ko</i>	
<i>Oni maa n imo eje</i>	
<i>Bara eni ja enia ro ko.</i>	

Tabela 1 – Texto conforme colaborador 1, *Olusami* e sua tradução poética.

O segundo colaborador consultado, o *Babalawo Sandro Fatorerá* (colaborador 2), do Instituto *Irê de Tradições Afro-brasileiras* (ITAB), informou-nos que o canto é muito antigo e que uma tradução literal é quase impossível. Segundo ele, a simbologia está relacionada ao provimento e à prosperidade. Além disso, ele propôs também uma outra grafia que não foi possível ser integralmente transcrita nesse artigo, por falta de caracteres especiais do programa editorial utilizado (a letra –s– com um pequeno traço abaixo, em *yorubá* traz som de –x–, como no caractere –ẹ– com som aberto, em oposição a –e– com som fechado). Para superar esse problema, utilizamos letras –s– em negrito para definir aquelas que possuem som de –x–. O *Babalawo Sandro Fatorerá* é falante da língua *yorubá*, pois formou-se na Nigéria e tentou aproximar um pouco mais da grafia da língua. Entretanto, ele ressaltou que o texto é de competência simbólica, informando que haverá muitas interpretações, de acordo com a ritualidade de cada espaço. Outro aspecto interessante trazido por ele reforça a sugestão do colaborador 1 e diz que o funcionamento do canto é como o de uma ladainha, fato que é importante para os intérpretes. Além disso, ele aponta que, nas tradições africanas, é comum o uso de metáforas e de hipérboles que ecoam, por meio de seu simbolismo, os signos de uma determinada comunidade.

Texto conforme colaborador 2	Tradução poética
<i>Unika elu ja ki kan jẹ ẹ ran e si</i>	Cumprimento
<i>Unika e n dolo ran kan jẹ ara ntan oba te tu</i>	O dono briga pela carne
<i>Unika kade olona</i>	O rei caminha
<i>Unika si rere</i>	Continue sendo fresco
<i>unika n je re</i>	Você se virou e chegou
<i>Boa senhora minha lade o</i>	Senhor do caminho
<i>Para unika n je re ko</i>	para muita sorte
<i>Ko oba abanju</i>	Resolvido o problema
<i>Ire mi unre</i>	Prosperando
<i>Para unika n je re ko</i>	Boa senhora chegou
	Não deixe de falar com Abanju
	Que minha sorte não pare
	Cumprimento
	Não tire a minha sorte.

Tabela 2 – Texto conforme colaborador 2, *Babalawo Sandro Fatorere* e tradução poética.

Além deste caminho, também foram pesquisados diversos *sites* a respeito das *Toadas de Xangô*. Dentre os consultados, o seguinte *site Juntos no Candomblé*⁴ constava a informação de que a cantiga estaria relacionada à saudação de *Onilé* (Senhor da Terra), para que seja permitida ser acesa a fogueira de *Xangô*. Há, inclusive, uma gravação do cântico. Segundo o *site*, o cântico, além de tudo, fala da passagem de *Xangô* ao mundo dos orixás, representando sua ancestralidade.

⁴<http://www.juntosnocandomble.com.br/2013/06/a-roda-de-xango-completa-com-audio-e-escrita-Os-Orixas.html>.

Texto do site www.juntosnocandomble.com.br	Tradução poética
Òràn in a lóòde o	Sim, a circunstância o colocou de fora.
Bara enì já, ènia rò ko	O mausoléu real quebrou (não foi usado)
Oba nù Ko'so nù rè lé o	O homem não se pendurou.
Bara enì já, ènia rò ko	O rei sumiu, não se enforcou, sumiu no chão e reapareceu.
Ó nîka wòn bò lórùn kéréjé	O mausoléu real quebrou (não foi usado)
Ó nîka wòn bò lórùn	O homem não se pendurou.
Kéréjé àgùtòn	Ele é cruel, olhou, retornou para o rum,
Ìtenú pàdé wá lóna	deu um grito enganando (seus inimigos)
Í nîka si relé	O carneiro mansamente procura e encontra o caminho
Ibo si òràn in a lóòde o	Ele é cruel contra os que humilham.
Bara enì já, ènia rò ko	A consulta ao oráculo foi negativa.
Oní máa, ni wó èjé	O verdadeiro senhor é contra juras (falsas).
Bara enì já, ènia rò ko	Sim, a circunstância o colocou de fora. O homem não se pendurou.
Oba sérée la fèhinti	Incline-se o rei do xere salvou-se
Oba sérée la fèhinti	Incline-se o rei do xere salvou-se
Oba sérée la fèhinti	Suplique ao rei que existe e vive no orum.
Oba sérée la fèhinti	Incline-se o rei do xere salvou-se

Tabela 3 – Proposta de tradução a partir do site “juntos no candomblé”.

Este paralelo entre a recolha de Guerra-Peixe com o patrimônio musical de tradição oral aponta que, além das variações, cada grupo cultural poderá trazer, de acordo com as suas tradições, uma gama ampla de interpretações. O que há de comum em todas elas é que é uma cantiga de saudação, um louvor em honra de *Xangô*, e traz o sentido de prosperidade, sendo isto o que deve estar na mente do intérprete.

Continuando com a metodologia de triangulação, foram investigadas duas fontes documentais: a publicação referente à produção do grupo de Missão de Pesquisas Folclóricas, coordenadas por Mario de Andrade e publicadas pelo Sesc São Paulo em 2006; e a coletânea de recolhas organizada por Oneyda de Alvarenga e registrada no 1º volume da publicação *Melodias Registradas por Meios Não-mecânicos*, realizada pelo Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, em 1946. Além disso, encontramos dois documentos importantes: o LP gravado pela Copacabana em 1956 (Figura 1), em que as duas canções de *Toadas de Xangô* aparecem orquestradas pelo próprio Guerra-Peixe.



Figura 1 - Capa do LP *Festa de Ritmos de Guerra Peixe* (1956). Imagem extraída da página

https://www.youtube.com/watch?v=3ztc7K_Vuts (acesso em: 11 set. 2017).

Também, as gravações do Centro de Pesquisa Folclórica. Foi realizada, em 26 de fevereiro de 1938, com o grupo do *Xangô da Guida*, a gravação de *Uniká de Xangô*⁵, exatamente como a descrita por Guerra-Peixe, inclusive com a parte cantada em português.

⁵<https://www.youtube.com/watch?v=sHRHVT8fdXA> (acesso em: 11 jul. 2021).

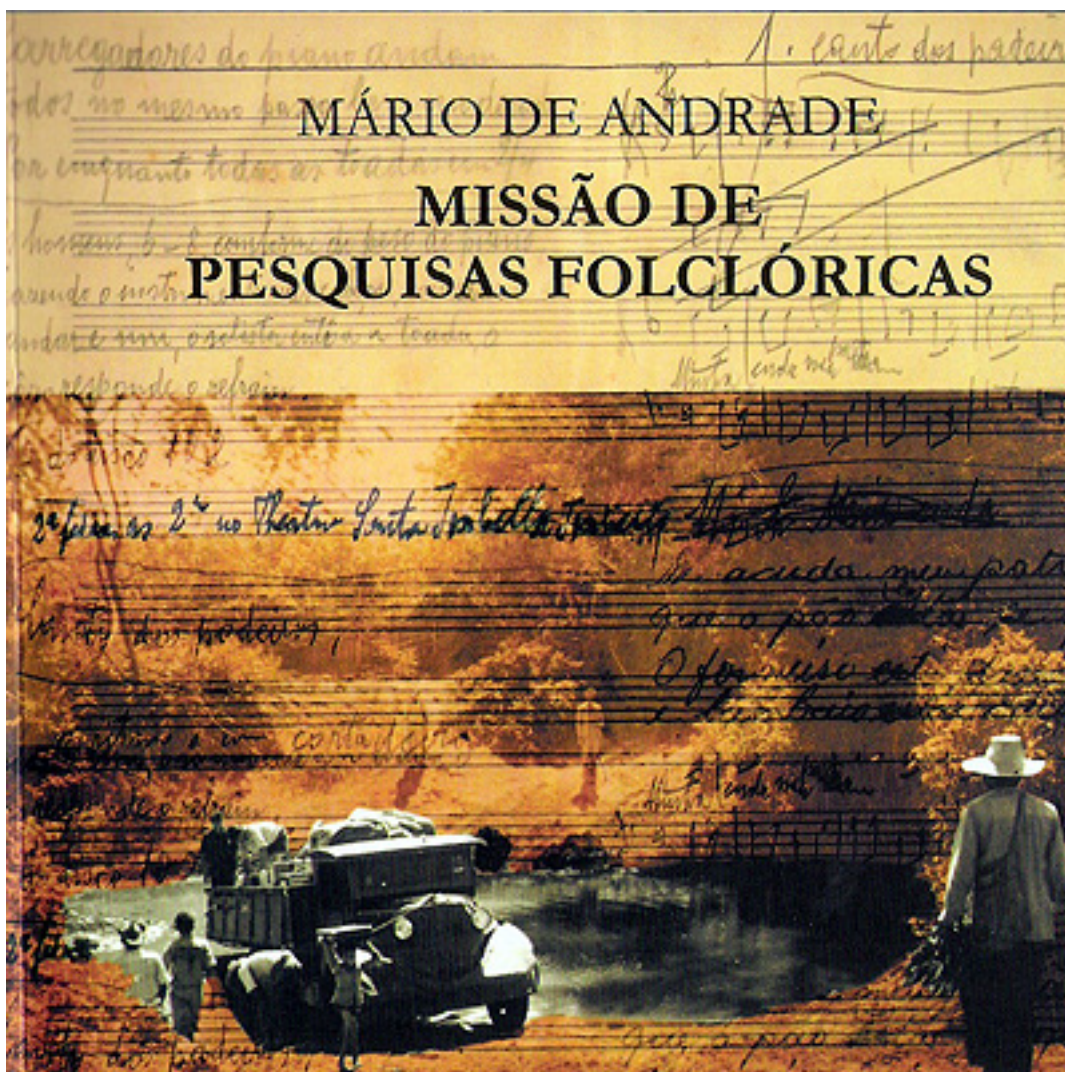


Figura 2 – Capa da publicação *Missão de Pesquisas Folclóricas*. SESC SP. 2ª edição (ANDRADE, 2006).

Considerando que as duas canções deste ciclo foram compostas seguidas uma da outra, além das informações dos colaboradores consultados, sugerimos que essa primeira, com seu estilo recitativo, rememorando uma ladainha, conforme propôs o Colaborador 2, deva ser interpretada como um discurso evocativo, respeitoso e laudatório. Evidencia-se, assim, o sentido comum às informações prestadas pelos três colaboradores. Sugerimos, ainda, que o intérprete se baseie em uma das três traduções poéticas do texto.

3. Considerações finais

Este trabalho traz um estudo de caso que consiste na revisitação da primeira canção do ciclo *Toadas de Xangô: Unicá de Xangô*. Este estudo demonstra a presença das africanias na música brasileira de concerto e a importância de pesquisas que tragam novas abordagens para a contextualização e tradução desse repertório. A metodologia realizada neste estudo de caso triangulou as informações obtidas no testemunho dos colaboradores (que pertençam às tradições investigadas de onde foram

recolhidas as canções) com a documentação produzida a respeito do material recolhido. O estudo apontou que as pesquisas relativas às africanias na música brasileira de concerto auxiliam os músicos intérpretes, que poderão basear-se e apoiar-se nos dados levantados pelas pesquisas. Nesse estudo, os colaboradores contextualizaram e indicaram diferentes propostas de tradução e sua contextualização na tradição da ritualística afro-americana para as *Toadas de Xangô*, fornecendo aos intérpretes caminhos possíveis para a *performance*.

Referências

ALVARENGA, Oneyda. *Melodias Registradas por meios não-mecânicos*. 1º vol. Departamento de Cultura, Prefeitura do Município de São Paulo. São Paulo, 1946.

ANDRADE, Mario de. *Missão de Pesquisas Folclóricas*. 1 CD. São Paulo, SESC/SP, 2006.

CASTRO, Yeda Pessoa. *Falares Africanos na Bahia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

GUERRA-PEIXE, César. *Ritmos do Brasil*. 1 LP. Rio de Janeiro: Copacabana, 1956.

NONNO, Joaquim Inácio de. *De Petrópolis à Pasargada: o cancionário Guerra-Peixe: contextualização, processo criativo e análise*. (Manuscrito). Campinas: Unicamp, 2012.

An abstract graphic featuring a solid dark grey vertical rectangle on the right side. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or pinkish hue flow from the left edge towards the rectangle, creating a sense of movement and depth.

Debate:
Performance da
Música Brasileira Vocal

Debate:
Performance da Música Brasileira Vocal

Adélia Issa¹

Minicurrículo: Adélia Issa vem desenvolvendo um extenso repertório como intérprete da música de câmara brasileira e internacional, com acompanhamento de piano, violão e conjuntos instrumentais com diversas formações. Foi solista em primeiras audições mundiais de obras de compositores brasileiros, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Paulo Costa Lima, Jorge Antunes, Jocy de Oliveira e Gilberto Mendes, e no *Requiem* de Cláudio Santoro, com regência do compositor. Também, destacam-se as obras do cubano Leo Brouwer, do colombiano Andrés Posada, do britânico Stephen Goss e do uruguaio Eduardo Fernandez. Cantora versátil, participou de *shows* com artistas como Arrigo Barnabé, Tetê Espíndola, Ná Ozzetti, Marília Pera, grupo Uakti e de espetáculos multimeios dirigidos por Gerald Thomas, William Pereira e Ivaldo Bertazzo, entre outros. Igualmente, gravou o *LP Modinhas Imperiais* (recolhidas por Mário de Andrade) para o Selo Eldorado. Suas gravações mais recentes incluem o *CD Puertas*, com o violonista Edelson Gloeden, pelo Selo Sesc, e o *Vozes Mulheres*, com a pianista Rosana Civile, apresentando canções de compositoras brasileiras. Possui o Mestrado em Performance Musical pela ECA-USP.

¹Grande intérprete e divulgadora da canção brasileira de concerto, realizou primeiras audições de obras de Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Paulo Costa Lima, Antonio Ribeiro, e foi solista no *Requiem* de Cláudio Santoro, com regência do compositor. Sua gravação mais recente é o *CD Vozes Mulheres*, com canções para canto e piano de compositoras brasileiras. E-mail: adeliaissa@uol.com.br

Gostaria de agradecer a todos. Com exceção do Marco Antonio, eu ainda não conheço pessoalmente os que estão aqui. Conheço os queridos Flávio de Carvalho e Angelo Fernandes somente por telefone e vídeo. Acho ótimo participar deste Simpósio, com todos esses professores incríveis!

Como temos pouco tempo e um assunto tão abrangente, com tantas possibilidades a serem discutidas, farei um pequeno recorte e começarei falando sobre o *CD* que eu gravei em 2019, *Vozes Mulheres*, com canções para canto e piano de compositoras brasileiras, com a pianista Rosana Civile. As compositoras que incluí nessa gravação são Eunice Katunda (1915-1990), Dinorá de Carvalho (1895-1980), Helza Camêu (1903-1995), Esther Scliar (1926-1978) e Kilza Setti (1932).

Eu sempre deixei claro que, com a gravação desse *CD*, não estou “levantando bandeira”. Esse projeto tem quase 20 anos, apesar de observarmos que as pesquisas sobre as realizações femininas vêm intensificando-se atualmente. Decidi gravar as canções porque são muito boas, criadas por compositoras excelentes, mas pouco conhecidas e interpretadas.

Venho pesquisando o repertório de compositoras brasileiras há vários anos, por isso tenho reunido um bom material. Consegui muita coisa em bibliotecas, especialmente na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, e com cantores da geração passada que se dedicaram à canção de câmara brasileira, como os queridos Eladio Pérez-González, Marília Siegl e Lenice Prioli. Para esse *CD*, Flávio de Carvalho me ajudou bastante, pois me presenteou com um álbum de canções da Dinorá de Carvalho, compositora que ele vem estudando há bastante tempo. Luciana Monteiro de Castro, professora da UFMG, enviou-me partituras da Helza Camêu, compositora do Rio de Janeiro ainda pouco conhecida, mesmo entre os músicos. Ela foi aluna de Alberto Nepomuceno e participou do movimento de introdução do Canto Orfeônico nas escolas, sob a orientação de Villa-Lobos. Eu só conhecia Esther Scliar por meio de um livro dela sobre teoria musical; e recebi as partituras de suas canções de sua irmã, Leonor Scliar-Cabral. Já Eunice Katunda é a autora presente neste *CD* que eu mais interpretei. Em 2015, ano de seu centenário, fiz um recital só com suas canções, aqui em São Paulo, com a ajuda do sempre solícito Carlos Kater, grande estudioso e especialista em sua obra. E Kilza Setti é a única compositora viva, que, além de ser uma grande amiga, trabalhou suas canções conosco, com orientações muito valiosas.

Além de *Vozes Mulheres*, tenho outra gravação bem recente, o *CD Puertas*, com obras para canto e violão, que fiz com meu marido, Edelton Gloeden, e que foi lançado pelo Selo Sesc. O repertório inclui também canções brasileiras, escritas especialmente para o nosso *duo*, por Paulo Costa Lima, Jorge Antunes e Antonio Ribeiro.

A partir do meu histórico, de minhas experiências e dos novos estudos e pesquisas que fiz sobre voz para a gravação desses *CDs*, mencionarei, de forma sucinta, algumas questões de técnica vocal.

Estudei canto durante muitos anos com Hermínia Russo, que foi a minha grande professora. Suas aulas abordavam, principalmente, o repertório operístico – minha principal formação técnica. Mas, sendo ela aluna de Mário de Andrade, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo,

certamente, por influência dele, tinha um conhecimento realmente muito grande sobre a interpretação da canção de câmara brasileira e também francesa.

Nos últimos tempos, comecei a pesquisar com maior empenho as canções brasileiras, pois penso que existe muito material, quase desconhecido. Além disso, bem poucos cantores estão interpretando esse repertório. Afinal, o acesso a esse material nem sempre é fácil. Também, quando se trata da gravação dessas canções, lidar com os direitos autorais, principalmente com os herdeiros dos compositores e poetas, é por vezes bastante complicado.

Sempre fui muito curiosa em relação a repertório. Por isso, tenho pesquisado não somente a música brasileira, mas um pouco de tudo. Quando jovem, eu ia sempre atrás de obras pouco conhecidas, de todas as épocas e estilos. Eu costumava ir às lojas aqui em São Paulo, como a Casa Manon e a Casa Bevilacqua, que sempre faziam liquidações de partituras. Hoje tenho muito material em edições originais, principalmente canções brasileiras.

No caso das óperas e das canções de câmara estrangeiras, de meados do século XX para trás, podemos dizer que existe um certo padrão de interpretação e também de som, pois temos inúmeras gravações disponíveis. Também, as edições das partituras foram, muitas vezes, revisadas e trazem todas as indicações de forma precisa. Com as canções brasileiras, utilizamos bastante os manuscritos, que, muitas vezes, apresentam pequenos equívocos por parte dos compositores e nem sempre mostram indicações de andamento, dinâmica etc. Mesmo nas canções editadas, é eventualmente necessário fazer uma revisão da música e do texto. As canções do *CD Vozes Mulheres* foram revisadas por Aylton Escobar, Ricardo Ballesterio e Rosana Civile na parte do piano; Marcelo Guimarães Lima e eu revisamos os poemas.

Tratarei, agora, de uma questão que sempre considerei um desafio: o comportamento vocal adequado para a interpretação da canção de câmara brasileira. Alguns cantores chegam a dizer que não gostam de cantar em português porque precisam encontrar uma outra sonoridade, utilizar uma emissão de voz diferente. É comum ouvir cantores que interpretam a canção brasileira com uma emissão própria para a ópera italiana, em que o texto, muitas vezes, não é bem compreendido; já outros se aproximam dos cantores populares, o que também não é o ideal, porque geralmente cantamos sem microfone num teatro ou auditório, locais que pedem uma boa projeção da voz.

Tenho pesquisado, já há vários anos, essa “técnica diferente”, obviamente relembrando as orientações da professora Hermínia Russo e praticando muito, mas também em livros e estudos acadêmicos. Sou um soprano com timbre bem agudo, com vibrato não muito amplo. Acredito que meu tipo de voz eventualmente facilite a emissão que considero adequada para interpretar a canção brasileira. Gosto de todo tipo de música e fiz também alguns *shows* de música popular. Percebi, então, que deveria achar uma sonoridade, para a canção de câmara, que fosse um “meio-termo” entre a emissão usada nesse repertório e a utilizada na ópera e nos concertos com orquestra.

Eu penso que, basicamente, para conseguir essa emissão, devo controlar os harmônicos, alguns formantes e o fluxo de ar (apoio), deixando o timbre um pouco mais agudo, com menos vibrato e com as vogais um tanto mais claras. Alguns autores chamam-na de *Light Voice* (voz leve), que é o

termo muitas vezes usado para a emissão de voz para os musicais, cujo texto é bastante valorizado. Sempre me interessei por obras, brasileiras ou estrangeiras, que trazem poemas de grandes nomes da literatura, e obviamente a palavra deve ter um protagonismo tão destacado quanto a música. Acredito que esse tipo de voz que eu utilizo permita que o texto fique bem mais inteligível e – o que eu acho de extrema importância – possibilite que a nasalidade do português brasileiro apareça bem.

Canções com uma tessitura próxima da região da fala, que alguns autores chamam de *Speech Level Singing* (canto na posição da fala), ficam razoavelmente mais fáceis. Assim, acredito que soam melhor quando eu utilizo a *Light Voice*. Nas regiões agudas, porém, tenho que controlar os harmônicos, formantes e o fluxo de ar de outra maneira, deixando a emissão um pouco mais próxima da voz lírica, por uma questão de homogeneidade de timbre e também de sonoridade. Bem, faço isso com a minha voz. Foi a forma que eu encontrei para interpretar a canção de câmara brasileira. Penso que outros cantores, principalmente com vozes mais graves, tenham encontrado outras maneiras, outras possibilidades vocais igualmente adequadas.

An abstract graphic featuring a solid dark grey vertical rectangle on the right side. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or pinkish hue flow from the left edge towards the rectangle, creating a sense of movement and depth.

Debate:
Performance da
Música Brasileira Vocal

Debate:
Performance da Música Brasileira Vocal

Marco Antonio da Silva Ramos¹

Muito obrigado, é um prazer estar aqui com vocês todos. Muito obrigado, Flávio Carvalho. Eu vou tentar ficar dentro dos 10 minutos propostos, por isso eu escrevi um guia para não me perder, com o qual busco responder às perguntas que o simpósio estava propondo em relação à *performance* da música brasileira vocal.

Primeiro ponto: o que é a nossa identidade? A nossa música de concerto, desde as origens, tem uma forte conversa com a música popular. Então, eu acho que isso é parte da nossa identidade. Desde lá atrás, se ouvirmos as modinhas e o que se fazia nas primeiras músicas que se têm documentadas, por exemplo, do período colonial, já sentiremos uma presença do que depois se chamará de música brasileira. Isso vai se intensificando à medida que vai surgindo um sentimento de que o Brasil existe e não é uma extensão de Portugal, o que vai acontecendo aos poucos.

Assim, eu acho que eu ampliaria a nossa pergunta para “o que é identidade da música vocal em qualquer lugar?” O que define uma identidade na música vocal? Para mim, a resposta está nos comportamentos da fala, da língua de cada lugar, que fazem nascer as frases e os ritmos. É o modo

¹Professor Titular Sênior do Departamento de Música da ECA-USP e orientador no Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP. E-mail: masramos@usp.br

como cada gente fala a sua língua, no seu lugar.

Andrea Adour falou, há pouco, das línguas africanas que, com certeza, terão feito seu papel. Eu tenho algumas dúvidas e perguntas, porque existe uma teoria de que, na verdade, o português do Brasil soa como o português antigo e que os portugueses é que mudaram com as invasões napoleônicas, trazendo o som na frente, porém fechado.

Por exemplo, em termos de Brasil, a grande presença portuguesa faz o S soar *sh* no Rio de Janeiro. Já em São Paulo, foi se provincianizando, interiorizando, por definição. O padre José de Anchieta, em sua Gramática do Tupi [*Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil*] diz que os tupiniquins que habitavam a região que hoje é São Paulo falavam muito depressa, muito nasal e comiam os fins das palavras. Isso é o paulistano! (O paulistano que não é o da zona leste italiana). Pois exatamente, o paulistano fala rápido, come o fim das palavras e é muito nasal. Os italianos não são nasais, então essa característica vem de algum outro lugar.

Também fico com essa questão quando penso que conheço pessoas em Angola, tenho amigos em Angola, Moçambique, e é muito diferente a maneira como eles falam o português. É muito mais perto de Portugal do que do nosso. Não há a mesma cantiga na forma como falam. Então, eu não sei, acho que essas dúvidas valem esse repensar, inclusive das sonoridades brasileiras na África, especialmente, o som daqueles africanos que conseguiram retornar para a África.

Mas sobre as línguas, eu digo que algumas são mais *cantabile*, são mais fraseadas, o próprio português do Brasil é mais *cantabile* do que o de Portugal, que, muitas vezes, só fala uma vogal na palavra, o resto é consoante. Quando falam “truculento” soa algo como “trcleent”, praticamente suprimem todas as outras vogais, articulam fortemente as consoantes e cantam apenas a sílaba tônica. O que não é um defeito, é claro, é a maneira de falar deles. Já a gente, no Brasil, tem na língua portuguesa uma convivência e um casamento, vamos chamar assim, entre ritmo e frase que aparece na nossa fala.

Agora, a questão da atualização, indo de volta aos temas propostos: quais são os caminhos para a expressão, transmissão e atualização da identidade brasileira na música de concerto vocal?

A nossa língua muda muito velocemente. O que eu falava quando criança não tem nada a ver com a língua que eu falo hoje. Era outra língua; as mesóclises faziam parte da conversa na hora do jantar facilmente.

A gente foi proibido de usar um enorme número de palavras porque foram sexualizadas, vamos dizer assim. Uma palavra começa a ser usada com sentido maroto e, daqui a pouco, não se pode mais usá-la em certas situações. Em consequência, aos poucos, as palavras vão sumindo do uso corrente e até acadêmico.

Também os manuais de redação dos jornais vão arrancando pedaços da língua o tempo todo, em defesa de uma comunicação mais rápida e imediata. Assim, a língua muda muito depressa e, portanto, estamos sempre numa transformação muito mais rápida do que a de Portugal ou mesmo da África.

Eu tenho muitos alunos que vêm da África e que convivem com a gente, que vêm de Angola, de Moçambique. Às vezes, mesmo sendo todos falantes do português, eles não entendem o que a gente fala. E às vezes, a gente não entende o que eles falam, porque a língua se transformou muito, por caminhos diferentes em cada lugar.

Mas a nossa transformação é muito rápida. Deixamos entrar música de todos os povos, mesclando com muito boa vontade, muito facilmente. Ouviu uma coisa que gostou, já está empregando. A tese de doutorado do Carlos Menezes Júnior, por exemplo, quando fala do Clube da Esquina, mostra e comenta como os integrantes se relacionam com as músicas de outras partes do mundo e vão trazendo elementos para suas próprias composições. Wagner Tiso, que é uma figura forte ali no clube, tem ascendência cigana e traz essas referências para dentro da nossa música. [Carlos Roberto Ferreira de Menezes Junior. *Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras*].

Então, é muito interessante ver isso tudo acontecendo e entender que a nossa língua vai se atualizando por si e também porque a gente gosta de ser moderno, gosta de ser eterno, como diria o Drummond: “E como ficou chato ser moderno. Agora serei eterno” [“Eterno”, de Carlos Drummond de Andrade. Publicado em *Fazendeiro do ar*, 1954].

Ser moderno e atualizado é quase um dogma no Brasil. Temos que estar atualizados. Não serve um livro com mais de cinco anos para usar na bibliografia da sua tese: “ah, isso é velho”. Como assim? Eu estou discutindo rima, não posso ler um tratado de versificação lá do século XIX? Tem quem reclame às vezes: “está cheio de livro velho aí”. Adoro livros velhos e ortografias antigas...

Focando mais diretamente na atualização em relação à música, quero abrir outra linha de raciocínio sobre os embates ideológicos e estéticos que nos marcaram a partir dos anos 1920, mas principalmente no pós-guerra, uma disputa travada entre vanguardistas e nacionalistas, por meio de seus respectivos manifestos. Lembrando que vanguarda é um termo de guerra, a vanguarda são os homens da linha de frente. Ou seja, ali havia um clima de guerra cultural entre essas duas correntes.

Já sabemos o que é a música brasileira de forma bastante intuitiva. Ou seja, temos uma ideia na população, entre os músicos, já bastante internalizada, vamos dizer assim. Por exemplo, na obra de Fernando Iazzetta, que é tudo menos um nacionalista, olha só: eu percebo na música que ele faz nos computadores um traço de samba aqui, sobrou uma frase de seresta ali, transformada, mas é ela. Então essas coisas vão se infiltrando e se temos ouvidos abertos para ouvir, é possível identificar como é que essa conversa e essa troca acontecem.

Eu acho até que tem uma certa responsabilidade do Oswald de Andrade com essa questão toda da antropofagia, em normalizar essa coisa de “ok, manda que a gente deglute”.

Uma vez eu estava na casa do Gilberto Mendes para uma reunião de orientação (ele foi meu professor e coorientador no doutorado). Ele preferia que eu lesse o texto em voz alta. Em um momento, ele parou a conversa no meio e disse: “estou cansado, não aguento mais ouvir você falar, vamos ouvir música”. E começou a mostrar as últimas coisas que ele tinha feito no piano. Começou a tocar. Uma hora eu falei: “ah, isso aqui me lembra não sei o que”. Ele disse: “Marco, é assim, olha:

eu ouço as coisas e as respiro. Depois eu vomito no papel, as coisas saem porque saem, e eu deixo entrar. Eu não tenho preconceito.”

Ele era um vanguardista daqueles. Ele me disse essa frase nesse formato. E é verdade, quanta música de cinema tem na música dele, o quanto de muitas coisas, até de Villa-Lobos, que acaba entrando ali.

Eu vejo que, hoje, as trocas entre o popular e o erudito se dão por entropia. Quer dizer, você pega uma água quente, uma água fria, põe num canudo e começa a trocar temperatura, troca, troca, troca, e uma hora, pronto! Tudo ficou morno. Eu acho que todas essas trocas se dão dessa maneira hoje; elas se dão porque se dão, porque é quase uma lei da física, mais do que uma decisão. Não é que o compositor decidiu totalmente que misturaria determinadas coisas, mas ele ouve muita música, e isso transparece de alguma forma em sua composição.

Volto, agora, para os tópicos propostos pela Cinthia Alireti, sobre a transmissão das práticas interpretativas, que é nosso maior problema. Falando de algumas referências em música brasileira: eu trabalhei bastante com a Adélia Issa. Eu observo tudo que ela faz. Ela me dá os CDs, eu fico ouvindo horas, pensando na interpretação dela, de quem sou fã de carteirinha. Eu fui aluno da Izabel Maresca, que era muito próxima do compositor Osvaldo Lacerda. Já orientei quatro teses sobre o Osvaldo Lacerda. Nós fomos quase inimigos íntimos durante muito tempo, porque eu, afinal, era filhote dos vanguardistas, e ele, como nacionalista, olhava torto para mim. Até que um dia, ele veio em um concerto e gostou do que eu fiz com a obra dele. E nós acabamos ficando muito amigos.

Com relação à transmissão de aspectos interpretativos, eu aprendi muito com a Izabel: o que fazer com a música brasileira, em que parte começar um *crescendo*, como adicionar certa soltura ao andamento, em que momento acirrar a dicção etc. A verdade é que, simplesmente, às vezes as coisas não se transmitem. Ou se transmitem apenas por repetição da tradição, o que faz com que nem sempre seja bonito.

Eu me lembro de uma gravação da Cleofe Person de Mattos da *Missa São Sebastião*, de Villa-Lobos. Eu me lembro da vontade de fugir, que ela me trazia, e vejam só: foi quando os ingleses Chorydon Singers a gravaram que todo mundo começou a gostar da obra de novo. E eu sei que a Cleofe cantou isso com o próprio Villa-Lobos e que muitos dizem que aquela gravação está na tradição. Mas os tempos lentos demais faziam a obra ficar maçante. Essa era a fama que a *Missa São Sebastião* tinha. Além disso, a superposição das vozes masculinas e femininas em oitavas fazia perder a transparência maravilhosa que a obra tem quando interpretada apenas por vozes femininas. Portanto, muitas vezes, é a renovação da forma tradicional de fazer as coisas que recupera a obra para seu público.

A transmissão no repertório vocal acontece na prática. Você ouve um, ouve outro e tal, mesmo sem uma escola unificada da interpretação de música brasileira. A investida musicológica e interpretativa das universidades vai, aos poucos, conversando com os artistas sobre as suas interpretações, realizando análises para a *performance*, criando ferramentas de abordagem das obras e, com o tempo, isso vem se desenvolvendo.

Outro aspecto sobre a questão da transmissão, agora no que tange ao repertório, é a maneira como nós lidamos com a fotocópia e com o direito de autor em editoras nacionais e internacionais. A gente faz tudo ilegal, tudo na fotocópia e em arquivos digitais. Na área coral, é um horror: ninguém quer comprar uma partitura. Depois a gente reclama que não tem editora ou que não tem apoio das editoras. Nos EUA, eles cobram e controlam sempre. Por outro lado, as editoras põem muito dinheiro no ambiente. Por exemplo, aqueles grandes encontros da ACDA [Associação dos Regentes Corais Americanos] são fortemente patrocinados pelas editoras, que fazem dinheiro e devolvem para o ambiente.

Ou seja, eu acho que temos um desafio para construirmos bases de ensino e de acesso baratas, porque somos um país mais pobre e não temos bases sustentáveis. Para dar o arranque, é necessário financiar a produção e a reprodução, financiar a interpretação, o *site*, a editora, a publicidade e a difusão do nosso incrível e belo repertório pelo mundo afora. Aqui se inclui a difusão no Brasil, porque, muitas vezes, eu não conheço o que está sendo feito lá na Paraíba, no Pará ou mesmo aqui ao lado, em Minas Gerais. Eles talvez não saibam o que estamos fazendo por aqui, em São Paulo. Portanto, esse trabalho de difusão precisa ser feito nacionalmente também.

Eu tenho uma questão final: será que a internet, nessa pandemia, está alargando a difusão? Porque eu estou achando que sim. Eu vejo meus alunos dizerem: “nossa, esses vídeos que a gente está fazendo, um deles chegou lá na minha vó, na fazenda no interior de Minas, a 900 km daqui. E agora ela entendeu porque eu estou estudando música, coisa que ela achava ser perda de tempo, e me ligou para dizer isso”.

Saberemos logo o resultado disso tudo, dependendo principalmente da duração do isolamento físico e da convivência *on-line*. Enquanto isso, há um grande número de obras brasileiras sendo gravado, muitas delas inéditas, muitas criadas para a situação da pandemia, e todas sendo veiculadas nas mídias sociais.

An abstract graphic design featuring a solid dark grey vertical rectangle on the right side. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or beige color curve across the white background, some overlapping the dark bar.

A Missa Sertaneja (1958),
de Reginaldo Carvalho:
tradição e ruptura no contexto
pré-Vaticano II

A Missa Sertaneja (1958), de Reginaldo Carvalho:
tradição e ruptura no contexto pré-Vaticano II

Vladimir A. P. Silva¹

*O que foi, isso é o que há de ser; e o que se fez, isso se fará;
de modo que nada há de novo debaixo do sol. (Eclesiastes, 1:9).*

1 Introdução

O Concílio Vaticano II (CVII), realizado de 1962 a 1965, discutiu sobre vários temas ligados à Igreja Católica, dentre os quais a música sacra, estabelecendo diretrizes para a produção desse tipo de repertório, especialmente para o contexto litúrgico. A Constituição *Sacrossanctum Concilium* Sobre a Sagrada Liturgia, publicada em 1963, contém as normas definidas pelo referido Concílio, incluindo o uso do vernáculo, a aceitação dos cantos religiosos populares, a inclusão da tradição musical nativa ou regional, a flexibilidade na utilização de instrumentos e o incentivo aos compositores para compor

¹Vladimir Silva é doutor em Música pela Louisiana State University (EUA) com atuação no Brasil, Argentina, França, Itália, Áustria, Alemanha, Portugal, Espanha, Colômbia e Estados Unidos. Tem peças publicadas pela FUNARTE e Gentry Publications/Hal Leonard (EUA). Estreou obras de importantes compositores, destacando-se Liduino Pitombeira, Eli-Eri Moura, Reginaldo Carvalho e Danilo Guanais. Deste último, regeu a world première da Missa de Alcaçus, no Carnegie Hall (EUA, 2017). Seus artigos estão publicados no Choral Journal, Per Musi, Musica Hodie, ICTUS, Opus e European Review of Academic Studies. Atualmente, é professor nos cursos de graduação e pós-graduação (UFCG-UFPB), Diretor Artístico do Festival Internacional de Música de Campina Grande, regente do Coro de Câmara de Campina Grande e presidente da Associação Brasileira de Regentes de Coros - ABRACO (2021-2024). E-mail: <vladimir.silva@ufcg.edu.br>

música sacra que possa ser cantada pela congregação (DOCUMENTOS..., 2005).

Na América Central e do Sul, de forma geral, observa-se, a partir desse momento, um número crescente de missas étnicas (cf. CARVALHO, 2009), compostas com base nos elementos idiossincráticos dos povos dessa área geográfica. Em 1964, por exemplo, o argentino Ariel Ramírez compôs a *Misa Criolla*. “Além da inovação trazida por conta do texto do ordinário traduzido em castelhano, a composição de Ramírez teve ainda o mérito de se inspirar completamente em temas musicais populares e folclóricos da América Espanhola” (CARVALHO, 2009, p. 92). Há também a *Misa Popular Nicaragüense* (1968), de Manuel Dávila, com a colaboração de Angelo Cerpas e Juan Mendoza; a *Misa Popular Salvadoreña* (1978-1980), de Guillermo Cuéllar, e a *Misa Campesina Nicaragüense* (1975), de Carlos Mejía Godoy, que foi auxiliado por membros do Grupo Grados.

No Brasil, sobretudo influenciados pelo Encontro Nacional de Música Sacra, realizado em julho de 1965, os compositores começam a produzir também esse tipo de missa, tendo a liberdade de explorar as potencialidades locais, como afirma Albuquerque (2005, p. 7): “sente-se, por toda parte, uma ansiedade dos pastores de alma e, de modo especial, dos próprios compositores sacros brasileiros, para se encontrar um canto que expresse melhor a alma do nosso povo em suas celebrações litúrgicas”. A partir dessa época, muitas missas, com e sem função litúrgica, foram compostas associando a expressão criativa às diretrizes do CVII, conforme podemos observar no Quadro 1.

Compositor	Obra	Ano
Aylton Escobar	<i>Missa sobre ritmos populares brasileiros</i>	1964
Osvaldo Lacerda	<i>Missa Ferial</i>	1966
Henrique de Curitiba	<i>Missa Breve</i>	1966
Lindembergue Cardoso	<i>Missa Nordestina</i>	1966
Pedro Marinho	<i>Missa em Aboio</i>	1966
Padre José Penalva	<i>Missa N° 1</i>	1966
	<i>Missa N° 3</i>	1967
	<i>Missa N° 4</i>	1967
	<i>Missa N° 5</i>	1969
Carlos Alberto Pinto Fonseca	<i>Missa Afro-Brasileira</i>	1971
Cussy de Almeida	<i>Missa Sertaneja</i> (Incompleta)	1971-1973
Clóvis Pereira	<i>Grande Missa Nordestina</i>	1978
Padre Jaime Carvalho Diniz	<i>Missa Olindense</i>	1980
Lindembergue Cardoso	<i>Missa João Paulo II na Bahia</i>	1980
Lourenço da Fonseca Barbosa	<i>Missa Armorial</i>	1982
Danilo Guanais	<i>Missa de Alcaçus</i>	1996
Cussy de Almeida	<i>Missa do Descobrimento</i>	2001
Danilo Guanais	<i>Missa de Alcaçus – segunda versão</i>	2016

Quadro 1 – Algumas missas brasileiras baseadas nas diretrizes do CVII.

O objetivo deste trabalho é analisar a *Missa Sertaneja*, de Reginaldo Carvalho, para coro misto *a cappella*, abordando aspectos históricos, musicais e textuais, correlacionando-a ao contexto da sua produção.² Tomando como base o pensamento de Carvalho (2009, p. 98), que afirma que “já

² Reginaldo Carvalho (Guarabira-PB, 1932 – João Pessoa-PB, 2013) recebeu as primeiras lições musicais em sua cidade natal. No início da juventude, quando se mudou para Lagoa Seca com o intuito de cursar o ginásio, o clássico

desde meados dos anos 1940 uma grande reflexão no seio da Igreja Católica no que diz respeito à prática litúrgica tem início”, identificamos que a *Missa Sertaneja*, composta em 1958, isto é, quatro anos antes da realização do CVII, é uma das primeiras obras em nosso país a indicar as transformações que já estavam em andamento, no campo litúrgico-musical.

O artigo está dividido em três partes. Na primeira, analisamos os movimentos da *Missa Sertaneja* separadamente, identificando as particularidades melódicas, rítmicas e harmônicas. Na segunda parte, tratamos do texto da obra, bem como do contexto no qual ela se insere. Nesta etapa, destacamos a relação do compositor com os Dominicanos. Essa análise é importante, porque a inserção do texto do *Glória*, escrito por Dom Tomás Balduino, um dos nomes mais representativos da *Nouvelle théologie*, no Brasil, ratifica a premissa de que as chamadas missas etno-litúrgicas, de acordo com Carvalho (2009, p. 91), estão, de alguma forma, vinculadas à ala mais progressista da Igreja Católica. Na conclusão, destacamos a singularidade da obra no âmbito do corpus deste paraibano, bem como na conjuntura da literatura coral brasileira da segunda metade do século XX, oferecendo subsídios que possam ajudar cantores, regentes e interessados no tema, de modo geral.

2 A Missa Sertaneja

Em nossos estudos, até o momento, identificamos duas missas compostas por Reginaldo Carvalho: a *Missa Brevis* Nº 2 (Paris, 1954) e a *Missa Sertaneja* (Rio de Janeiro, 1958). A *Missa Brevis* Nº 2 é formada por apenas dois movimentos, o *Kyrie* e o *Gloria*, cujo manuscrito contém a seguinte informação: “Missa brevis Nº 2 para côro misto ‘a capella’, R. Vilar de Carvalho, Paris 1944.” É preciso observar, entretanto, que, na folha de rosto do *Kyrie*, o compositor registra Paris, 1954. Esta é a data exata da composição, pois, em 1944, Reginaldo Carvalho estava com apenas doze anos de idade e estudava no Seminário Santo Antônio, em Ipuarana, Lagoa Seca-PB. Nota-se, ainda, que a obra está em “Dó menor” e que é dedicada “ao Adriano Hypólito”, seu professor no referido Convento. Enquanto o *Kyrie* apresenta pontos de imitação e tem harmonia mais ortodoxa, o segundo movimento, *Gloria*, muito embora mantenha conexões temáticas com o primeiro, é harmonicamente mais complexo, assemelhando-se às obras produzidas na mesma época em que ele estava no continente europeu.

No que diz respeito à *Missa Sertaneja*, para coro misto *a cappella*, segundo consta no manuscrito, é dedicada “ao Serginho”, o primeiro dos três filhos do compositor (Figura 1). Não existem registros dos nomes dos intérpretes, nem do local onde ocorreu a estreia da obra. No entanto, o compositor, ao ser entrevistado, afirmou que a missa fora escrita para um coro de uma igreja localizada no alto do Morro do Chapéu Mangueira, no Rio de Janeiro, onde o seu irmão, Frei Anselmo, era pároco naquela época (CARVALHO, 2013).

e o científico no Convento de Ipuarana, teve contato com outros repertórios, do canto gregoriano à música romântica. No Rio de Janeiro, Reginaldo Carvalho cursou o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (1950-1952), tendo estudado com Gazzzi de Sá, Andrade Muricy, Paulo Silva e Adhemar Nóbrega, dentre outros. Foi nessa época em que ele entrou em contato com a obra de Villa-Lobos, que se tornou seu mestre e o incentivou a estudar na França. Na sua estada na Europa, estudou com Paul Le Flem, Pierre Schaffer e Olivier Messian, em Paris. Em 1956, de volta ao Brasil, compôs Sibemol, uma das primeiras obras eletroacústicas do país, tendo também atuado como professor e regente coral em diversas instituições de ensino. Reginaldo Carvalho escreveu música de câmara e sinfônica, para cinema e teatro, bem como composições e arranjos, de música sacra e secular, para diferentes coros.

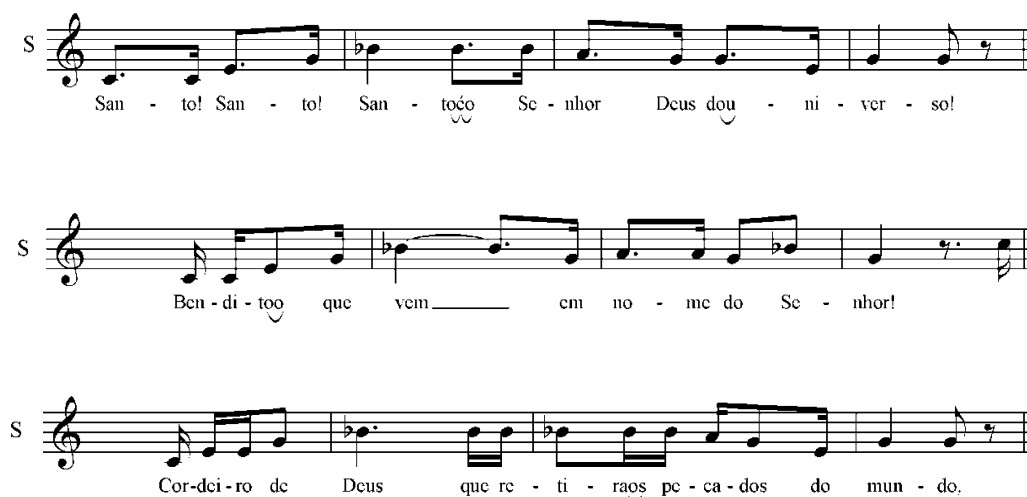


Figura 2 – Temas iniciais da *Missa Sertaneja*. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.
Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

2.1 Senhor

O primeiro movimento da *Missa Sertaneja, Senhor*, possui 48 compassos e está dividido em três partes ($A_1 B A_2$). As extensões vocais são as seguintes³: Soprano, $Dó_3 - Mi_4$; Contralto, $Fá_2 - Dó_4$; Tenor $Dó_3 - Fá_3$; e Baixo, $Lá_1 - Dó_3$. O movimento está escrito em compasso binário simples e o tempo indicado é *Calmo, sem afetação* ($\text{♩} = 72$). O texto do *Senhor* tem uma forma tripartida: Senhor, tenha piedade da gente. Jesus Cristo, tenha piedade da gente. Senhor, tenha piedade da gente.

Na seção A_1 (c. 1-17), o soprano canta a melodia principal, que é acéfala, notadamente arpejada, com ritmos simples e sincopados, construída sobre o modo mixolídio. Como já apresentado na Figura 2, o compositor utiliza este tema e/ou suas derivações para iniciar todos os movimentos da *Missa Sertaneja*, conferindo-lhe unidade. *Senhor* está organizado em torno do eixo $Dó-Fá$, muito embora o compositor utilize blocos sonoros complexos, conforme a concepção de Corrêa (2012, p. 32), especialmente em pontos cadenciais, variando o nível de tensão harmônica como, por exemplo, nos compassos 3-4 (Figura 3).

Figura 3 – *Senhor*, c. 1-4. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.
Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

³ Neste estudo, $Dó_3$ = $Dó$ central.

A seção B (c. 17-26) é mais recitativa, com notas repetidas, ainda que preserve parte dos arpejos da seção anterior. Harmonicamente, o compositor continua a empregar os mesmos procedimentos usados em A₁, concluindo a seção em Fá lídio-mixolídio. Nota-se que o nome de Jesus Cristo, entoado em uníssono no início da seção (c. 17), ganha mais expressividade, sobretudo no compasso 26, pois a invocação “Jesus Cristo, tenha piedade da gente” é também cantada em uníssono, concluindo na nota Lá₂, ponto culminante melódico grave de todo o movimento (Figura 4). A suspensão⁴ indicada pelo compositor reforça o sentido da súplica, que é característico do Ato Penitencial, marcando a divisão entre a seção B e A₂.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, and Bass) for the piece 'Senhor' by Reginaldo Carvalho, measures 23-26. The lyrics are 'Je - sus Cris - to, te - nha pie - da - de da gen - te.' The music is in a recitative style with repeated notes and a final unison on a low note.

Figura 4 – *Senhor*, c. 23-26. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

A seção A₂ (c. 27-48) difere da seção A₁ por conta da sua estrutura imitativa entre os compassos 27 e 34 (Figura 5). A melodia apresentada nos compassos 9 e 13 reaparece ritmicamente modificada entre os compassos 40 e 46. Para criar mais dramaticidade, logo após o trecho canônico, inicia-se uma seção homorrítmica, mais tensa, marcada por síncope e acordes com sétima, nona e décima primeira. Do compasso 36 até o final do movimento, a palavra “gente” é destacada, acentuada, ora recebendo um acorde dissonante, ora um acorde consonante, elementos que potencializam o conflito tensão-repouso, o que, na nossa percepção, associa-se à dualidade da natureza humana, ora pecadora, ora santa, enfatizando a estreita relação que há entre música e texto.

⁴ Carvalho (2002, p. 10) designa como suspensão qualquer figura de silêncio que receba uma fermata.

The image displays a musical score for the hymn "Senhor" by Reginaldo Carvalho, spanning measures 27 to 48. The score is written for four vocal parts: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). The key signature is C major, and the time signature is 8/8. The lyrics are: "Se-nhor, te-nha pie-da-de da gen-te. Se-nhor, te-nha pie-da-de da gen-te. Se-nhor, te-nha pie-da-de da gen-te. Se-nhor, te-nha pie-da-de da gen-te." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "Din.".

Figura 5 – *Senhor*, c. 27-48. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

2.2 Glória

O segundo movimento, *Glória*, tem 29 compassos e apresenta a seguinte estrutura formal: A BBB A. Esse movimento foi originalmente composto em 1956, no Rio de Janeiro, como peça independente, recebendo o título *Glória a Deus*. O texto, de Dom Tomás Balduino, é o seguinte: Glória a Deus pelo pão que nos nutre. Glória a Deus pela nossa união! Glória a Deus pelo sol, pela noite e arrebol, pelos ventos e as chuvas do céu; Glória a Deus pela flor, por seus brilhos e cor, pelo pranto, o sorriso e a dor; E que enfim, ó Senhor, repousemos da dor, da jornada vencida no amor.

Ao compararmos o manuscrito de 1956 com o de 1958, identificamos algumas diferenças. Enquanto a primeira seção do *Glória a Deus* (Figura 6) está escrita em Sol lídio-mixolídio, compasso binário composto, sem síncopes, o *Glória da Missa Sertaneja*, de 1958, aparece em Dó lídio-mixolídio, compasso unário e sincopado (Figura 7).

The musical score for 'Glória a Deus' (1956) shows four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The time signature is 2/4. The lyrics are: 'Gló - ria'a Deus pe - lo pão que nos nu - tre Gló - ria'a'. The Soprano part starts with a 2, the Contralto with a 2, the Tenor with a 2, and the Baixo with a 2. The lyrics are written below the notes.

Figura 6 – *Glória a Deus* (1956), c. 1-3. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.
Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

No *Glória da Missa Sertaneja*, a seção A (c. 1–17), com textura contrapontística (Figura 7), está escrita em compasso unário e tem como unidade de tempo a semínima, enquanto a seção B, homofônica, está em compasso binário simples. As extensões vocais são as seguintes: Soprano, Lá₂ – Dó₄; Contralto, Lá₂ – Dó₄; Tenor, Dó₂ – Mi₃; Baixo, Lá₁ – Dó₃.

The musical score for 'Glória' (1958) shows four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The time signature is 1/4. The lyrics are: 'Gló-riaa Deus Gló-pe - lo pão que nos nu-tre. Gló - riaa Deus Gló-riaa Deus'. The Soprano part starts with a 1, the Contralto with a 1, the Tenor with a 1, and the Baixo with a 1. The lyrics are written below the notes.

Figura 7 – *Glória*, c. 1-8. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.
Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

O andamento é *Vigoroso* ($\text{♩} = 74$). A estrutura imitativa da primeira parte, construída sobre os modos lídio-mixolídio com eventuais variações, contrasta com a seção B (Figura 8), que é homofônica e apresenta cromatismo, estruturas harmônicas formadas por quartas e acordes com

sétima e nona. O uso de tais recursos realça a relação entre texto e música, destacando o “lirismo bucólico do sertanejo, que, ao contemplar a natureza e suas singularidades, agradece a Deus pelo sol, a chuva e o vento, elementos essenciais para a manutenção do trabalho e da vida” (SILVA 2009, p. 84).

The image shows a musical score for a piece titled 'Glória' by Reginaldo Carvalho, specifically measures 18 through 23. The score is written for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). Each voice part begins with a 2-measure rest, indicated by a '2' and a horizontal line. The lyrics are written below the staves, aligned with the notes. The lyrics are: 'Gló - riaa Deus pe - la sol, pe - la noitegar - re - bol, Gló - riaa Deus pe - la flor, por seus bri - lhos e cor, E queen - fim, ó Se - nhor, Re - pou - se - mos da dor,'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Figura 8 – *Glória*, c. 18-23. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

2.3 CrenDeusPai

O terceiro movimento (Figura 9), *CrenDeusPai*, tem 49 compassos. Ele está dividido em duas seções, ambas homorrítmicas e em compasso binário simples, tendo a semínima como unidade de tempo. O andamento é *Livre*, sem indicação metronômica. As extensões vocais são as seguintes: Soprano, Lá₂ – Mi₄; Contralto, Sol₂ – Dó₄; Tenor, Dó₂ – Sol₃; Baixo, Sol₁ – Dó₃. Estes são os versos do *CrenDeusPai*: CrenDeusPai todo poderoso, criador do céu e da terra; e em Jesus Cristo, seu único Filho nosso Senhor, que foi concebido pelo poder do Espírito Santo; nasceu da Virgem Maria, padeceu sob Pôncio Pilatos; foi crucificado, morto e sepultado; desceu à mansão dos mortos; ressuscitou ao terceiro dia; subiu aos Céus, está sendo à direita de Deus Pai Todo-Poderoso; donde há de vir a julgar os vivos e os mortos; Creio no Espírito Santo, na santa Igreja Católica; na comunhão dos santos, na remissão dos pecados; na vida eterna, amém.

Na seção inicial, o uníssono contrasta com blocos sonoros que criam ambiguidade e tensão harmônica. Além desses elementos, Reginaldo Carvalho explora os aspectos simbólicos do texto do *CrenDeusPai*, particularmente quando faz referência à mansão dos mortos. A monofonia, o registro grave, a pausa e a fermata entre os compassos 21 e 22 reforçam a dramaticidade do trecho, isto é, o silêncio temporário da morte, nesse caso, representado retoricamente na figura do suspiro (cf. BARTEL, 1997, p. 393).

18

S Mor - toe se - pul - ta do; Des - ceu à man - são dos mor - tos;

C Mor - toe se - pul - ta do; Des - ceu à man - são dos mor - tos;

T Mor - toe se - pul - ta do; Des - ceu à man - são dos mor - tos;

B Mor - toe se - pul - ta do; Des - ceu à man - são dos mor - tos;

Figura 9 – *CrenDeusPai*, c. 18-21. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.
 Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

A seção B (c. 22-49) é notadamente sincopada. As fermatas nos compassos 27, 29 e 35 destacam palavras importantes do texto (céus, poderoso e mortos). O intervalo de décima primeira, que separa o final da primeira seção e o início da segunda, pode ser um recurso expressivo que o compositor empregou para representar a morte e a ressurreição, bem como a ascensão de Cristo, visto que, entre os compassos 24 e 27, há uma combinação entre o sentido do texto (subiu aos céus) e a direção melódica do soprano, contralto e tenor (ascendente). Nesse trecho, o caráter recitativo da melodia é proeminente. Do compasso 36 ao 41, os pares vocais se destacam: soprano e tenor têm um pedal em Dó, enquanto baixo e contralto entoam uma curta melodia.

Em seguida, ocorre uma inversão. A mesma melodia é cantada pelo soprano e o tenor, enquanto a nota pedal é executada pelo contralto e o baixo. O movimento conclui com uma nota contínua (Sol) sobre a qual as demais vozes formam diferentes blocos de notas. Do ponto de vista harmônico, chama a atenção, no *CrenDeusPai*, o uso dos complexos sonoros em alguns pontos cadenciais, assim como os acordes abertos, que, no caso específico dos compassos 19 (Figura 9) e 35 (Figura 10), parecem referir-se ao espaço vazio da sepultura.

22

S Res-su - ci - tou ao ter - cei - ro di - a; Su - biu aos céus, Es - tá sen-

C Res-su - ci - tou ao ter - cei - ro di - a; Su - biu aos céus, Es - tá sen-

T Res-su - ci - tou ao ter - cei - ro di - a; Su - biu aos céus, Es - tá sen-

B Res-su - ci - tou ao ter - cei - ro di - a; Su - biu aos céus, Es - tá sen-

Figura 10 – *CrenDeusPai*, c. 22-27 e 30-35. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.
 Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

2.4 Santo

O quarto movimento, *Santo*, é um cânone a quatro vozes e tem apenas quatorze compassos. A extensão de todas as vozes está dentro do âmbito de uma oitava: Soprano e Contralto, $Dó_3$ – $Dó_4$ e Tenor e Baixo, $Dó_2$ – $Dó_3$. O texto do *Santo* é o seguinte: Santo! Santo! Santo é o Senhor Deus do universo! Céus e terra estão cheios de sua glória! Hosana nas alturas.

Muito embora o andamento seja *Calmo* ($\text{♩} = 82$), a melodia apresenta um ritmo marcial, pontuado (Figura 11), que é reforçado por pequenas cesuras entre as expressões *Glória! Hosana nas alturas!*

Figura 11 – *Santo*, c. 1-5. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.
 Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

2.5 Bendito

O quinto movimento, *Bendito*, está conectado ao *Santo*, tanto do ponto de vista textual quanto musical. Enquanto o primeiro apresenta textura imitativa, o segundo é homorrítmico e um pouco mais lento (*Calmo* ♩ = 57). Na verdade, o *Bendito* é o menor de todos os movimentos, pois tem apenas sete compassos, que podem ser divididos em duas partes, conforme o texto: *Bendito o que vem em nome do senhor!* (c. 1-4) e *Hosana nas alturas!* (c. 5-7). As extensões vocais são as seguintes: Soprano, $D\acute{o}_3 - Sol_4$; Contralto, $D\acute{o}_3 - D\acute{o}_4$; Tenor, $Sol_2 - Mi_3$; e Baixo, $D\acute{o}_2 - D\acute{o}_3$. A melodia do soprano, por exemplo, é sincopada e ascendente, atingindo a culminância nos dois últimos compassos, quando o texto diz *Hosana nas alturas!* (Figura 12).

♩ = 1 [♩ = 57 Calmo]

Soprano
2 Ben - di - to' O que vem em no - me do Se -

Contralto
2 Ben - di - to' O que vem em no - me do Se -

Tenor
2 Ben - di - to' O que vem em no - me do Se -

Baixo
Ben - di - to' O que vem em no - me do Se -

S
nhor! Ho - sa - na nas al - tu - - - ras!

C
- nhor! Ho - sa - na nas al - tu - - - ras!

T
nhor! Ho - sa - na nas al - tu - - - ras!

B
nhor! Ho - sa - na nas al - tu - - - ras!

Figura 12 – *Bendito*, c. 1-7. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

2.6 Cordeiro de Deus

O último movimento, *Cordeiro de Deus*, tem 22 compassos e está dividido em duas seções (AB). A extensão das vozes é a seguinte: Soprano, $D\acute{o}_3 - Sol_4$; Contralto, $F\acute{a}_2 - D\acute{o}_4$; Tenor, $R\acute{e}_2 - F\acute{a}_3$; e Baixo, $F\acute{a}_1 - D\acute{o}_3$. O texto do *Cordeiro de Deus* assim se apresenta: Cordeiro de Deus que retira os

pecados do mundo, tenha piedade da gente. Cordeiro de Deus que retira os pecados do mundo, tenha piedade da gente. Cordeiro de Deus que retira os pecados do mundo, dê a gente a paz!

Em compasso binário simples e com andamento *Calmo* ($\text{♩} = 73$), esse trecho é homorrítmico e apresenta estruturas harmônicas com cinco e seis sons. O verso *Cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo, tenha piedade da gente* é repetido duas vezes, com pouca variação, na região médio-grave. Em seguida, é então enunciado no registro médio-agudo, sublinhando o tom de súplica da oração (Figura 13).

Figura 13 – *Cordeiro de Deus*, c. 11-18. © Reginaldo Carvalho. Todos os direitos reservados.

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base no manuscrito do acervo do Coral Texto e Música.

3 O texto da *Missa Sertaneja*

O texto da *Missa Sertaneja* tem “um tom popular, caracterizado pelo uso de coloquialismos, tais como a substituição do pronome pessoal ‘nós’ por ‘a gente’, no *Kyrie* e no *Cordeiro de Deus*, ou a expressão ‘CrenDeusPai’, encontrada na frase inicial do *Credo*” (SILVA, 2009, p. 84). Essa opção por uma linguagem mais informal é também observada em outras missas étnicas compostas no entorno do CVII.

No *credo* da *Misa Popular Nicaraguense*, por exemplo, o texto diz que Jesus “nasceu do nosso povo” e “viveu entre os homens que partilham a nossa sorte”. É, na opinião de Vigil e Torrellas (1988, p. 5), “uma insinuação daquela orientação histórica e corporificada que mais tarde seria tão marcada na cristologia latino-americana.” Esse caráter progressista, como acrescentam os

autores mencionados, chamou a atenção das autoridades eclesiásticas, que proibiram sua execução, em virtude da frase “Jesus Cristo, que nasceu do nosso povo como supostamente irreverente ou ocultando a virgindade de Maria, ou simplesmente perigosa” (VIGIL e TORRELLAS, 1988, p. 5).

Similarmente, o texto da *Misa Campesina Nicaraguense* traduz a luta do povo, sobretudo dos pobres, contra os seus opressores. Ainda, segundo Vigil e Torrellas,

Essas canções quebram a universalidade abstrata de quem procura esconder as contradições sociais cobrindo opressores e oprimidos com o manto de uma fraternidade eucarística fictícia. Um opressor não pode participar da missa ao Deus dos pobres, porque se sentirá denunciado, a menos que se converta e mude. É, portanto, uma missa dos pobres (VIGIL e TORRELLAS, 1988, p. 10).

Na *Missa Sertaneja*, por sua vez, além das conexões musicais já apresentadas, há um paralelismo textual entre o *Senhor* e o *Cordeiro de Deus*, primeiro e último movimentos, respectivamente. Em ambos, a figura redentora do Cristo, o salvador da humanidade, aquele que retira os pecados do mundo é ressaltada. O traço distintivo em tais passagens é a substituição do pronome “nós” por “a gente”, expressão que ganhou *status* de pronome devido ao seu desempenho como palavra indicativa de pessoa gramatical do discurso. Ferreira e Fontes (2001, p. 36-37), em estudo realizado sobre o assunto, afirmam que,

apesar da frequência do uso de “a gente” como pronome ser muito baixa antes do século XX, a pronominalização do vocábulo gente teve início nos séculos XVII-XVIII. O século XIX é considerado o período de transição desse processo, tendo 77% de ocorrências do “a gente” em função dêitica. No século XX, o uso dessa expressão se consolida de fato como pronome. (...) Os falantes mais novos usam mais frequentemente “a gente”. A pesquisa identificou também que este uso se intensificou principalmente a partir de 1960.

Ao falar sobre o tema, o compositor diz que,

quando chegou à comunidade [Morro do Chapéu Mangueira] e ouviu as beatas cantando os benditos, lembrou-se da música que ouvira na Paraíba, sentindo-se motivado para escrever a Missa. Como em Guarabira não se usava com frequência o pronome nós, substitui-o por a gente, adotando uma linguagem mais próxima do falar do povo, e que também era uma tendência do momento. A minha visita naquele dia acabou na cozinha, onde tomei café e comi cuscuz (CARVALHO, 2013).

Além do uso do “a gente”, observa-se outra variante linguística do Nordeste do Brasil, pois o título *CrenDeusPai* é uma forma apocopada da frase “Creio em Deus-Pai”, correspondendo à maneira comumente adotada pelos falantes da região. No *Santo*, por outro lado, Reginaldo Carvalho provavelmente emprega o ritmo pontuado e com cesuras para acentuar o caráter triunfal do hino de louvor, evitando elisões que, de alguma forma, pudessem gerar cacofonia, pois, como ele mesmo define, seu

feitio composicional coralístico se particulariza pela exatidão prosódico-musical, por gostar imensamente da língua portuguesa e ser vidrado no assunto de prosódia musical desde os primeiros contatos com a música, quando ingressei, no caso de cantochão, no mosteiro, ainda menino, como tenorino. Sofro enormemente com

as “silabadas” dos meus colegas compositores e letristas, tanto eruditos quanto populares, que assim comprometem a qualidade dos nossos cantores. Me dá uma satisfação enorme ouvir uma cantoria com a prosódia musical totalmente bem aplicada e compreendida (CARVALHO, 2008, p. 8-9).

Ao ser indagado sobre a inserção do poema de Dom Tomás Balduino, o compositor informou que “perdera o texto original do *Glória da Missa Sertaneja*, razão pela qual resolveu aproveitar a composição que escrevera anos antes” (CARVALHO, 2013). Todavia, a inclusão desses versos ultrapassa os limites poéticos e envolve aspectos pessoais e profissionais entre Reginaldo Carvalho, seu irmão, e o referido bispo, conforme discutiremos a seguir.

4 Para além dos aspectos textuais e musicais

Frei Tomás Balduino (1922-2014) ordenou-se presbítero em 1948, na Ordem Dominicana. Logo depois, seguiu para a França, a fim de aprofundar-se nos estudos teológicos em Saint Maximin, onde recebeu o título de mestre, em 1950. Foi nessa instituição em que ele se debruçou sobre a *Nouvelle théologie*, cujos princípios exerceriam grande influência sobre o seu trajeto eclesial, levando-o a compreender a Igreja numa perspectiva

teológica, eclesial e pastoral, animada sobretudo por leigos e leigas e comprometida com as questões sociais e políticas e nas ações concretas na justiça e na solidariedade. Este é o sentido de co-reponsabilidade laical em toda a vida ministerial da Igreja, revitalizando-a e impulsionando-a para a sua missão no mundo (POLETTI, 2002, p. 71-72).

Em 1951, já no Brasil, assumiu a direção da Escola Apostólica Dominicana, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Esse mapeamento é importante para compreendermos como Reginaldo Carvalho possivelmente entrou em contato com o texto do referido bispo. Primeiro, é necessário lembrar que Gilberto Vilar, irmão de Reginaldo, era membro da Ordem Dominicana, atendia pelo nome de Frei Anselmo e conviveu com Dom Tomás. É provável que os dois religiosos tenham sido contemporâneos no Seminário dos Dominicanos em São Paulo ou mesmo em Saint Maximin, na segunda metade da década de quarenta, pois, logo após terminar o noviciado, Frei Anselmo foi transferido para o famoso Convento Real, na Provença francesa, local onde permaneceu entre 1947 e 1950 (VILAR, 2013, p. 39).

Reginaldo Carvalho também esteve no educandário em Juiz de Fora, atuando como regente auxiliar do coral Pequenos Cantores de São Domingos. De acordo com Frei Alano Porto, em 1956, Frei Eliseu Lucena Lopes, um jovem sacerdote Dominicano, assumiu a direção do referido grupo. Para assessorá-lo, chamou, então,

o Maestro recém-formado na França e discípulo de Villa-Lobos, Reginaldo Vilar de Carvalho, que além de apresentar um repertório rico em canções clássicas e folclóricas, harmonizou ainda numerosas melodias regionais. Com o Frei Eliseu o Coral fez 138 apresentações até a data de 18 de novembro de 1962 quando encerrou as suas atividades (MENEZES, 1989).

Como já informado, data de 1956 a primeira versão do *Glória a Deus* (Figura 6), baseado no texto de Dom Tomás, o que reitera a nossa premissa de que, em algum momento, entre a França, Minas Gerais e o Rio de Janeiro, o contato entre Frei Anselmo, Dom Tomás Balduino e Reginaldo Carvalho, de fato, ocorreu. O depoimento de Frei Eliseu Lopes, por exemplo, é mais um indício dessa interseção, pois, como menciona, ele também esteve “ligado a Dom Tomás por laços de grande amizade e gratidão. Como Dominicano, é meu irmão, e tive a honra de ser seu prior nos poucos meses que ficou no convento do Rio de Janeiro” (POLETTTO, 2002, p. 40).

Essa alusão à Província de São Tomás, fundada em 1927, na capital fluminense, ratifica a proximidade do convento carioca, localizado à Rua General Ribeiro da Costa, 164, no Leme, com a comunidade do Morro do Chapéu Mangueira, que fica na mesma área, a cerca de quinhentos metros de distância. Reginaldo Carvalho morava nesse mesmo logradouro, no número 107, num edifício próximo à Paróquia de Nossa Senhora do Rosário, construída entre 1927 e 1931, inaugurada somente em 1939 e que até hoje é mantida pelos Dominicanos (Figura 14).

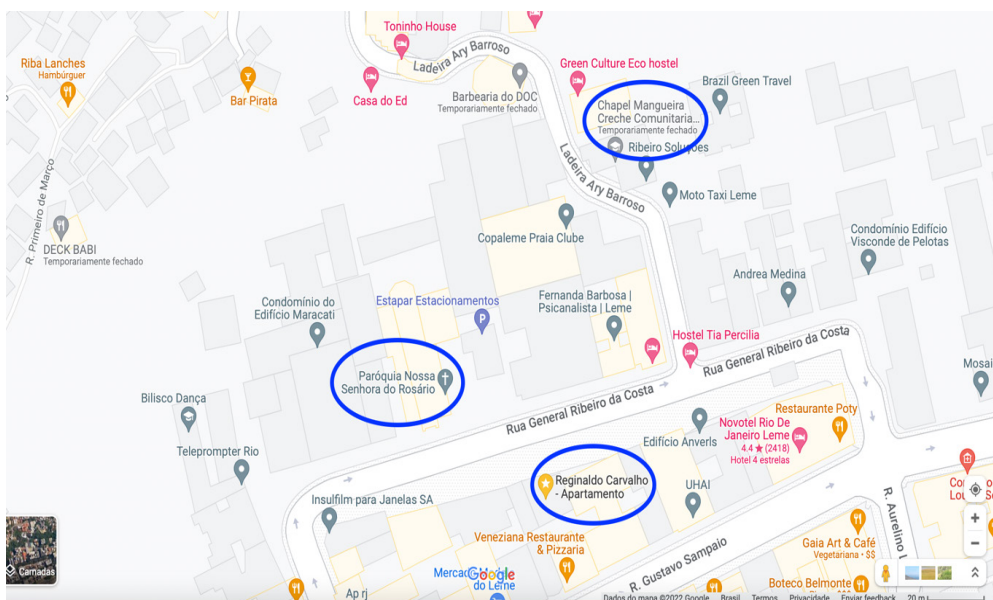


Figura 14 – Leme, Rio de Janeiro, com destaque, em azul, para o apartamento de Reginaldo Carvalho, a Paróquia Nossa Sra. do Rosário e o Morro do Chapéu Mangueira, na época da composição da *Missa Sertaneja*.
Fonte: Google Maps.

Foi nesse ambiente, ao redor dos Dominicanos e do Morro do Chapéu Mangueira, que Reginaldo compôs a *Missa Sertaneja*. O maestro guarabirense frequentava a aludida capela, na qual tocava órgão e desenvolvia atividades juntamente com a comunidade e ao lado de Glaura Guedes Barbosa, Maria Natividade Vilar Guedes e Blesila Vilar Guedes, suas primas paraibanas, todas musicistas – a primeira delas é a mãe do pianista Antônio Guedes Barbosa.

De modo geral, a relação dos frades e das irmãs Dominicanas com a comunidade do Chapéu Mangueira era intensa. A capela de Nossa Senhora do Rosário, por exemplo, é um traço marcante da presença missionária na região. Além disso,

Constituída de Padres da ala progressiva da Igreja Católica, a Ação Social encarregou a francesa Renée de Lorme de ajudar na organização do Chapéu-Mangueira. Outros nomes da Igreja, porém, foram, juntamente com Dona Renée, decisivos na organização da comunidade. Entre eles figuram Dom Helder Barros Câmara, Frei

Essa ação da igreja, que conecta a periferia ao centro, ao longo dos anos 50, é observada no Rio de Janeiro e em outras partes do país, como nas missões em Conceição do Araguaia, no Pará. Elas foram organizadas por líderes como Dom Fernando Gomes, Dom Luís Gonzaga Fernandes, Dom Pedro Casaldáliga, Dom Helder Câmara, Dom José Maria Pires, dentre muitos outros, todos integrantes do “Grupo-Não-Grupo de Bispos”, como pontua Poletto (2002, p. 35). Essas iniciativas foram fundamentais para a consolidação do Conselho Indigenista Missionário (CIMI), da Comissão Pastoral da Terra (CPT) e das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs). É nesse contexto em que Frei Tomás semeia uma nova ação pastoral, advogando, no final da década de cinquenta, uma liturgia engajada, fruto da Igreja do Povo de Deus, pois a fé da comunidade deveria ser alimentada por salmos, hinos e cânticos espirituais (cf. POLETTTO, 2002, p. 62). Por essa razão,

Os fiéis de Conceição responderam com entusiasmo ao trabalho dos padres em tornar a missa paroquial mais vital por meio de leituras dos textos litúrgicos, dialogação de certas partes mais fáceis da missa. Mas, sobretudo, apreciaram os cânticos de entrada, ofertório e comunhão. Até turistas se impressionaram com o fenômeno de uma Igreja toda cantando (MEMÓRIA DOMINICANA, 1959 *apud* POLETTTO, 2002, p. 62).

Assim, em 1959 já se percebia uma necessidade de renovação litúrgica, fato constatado, por exemplo, na busca por uma celebração eucarística mais adequada aos contextos locais. Por isso, a fala profética de Dom Tomás e a *Missa Sertaneja*, de Reginaldo Carvalho, consubstanciavam aquilo que, anos mais tarde, seria normatizado pelo CVII.

5 Considerações finais

A música coral de Reginaldo Carvalho, tanto sacra quanto secular, concilia o universo sonoro da sua terra natal com as tendências estéticas que caracterizam a transição entre a primeira e a segunda metade do século XX. Esse diálogo pode ser percebido em composições como *As Flô de Puxinanã* (Marseille, 1955) e *A cacimba* (Aix-en-Provence, 1955), ambas com texto de Zé da Luz, e a *Missa Sertaneja* (Rio de Janeiro, 1958), trabalhos que ele escreveu durante e após a sua primeira temporada na França. De modo geral, em tais peças, é possível identificar: a) textos com traços linguísticos idiossincráticos; b) as referências à cantoria de viola, aos emboladores de coco, ao aboio e ao baião; c) o dualismo modal (lídio-mixolídio); e d) o uso de blocos sonoros e fórmulas cadenciais que revelam tanto as influências que ele recebeu de Heitor Villa-Lobos, que fora seu mestre no Rio de Janeiro, bem como de outros compositores franceses, dentre os quais Francis Poulenc, de quem assumiu ser um admirador.

⁶Ela faz menção a uma viagem que realizamos em conjunto para o Rio de Janeiro, em 2017, por conta das comemorações dos cinquenta anos de criação do Instituto Villa-Lobos, evento no qual Reginaldo Carvalho foi homenageado. Na ocasião, ela ficou hospedada na casa do tio, Gilberto Vilar, distante poucas quadras da Província Dominicana. Durante essa estada no Rio de Janeiro, tive a oportunidade de visitar e entrevistar o irmão de Reginaldo. Na saída da casa dele, Naire me mostrou onde seus pais moraram, no Leme.

⁷Aqui, ela se refere às primas de Reginaldo Carvalho, dentre as quais Glauro Guedes Barbosa, Maria Natividade Vilar Guedes e Blesila Vilar Guedes, ambas musicistas; a primeira delas era mãe do pianista Antônio Guedes Barbosa.

No que concerne à *Missa Sertaneja*, quando comparada às outras missas produzidas no mesmo período, constata-se que é um dos primeiros exemplos, no Brasil, a explorar as constâncias musicais regionais e a usar o vernáculo em substituição ao latim. Sob o ponto de vista textual, a linguagem é mais coloquial, com temas relacionados à vida no campo.

No que diz respeito aos aspectos musicais, o emprego das escalas modais e dos ritmos de danças da região ratificam a conexão do compositor com as transformações em andamento e com as práticas que já eram vigentes em outros países católicos. No Brasil, essas alterações podiam ser percebidas no seio de muitas comunidades, não apenas no Rio de Janeiro, mas em outras partes do país, como em Conceição do Araguaia, por exemplo, conforme atestamos nos relatos de Dom Tomás Balduino. Essa crescente necessidade de renovação, motivada por razões econômicas, políticas, sociais e culturais, foi amplamente discutida no CVII que, de algum modo, consolidou tais práticas, incorporando-as às diretrizes para a composição de música sacra, no âmbito da Igreja Católica. Nesse contexto, podemos afirmar que Reginaldo Carvalho foi um dos pioneiros neste tipo de composição, que se popularizou a partir da década de 60, quando proliferam as chamadas missas brasileiras.

Muito embora a *Missa Sertaneja* tenha sido composta em 1958, não encontramos, até o presente momento, dados que nos informem a data precisa da sua estreia, quem foram os intérpretes, se isso ocorreu num contexto litúrgico e se, de fato, a peça foi cantada pelo coro da paróquia do Morro do Chapéu Mangueira, conforme pretendia o compositor. A duração e o texto da obra nos permitem afirmar que ela poderia ter sido encaixada dentro de uma celebração religiosa, especialmente quando se leva em consideração o contexto vigente àquela altura.

Todavia, por conta do grau de dificuldade que apresenta, é provável que ela tenha sido interpretada por um coro mais experiente ou até mesmo profissional. Uma possibilidade é que isso tenha ocorrido com o Coral de Brasília, grupo com o qual Reginaldo Carvalho trabalhou na Capital Federal, entre 1960 e 1964, enquanto dirigia o Centro de Estudos Musicais Villa-Lobos (CEMVL), primeira instituição voltada para o estudo da música erudita no Distrito Federal e que foi fundada por ele. O grupo desenvolveu intensa atividade artística e interpretou variado repertório, apresentando-se frequentemente.

É certo que a ausência de mais detalhes sobre a *world première* desta peça não nos impede de afirmar que a *Missa Sertaneja* foi concebida num ambiente de grande efervescência, entre o final dos anos 50 e o início dos anos 60, época marcada pela ação social da ala mais progressista da Igreja Católica, na qual se inserem os Dominicanos. Os reflexos dessa ebulição foram sentidos em outros setores da sociedade, como o educacional, especialmente quando se constata, por exemplo, que Paulo Freire iniciou suas atividades em Angicos-RN, por volta de 1962. O movimento comunitário pastoral estava em sintonia com essas mudanças, que culminaram, de certa forma, em postulações mais amplas e complexas, a exemplo da Teologia da Libertação, que teve grande expressão na América Latina.

Reginaldo Carvalho, muito embora tímido e discreto, era irrequieto, questionador, um homem em sintonia com o seu tempo, povo, lugar. Tal postura crítica pode ser observada em vários momentos da sua trajetória como docente, pesquisador, regente e compositor. Esse posicionamento

⁸ Segundo consta na necrologia dos Dominicanos, o nome correto é Marcos Mendes de Faria, falecido em 2002, e não em 2013, conforme dito nesta citação (ORDEM DOS PREGADORES, 2021).

permeia o processo de criação da *Missa Sertaneja* e reflete o seu engajamento político-social, pois Reginaldo Carvalho, na conjuntura que antecede o golpe militar de 64, entrou na luta, fez greve e foi preso (FERRAZ, 1993, p. 41).

Infelizmente, o *status quo* definido a partir da ascensão dos militares ao poder interrompeu repentinamente o seu trabalho em Brasília, levando-o a mudar-se novamente para a França, em 1964. No retorno ao Rio, ele assumiu a direção do recém-criado Instituto Villa-Lobos (IVL). Esta instituição também esteve sob forte vigilância governamental. Talvez, por esse motivo, em 1970, tenha partido para a capital do Piauí, para trabalhar na implantação de um novo programa de Artes naquele Estado.

Ainda sobre a *performance* da *Missa Sertaneja*, sabemos, por meio de análise documental e relatos de coralistas, que o Coral de Nossa Senhora do Amparo e o Coral Texto e Música, ambos de Teresina e regidos pelo maestro guarabirense, ensaiaram essa obra. O primeiro grupo, contudo, não chegou a apresentá-la em concerto ou celebração. Apenas em uma oportunidade o Coral do Amparo cantou a referida peça, fato que ocorreu na própria sala de ensaios do grupo, durante a visita de um conjunto de professores de outros estados brasileiros àquela comunidade. Em outra ocasião, num evento cultural no encontro dos rios Poty e Parnaíba, na capital piauiense, o Coral Texto e Música cantou a *Missa* completa.

É interessante acrescentar que, quando iniciamos nossa pesquisa, há mais de vinte anos, catalogando as obras disponíveis no arquivo do Coral Texto e Música, deparamo-nos com a fotocópia manuscrita e com a caligrafia do autor, material que foi inserido nas páginas iniciais deste estudo (Figura 1). Foi essa mesma partitura que os dois grupos utilizaram em seus ensaios e apresentações e que, de maneira similar, utilizamos no processo de análise e edição dos exemplos.

Apesar de o compositor ter preservado os originais da *Missa Sertaneja*, somente agora, com essa investigação, ela ganha visibilidade. O certo é que, ao longo das quatro décadas nas quais Reginaldo Carvalho viveu em Teresina, ele ficou, de algum modo, distante do frenesi artístico-cultural ao qual estava acostumado. Nas várias oportunidades em que o entrevistamos, especialmente após o seu retorno para João Pessoa-PB, em 2011, sempre o ouvimos falar que, por conta das mudanças de domicílio, perdera parte do seu acervo, incluindo manuscritos de obras que jamais recuperou, e, aquilo que consideramos mais grave, fora quase abandonado e esquecido por seus pares. Reginaldo Carvalho gradualmente foi ficando à margem, e suas obras foram excluídas dos repertórios dos coros e das salas de concerto do país, de modo geral.

Muito provavelmente, nos últimos vinte anos, à exceção das apresentações supracitadas, essa composição não foi interpretada por nenhum coro brasileiro ou estrangeiro. Por isso que, para reverter esse quadro, pesquisas dessa natureza são importantes para a preservação da nossa memória musical. O resgate da *Missa Sertaneja* é um convite à reflexão sobre as identidades da e na música brasileira e, mais particularmente, sobre a imagética estigmatizada que foi construída a respeito do Nordeste e dos nordestinos, e que ainda é tão presente em nosso meio.

Ao combinar diferentes elementos musicais e textuais, novos e velhos, regionais e universais, originais e ressignificados, o jovem e aguerrido Reginaldo Carvalho, que em 1958 estava com 26 anos, ratifica a sua busca por uma linguagem adequada ao seu tempo e em consonância com o mundo. Por fim, esse estudo preenche uma lacuna no campo dos estudos sobre a literatura coral

brasileira do século XX, dando visibilidade ao corpus desse compositor e, mais importante ainda, destacando o pioneirismo da sua produção.

Referências

ALBUQUERQUE, Amaro C. *et al. Música brasileira na liturgia*. São Paulo: Paulus, 2005.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica*. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

CARVALHO, Reginaldo. *Missa Sertaneja*. Para coro misto a quatro vozes. Manuscrito. s.l, s.d.

CARVALHO, Reginaldo. *Teoria Musical*. Teresina: Editora da UFPI, 2002.

CARVALHO, Reginaldo. Entrevista de Vladimir A. P. Silva em julho de 2008. Teresina-PI. Documento escrito. Universidade Federal do Piauí.

CARVALHO, Reginaldo. Entrevista de Vladimir A. P. Silva em fevereiro de 2013. João Pessoa-PB. Vídeo. Universidade Federal de Campina Grande.

CARVALHO, V. M. de. Aspectos da música na liturgia católica na América Latina do Vaticano II aos dias atuais. *Diálogos Latinoamericanos*, n. 16, 2009, p. 90-114. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=16212429006>>. Acesso em: 13 jul. 2013.

CORRÊA, Antenor Ferreira. Estendendo o conceito de cadência para o repertório pós-tonal. *Per Musi*, n. 26, Belo Horizonte, jul./dez., 2012.

DOCUMENTOS DA IGREJA. *Documentos sobre a Música Litúrgica*. São Paulo: Paulus, 2005.

FERREIRA, L.; FONTES, V. M. Dêixes e mesclagem: a expressão pronominalizada “a gente” como categoria radial. *Revista Linguística*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFRJ, v. 6, n. 2, dez. 2010. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/poslinguistica/revistalinguistica>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

MENEZES, Frei Alano Porto de. *Pequenos Cantores de São Domingos*. LP. Estúdio Dominicano. São Paulo. 1989.

VILAR, Gilberto. *Guarabira: nos passos de uma criança*. Porto Alegre: LIRO, 2013.

POLETTTO, Ivo *et al. Uma vida a serviço da humanidade*. Diálogos com Dom Tomás Balduino. Goiás, GO – São Paulo, SP: Editora Rede – Editora Loyola, 2002.

POLYCARPO, Clara. *Favelas Chapéu-Mangueira e Babilônia*. Disponível em: <https://wikifavelas.com.br/index.php?title=Favelas_Chap%C3%A9u-Mangueira_e_Babil%C3%B4nia>. Acesso em: 19 abr. 2021.

SILVA, Vladimir A. P. Aspectos estilísticos do repertório coral na música de Reginaldo Carvalho. *Hodie*, UFG, Goiânia, v. 9, n.1, p. 67-91, 2009.

VIGIL, José María; TORRELLAS, Angel. *Misas Centro Americanas*. Transcripción y comentario teológico. Managua, Nicaragua: CAV-CEBES, 1988.

An abstract graphic featuring a solid dark grey vertical rectangle on the right side. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or orange color curve across the white background, some entering and exiting the dark rectangle.

**Carlos Alberto Pinto Fonseca e
sua *Missa Afro-brasileira*
(de batuque e acalanto): sacro e
profano; erudito e popular**

Carlos Alberto Pinto Fonseca e sua Missa Afro-brasileira (de batuque a acalanto):
sacro e profano; erudito e popular

Angelo José Fernandes¹

Leandro Augusto Cavini²

1. O compositor e a obra

Inspirado pelas diretrizes definidas pelo Concílio Vaticano II para obras sacras, realizado nos

¹Angelo José Fernandes tem se destacado com grande sucesso por sua dedicação à música vocal e à pedagogia do canto. Músico de diversas possibilidades, desenvolve uma ampla atividade artística e pedagógica como regente, pianista, cantor e professor de canto, sendo constantemente convidado para realizar concertos e ministrar workshops, master-classes e palestras em diversos estados brasileiros. É docente do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, universidade na qual é responsável por uma significativa produção artística e acadêmica. Leciona canto lírico, dirige o Coro Contemporâneo de Campinas e o Ópera Estúdio UNICAMP, além de coordenar o Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural da Unicamp (CIDDIC). Como pesquisador, foi bolsista de Pós-Doutorado do CNPq e tem se dedicado ao estudo da técnica vocal na prática do canto solista e coral nos diversos períodos históricos e estilos de música composta para voz e sua aplicação na performance atual. E-mail: angelojf@unicamp.br

²Natural de Itapira-SP, é Bacharel em Regência Coral pelo Instituto de Artes da UNICAMP e aluno da classe de canto do Prof. Dr. Angelo José Fernandes. Membro do Ópera Estúdio UNICAMP, atuou em diversas montagens: Le Nozze di Figaro e Don Giovanni de W. A. Mozart e, ainda, em West Side Story de L. Bernstein, no papel de Bernardo, Dido & Aeneas de H. Purcell como Aeneas e em Die Zauberflöte como Papageno. Foi regente do Coral Universidade da UNICAMP nos anos de 2015 e 2017, e membro do Coro Contemporâneo de Campinas desde 2012, atuando como regente assistente, membro do naipe de baixos e cantor solista em obras como The Messiah de G. F. Handel, Missa em dó menor KV 427 de W. A. Mozart e na estréia da Ópera Multi-modal Descobertas de Jônatas Manzolli. Atua como pianista no projeto social Canarinhos da Terra desde o ano de 2016. E-mail: leandroacavini@gmail.com

anos de 1962 a 1965, Carlos Alberto Pinto Fonseca³ (1933-2006) iniciou em 1970 e concluiu em 1971 a composição de uma missa, na qual juntou os textos do ordinário⁴ católico com elementos da música popular e folclórica brasileira.

Por meio das diretrizes mencionadas, o Concílio orientou os compositores de todo o mundo a utilizar, entre outros, elementos populares e folclóricos de seus países na escrita de música sacra e a incluir a língua vernácula, conforme o texto que segue:

36. [A língua litúrgica]

[...]

§2. Dado, porém, que não raramente o emprego da língua vernácula pode revestir-se de grande utilidade para o povo, quer na Missa, quer na administração dos Sacramentos, quer em outras partes da Liturgia, poderá conceder-se-lhe um lugar mais amplo, especialmente nas leituras e admoções, em algumas orações e cantos, segundo as normas estabelecidas para cada caso nos capítulos seguintes.

[...]

119. [Música tradicional dos povos]

Como em certas regiões, sobretudo nas Missões, há povos com tradição musical própria, que tem uma grande importância na sua vida religiosa e social, dê-se a esta música a devida estima e o lugar conveniente, não só na educação do sentido religioso desses povos, mas também na adaptação do culto à sua índole [...]. Por isso, na formação musical dos missionários, procure-se cuidadosamente que, na medida do possível, possam promover a música tradicional desses povos tanto nas escolas como nas ações sagradas (SACROSANCTUM, 1963).

A ansiedade em atender às sugestões conciliares e em expressar a alma do povo brasileiro, por meio de uma obra sacra, foi um fator determinante para Carlos Alberto Pinto Fonseca tomar a decisão de compor sua missa. Em entrevista cedida ao primeiro autor deste trabalho, no ano de 2002⁵, o compositor declarou que o processo criativo desta que se tornou sua maior obra foi influenciado, também, por outros fatores e que, ao longo de todo o seu desenvolvimento, seu principal propósito era criar uma missa marcada por uma identidade nacional, que rompesse com os conceitos de sacro e profano, bem como de erudito e popular. Assim, concebeu uma missa erudita e sacra, pela utilização dos textos litúrgicos do ordinário na íntegra e pela escrita em moldes tradicionais, especialmente a técnica polifônica renascentista, contudo, de caráter popular e profano, pelo emprego de inúmeros

³Natural de Belo Horizonte, Carlos Alberto Pinto Fonseca foi dos mais expressivos compositores brasileiros no âmbito da música coral. Sua atuação como regente do Ars Nova – Coral da UFMG por praticamente 40 anos foi um fator determinante em sua produção musical. Segundo Santos (2001), “o trabalho ininterrupto junto a este coral deu a Carlos Alberto Pinto Fonseca oportunidades de pesquisa e experiências junto à criação musical destinada a formações corais.

⁴A Missa é o centro da vida litúrgica católica, tendo sua liturgia ordenada em torno da Eucaristia cotidiana, ou seja, da celebração diária da ceia e do sacrifício do Cristo, obedecendo ao calendário do Ano Litúrgico. Em sua forma solene, a missa apresenta uma sucessão de partes fixas, chamadas de Ordinário e de partes móveis, ou seja, que variam de acordo com o calendário eclesiástico ou com a natureza da celebração litúrgica, chamadas de Próprio. O Ordinário ou partes fixas inclui orações que podem ser cantadas cujos textos permanecem fixos independentemente do que se comemora, se Natal, Páscoa ou Tempo Comum. As partes fixas da missa que constituem o Ordinário são *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*.

⁵Para a realização da pesquisa de mestrado *Missa Afro-Brasileira* (de Batuque e Acalanto) de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos interpretativos, o primeiro autor deste trabalho realizou duas entrevistas com Carlos Alberto Pinto Fonseca, em sua residência na cidade de Belo Horizonte, nos dias 22 e 29 de junho de 2002.

elementos populares e folclóricos, na sua maioria oriundos da cultura afro-brasileira.

Parece-nos importante mencionar que, embora buscasse o rompimento entre sagrado e profano, Carlos Alberto Pinto Fonseca ressaltou que sua religiosidade o influenciou no processo de composição. De formação católica e espiritualista, na época em que compôs a missa, frequentava um grupo de meditação cujas práticas o teria inspirado consideravelmente. Além dessas vivências religiosas, o maestro sempre se interessou pelas filosofias e religiões orientais, tendo composto obras com base nelas, sem mencionar a significativa influência que sofreu da cultura e das religiões afro-brasileiras nos anos em que viveu na Bahia (1956-1960). Ao longo de toda sua vida, Carlos Alberto Pinto Fonseca cultivou sua mística e sua relação com o sagrado, fato que se revela como um importante traço de sua produção composicional. No tocante à missa, é evidente o aprofundamento que buscou, principalmente a partir de fundamentos teológicos, para dar forma musical às suas crenças religiosas, sem deixar de lado o desejo de unir a religiosidade popular aos dogmas da igreja.

Ao falar sobre suas motivações para compor uma missa brasileira, Carlos Alberto Pinto Fonseca explicou que teria iniciado o processo composicional com esboços que, em sua maioria, não foram utilizados. Até os primeiros títulos, *Missa da Macumba* e *Missa Popular Brasileira*, presentes em seus rascunhos, não foram utilizados, dando lugar ao título *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* que, em si, revela a alternância, na obra, de trechos mais rítmicos com outros mais melódicos e cantáveis. Segundo o compositor, o termo batuque⁶ refere-se ao que é mais percussivo, especialmente a rítmica africana; o acalanto⁷, por sua vez, diz respeito às melodias que citam ou trazem à lembrança canções de ninar, de roda, entre outras. Em um artigo publicado em 2005, Fernandes (2005, p. 61) ressalta que:

Premiada em 1976 pela Associação Paulista de Críticos da Arte, como “Melhor obra vocal do ano”, a obra reúne temas do folclore afro-brasileiro, intercalando trechos notadamente rítmicos e energéticos, que remontam à tradição da música africana, com trechos mais melódicos, que ressaltam aspectos do acalanto e de outras formas encontradas na música brasileira. A obra foi publicada pela *Lawson-Gould music publishers* nos Estados Unidos no ano de 1978 e gravada pelo próprio compositor à frente do coral Ars Nova, no ano de 1989, tendo como solistas Maria Eugênia Meirelles (soprano), Mara Dalva Alvarenga (contralto), Marcos Tadeu de Miranda (tenor) e José Carlos Leal (barítono). (FERNANDES, 2005, p. 61).

A intenção de compor uma missa com identidade nacional levou Carlos Alberto Pinto Fonseca à criação de uma obra facilmente assimilada pelo público, sem a preocupação com o uso de uma

⁶Batuque é uma dança originária da Angola e do Congo. Sinônimo de batucada, é uma das danças brasileiras mais antigas, se não for a mais, tendo sido constatada no Brasil e em Portugal já no séc. XVIII. Em algumas regiões do Estado de São Paulo, o batuque é uma dança de terreiro e, no Rio Grande do Sul, significa cerimônia afro-brasileira. Na verdade, a palavra batuque deixou de designar uma dança particular e tornou-se um nome genérico de determinadas coreografias e danças apoiadas em ritmos fortes realizados por instrumentos de percussão.

⁷Os acalantos são melodias simples e ternas. Seu texto pode, normalmente, apresentar figuras que causem medo, incentivando as crianças a dormir para evitá-las. Outra característica dos acalantos é o uso do canto em *bocca chiusa* ao final da canção, de modo a propiciar uma certa monotonia para adormecer a criança.

linguagem experimental ou de vanguarda. Em entrevista, ele revelou:

Eu procurei, na missa, partir de dois pontos de vista: sair da concepção de erudito e popular, fazendo uma obra que fosse ao mesmo tempo erudita e popular, e também romper com a concepção de música sacra e profana. [...] E a linguagem da missa não é experimental. Minha proposta é chegar aos corações das pessoas por meio de algo que já é assimilado por elas. Se pensarmos em informação e redundância, a *Missa Afro-Brasileira* tem muito mais redundância do que informação (FERNANDES, 2004, p. 15).

Ao mencionar tais intenções do compositor, associando identidade nacional ao termo “redundância” utilizado por ele e às manifestações musicais folclóricas, não é nossa intenção alimentar a visão equivocada difundida por alguns ex-alunos do maestro e musicólogos de que ele teria sido um compositor exclusivamente nacionalista. De fato, este aspecto em sua prática composicional é sempre ressaltado por estar presente nas várias fases de sua atividade criativa, por sua relação íntima com a música popular e folclórica e, principalmente, pela forte influência que as religiões afro-brasileiras exerceram sobre sua vida. Matheus (2010) explica que a estética nacionalista permeia toda a produção composicional do maestro e “sua sensibilidade ao nacional pode ser vista na temática das peças, no uso de escalas modais, nos arranjos de música popular, na utilização do folclore em criações e arranjos e também na presença de elementos afro-brasileiros” (MATHEUS, 2010, p. 53).

Contudo, apesar da força do nacionalismo na obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca, nossos estudos mais atualizados sobre sua obra têm revelado um compositor consideravelmente eclético, como ele próprio afirmou inúmeras vezes. Acreditamos que, uma vez que a porção não nacionalista de sua obra não foi divulgada, pouco se conheceu desse ecletismo, comprovado em várias peças impressionistas e atonais de significativa importância estética e artística.

As diferentes técnicas e estéticas coexistiam dentro de um mesmo período de tempo. Assim, em um mesmo ano, Carlos Alberto Pinto Fonseca compunha peças completamente diferentes. [...] Presente em toda sua trajetória composicional desde as primeiras obras, esse ecletismo tem um caráter peculiar por não acontecer em fases cíclicas de negação e valorização de determinada estética. [...] Pode ser admitida a possibilidade de, ao longo dos anos, o compositor ter mudado sua percepção sobre o seu ecletismo, mas o mesmo continuou sendo um traço estético até o final de sua vida. Em 2006, no ano de seu falecimento, Carlos Alberto Pinto Fonseca nos disse de forma enfática que ele era um compositor eclético e não nacionalista. (MATHEUS, 2010, p. 51-53).

Com efeito, o ecletismo composicional de Carlos Alberto Pinto Fonseca é um assunto relevante e caro aos estudiosos de sua obra, carecendo de discussões mais amplas e fundamentadas. Não seria, portanto, no âmbito deste trabalho, produtivo e adequado estender o assunto. Entretanto, devemos enfatizar que: 1) Carlos Alberto Pinto Fonseca é um compositor eclético, e a identidade de sua música revela-se por meio de seu ecletismo; 2) entre as estéticas às quais se dedicou, o Nacionalismo

esteve sempre presente; e, mais importante, 3) a *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* é uma das obras que representam esse Nacionalismo no conjunto de suas composições, embora ele próprio não a considerasse como nacionalista, apesar de afirmar sua essência popular e sincrética.

No prefácio da partitura da *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* publicada pela *Lawson-Gould music publishers*, o compositor afirma que o “sincretismo é uma realidade no Brasil” e que, na missa, ele “tentou expressar os sentimentos religiosos dos brasileiros, povo formado pela mistura do europeu, do negro africano e dos ancestrais indígenas” (FONSECA, 1978). Apesar da amplidão das discussões que o termo sincretismo⁸ pode provocar, mais uma vez, por não haver espaço no âmbito deste trabalho, furtar-nos-emos de discuti-lo, sem, contudo, deixar de esclarecer que, no que diz respeito à *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*, o sincretismo mencionado por Carlos Alberto Pinto Fonseca deve ser entendido, sobretudo, em relação à fusão de elementos musicais populares e folclóricos com os textos católicos. Não há alterações na estrutura litúrgica da obra que caracterizem, de alguma maneira, o sincretismo religioso brasileiro. Há uma adaptação do texto a um estilo musical afro-brasileiro, caracterizado pela inserção de ritmos e melodias de origem popular e folclórica, tratadas composicionalmente de maneira tradicional, com base na escrita contrapontística da Renascença. Além disso, não se pode afirmar que exista na obra uma inserção direta de elementos rituais do Candomblé ou da Umbanda, apesar da força do elemento rítmico cultivado nas religiões afro-brasileiras. Não foram empregados instrumentos de percussão tão comuns a esses rituais, ou quaisquer expressões em dialeto africano; não há referências a orixás ou a melodias tradicionalmente associadas aos cultos afros; e a *performance* da obra não requer coreografias ou movimentos que lembrem as danças rituais.

2. Características estruturais da obra

Composta para quarteto solista e coro misto *a capella*, a *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* é uma obra extensa, repleta de peculiaridades de considerável relevância, conforme explicitamos a seguir.

⁸“A palavra sincretismo significa, etimologicamente, “frente unida dos cretenses”, simbolizando o acordo que os cidadãos de Creta firmariam perante as ameaças de um inimigo exterior e a unidade de uma ilha fortemente diferenciada, política e culturalmente, com a absorção de vagas sucessivas de emigrantes. No Renascimento, a palavra passou a significar a fusão entre tendências opostas, principalmente na época das guerras da religião. Já nessa altura, mas sobretudo a partir do século XIX, o conceito assumiu um significado negativo de degenerescência das religiões universais, incapazes de manter o rigorismo dos seus elementos originais e constitutivos. Mais recentemente, a antropologia afro-americana apoderou-se do termo para qualificar o sistema de misturas entre religiões autóctones e religiões universalistas, como o Cristianismo e o Islã, ou seja, a resistência simbólica que religiões expatriadas e subjugadas ofereceram a uma religião dominante.” [...]. “Hoje em dia, os estudos do sincretismo aplicam-se sobretudo às sociedades colonialmente dominadas e às quais foi imposta uma religião oficial, como é o caso do Cristianismo para os africanos, os afro-brasileiros e os ameríndios. O antropólogo R. Bastide mostrou que a filosofia dos negros não era mística, como puderam pensar os etnólogos, mas pragmática. Sob a aparência de uma aculturação completa e de uma aceitação total do sistema social e religioso imposto pelos colonizadores, o negro, no Brasil, continuava a cultivar a sua própria religião. Assim, o culto dos santos católicos, que já representa uma forma de politeísmo no interior do monoteísmo, não suscitou, por parte do negro, um investimento no Além, mas significava um rejuvenescimento e perpetuação do culto dos antepassados. Por outras palavras, o negro ficou marcado sobretudo pelos aspectos sociais e institucionais da religiosidade católica, e não tanto pelo tipo de fé e de dogmas que propagava.” Cf. [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$sincretismo-\(sociologia\)](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$sincretismo-(sociologia)) Acesso em: 22 abr. 2021.

2.1 Tratamento do texto

A obra apresenta as cinco partes do ordinário: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus/Benedictus* e *Agnus Dei*, divididas em 19 movimentos que, por sua vez, são estruturados em seções, períodos e/ou frases. Segundo Fernandes (2005, p. 64), o *Kyrie* foi dividido em três movimentos: I. *Kyrie* (c. 1-24)⁹, II. *Christe* (c. 25-35) e III. *Kyrie II* (c. 37-63); o *Gloria* em quatro: IV. *Gloria* (c. 1-20), V. Nós vos louvamos (c. 21-34), VI. *Gratias agimus* (c. 35-140) e VII. *Quonian* (c. 141-161); o *Credo* em cinco: VIII. *Credo* (c. 1-47), IX. E se encarnou (c. 48-132), X. *Et unam sanctam* (c. 133-165), XI. *Et vitam* (c. 166-173) e XII. *Amen* (c. 174-193); o *Sanctus* em cinco: XIII. *Sanctus* (c. 1-27), XIV. *Hosanna* (c. 28-41), XV. *Benedictus* (c. 42-62), XVI. Bendito Aquele (c. 63-83) e XVII. *Hosanna* (c. 84-104); e, por fim, o *Agnus Dei* em dois: XVIII. *Agnus Dei* (c. 1-18) e XIX. *Dona Nobis* (c. 19-60).

Pelos títulos dos movimentos, é possível observar a utilização do latim e do vernáculo. De fato, essa é uma importante peculiaridade da obra. Carlos Alberto Pinto Fonseca usou os dois idiomas, às vezes de maneira sobreposta, às vezes alternada e, ainda, em forma de responsório, como se uma voz estivesse traduzindo a outra. Todo o texto do ordinário católico aparece na missa integralmente nos dois idiomas.

Em entrevista cedida ao primeiro autor deste trabalho, o compositor esclareceu o emprego dos dois idiomas afirmando que se trata de uma questão fonética. Ele explicou que “o português é muito brando, melhor para as melodias suaves, enquanto o latim é mais percussivo e articulado, melhor para a percussão afro e para as linhas mais enérgicas” (FONSECA, 2002 *apud* FERNANDES, 2004, p. 17).

A figura a seguir demonstra o emprego dos dois idiomas no princípio do *Kyrie II*, bem como a exploração rítmica e melódica empregada pelo compositor:

⁹A partitura publicada pela Lawson-Gould Music Publishers não apresenta números de compassos. A partitura utilizada pelo compositor, cópia manuscrita de Ataulfo Cardoso, apresenta uma numeração contínuo início do *Kyrie* ao final do *Agnus Dei*. Em nosso trabalho, optamos por numerar os compassos considerando os 19 movimentos. Assim, no princípio de cada movimento, a numeração reinicia.

Figura 1: *Kyrie II*, c.04-06, utilização do português na melodia de soprano solo acompanhada pelo coro em latim.

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

2.2 Organização da obra em motivos melódicos e rítmicos

Além do emprego pouco usual dos dois idiomas ao longo de toda a obra, outra peculiaridade digna de nota é sua organização musical baseada em motivos melódicos-rítmicos que “criam conexões entre seus movimentos, estabelecendo unidade e coerência” (FERNANDES; MARINHO; CAVINI, 2021, p. 4). Os motivos são empregados de maneiras diversas e com diferentes funções. Em sua análise, Fernandes (2004) identifica pelo menos quatro tipos de motivos utilizados por Carlos Alberto Pinto Fonseca:

1. Motivo condutor, chamado pelo compositor de *Leitmotiv*, recorrente em toda obra, apresentado com pequenas variações e modificações ocorridas principalmente em função da prosódia do texto;
2. Motivos melódicos explorados ao longo de toda a obra com função de caracterizar determinadas seções. Também têm função unificadora, assim como o motivo condutor, sendo repetidos de maneira a criar uma inter-relação entre trechos diferentes, proporcionando maior coerência à obra;
3. Motivos melódicos específicos, apresentados menos frequentemente, em geral, em um único momento em toda a missa. Trata-se de motivos de melodias folclóricas que têm a função de caracterizar determinados trechos;
4. Motivos de acompanhamento¹⁰ utilizados para a estruturação do acompanhamento. Esses

¹⁰O termo motivo de acompanhamento é utilizado por Schoenberg (1996, p.108). Segundo o autor, seu “tratamento consiste em simples repetições rítmicas e adaptações à harmonia”. Na missa de Carlos Alberto Pinto Fonseca, esses motivos são fundamentais na organização de toda obra e apresentam, de maneira geral, características rítmicas e, em poucos casos, melódicas

motivos costumam ser apresentados inicialmente de maneira destacada e, na sequência, assumem sua função dentro do acompanhamento.

A seguir, apresentamos quatro figuras com os 16 primeiros compassos do *Kyrie*. Nessas figuras, podemos observar, logo no início da obra, como Carlos Alberto Pinto Fonseca organiza-a com base em motivos, exemplificando nossa exposição anterior sobre os tipos motivicos utilizados. Inicialmente, nos c. 1 e 2, na linha do primeiro soprano, é exposto o motivo condutor que será recorrente em toda a obra, abrindo a missa nesse período introdutório de seis compassos no *Kyrie* e concluindo-a com o fechamento do *Agnus Dei*. Em geral, o motivo condutor é apresentado em blocos homofônicos, harmonizado a 4, 5, 6, 7 ou 8 vozes, e seu texto refere-se à primeira pessoa da Santíssima Trindade (Deus Pai), com exceção de sua última aparição no *Agnus Dei*, quando o texto invoca o Cordeiro de Deus – Jesus, segunda pessoa da Santíssima Trindade.

Figura 2: Motivo condutor de toda a obra, apresentado na introdução da missa (período A do *Kyrie*), nos c. 1 e 2, na linha de Soprano 1. Nos c. 3 e 4, o motivo é repetido como consequente.



Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

A figura 3 mostra, logo após a terceira apresentação do motivo condutor (c. 5 e 6), a exposição de um importante motivo de acompanhamento que também será explorado ao longo do *Kyrie* e de toda obra. Nos c. de 7 a 12, o motivo é apresentado seis vezes, com certo destaque, sendo constituído de duas células rítmicas: a primeira com o texto *Kyrie eleison* seguido da resposta da segunda, que repete a palavra *eleison*.

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

Após o período de exposição do motivo de acompanhamento (c.7-12), o compositor apresenta o terceiro período do primeiro *Kyrie* (c.13-24), caracterizado por uma textura semicontrapontística¹¹ de melodia acompanhada (Figura 4). A linha do soprano apresenta, a partir do c.13, a melodia construída sobre o primeiro motivo melódico de toda a missa (vermelho). Este motivo será reapresentado em outros momentos da obra, sempre em situação de destaque melódico. A linha de contralto alterna a apresentação de um contracanto melódico com características de acalanto (amarelo), com a exposição do motivo de acompanhamento. As linhas de tenor e baixo encarregam-se do acompanhamento, em que o motivo de acompanhamento apresentado anteriormente aparece de maneira recorrente (verde).

¹¹O Segundo Schoenberg (1996, p. 111), o semicontraponto possui implicações temáticas e motivicas, e nada mais é do que um modo de ornamentar, melodizar e vitalizar, de uma maneira diferente, as vozes secundárias da harmonia.

Pinto Fonseca, o ritmo foi tratado com destaque. Conforme mencionamos, na missa, a questão rítmica é explorada nos trechos chamados pelo compositor de batuque, “caracterizados, justamente, por sua essência mais percussiva, responsável por criar texturas de complexidade rítmica, verificada na formação de algumas células rítmicas e na sua combinação” (FERNANDES; MARINHO; CAVINI, 2021, p. 6).

Tão importante quanto a exploração rítmica é o tratamento textural dado às vozes. Carlos Alberto Pinto Fonseca utilizou grande variedade de texturas, compondo trechos monódicos, homofônicos, de melodia acompanhada, semicontrapontísticos e, predominantemente contrapontísticos, com ou sem o uso da imitação.

A **monodia** é utilizada por Carlos Alberto Pinto Fonseca em um trecho específico do *Gloria*, mais especificamente no movimento chamado de *Gratias*. Trata-se do aboio, tipo de canto utilizado no ambiente rural, por meio do qual os vaqueiros conduzem suas boiadas. As melodias são rítmicamente livres, improvisadas e priorizam o prolongamento de determinadas vogais.

A **homofonia** foi tratada pelo compositor de duas maneiras: trechos em uníssono e trechos a quatro ou mais vozes que mantêm o caráter contrapontístico. Em sua produção para coro, Carlos Alberto Pinto Fonseca sempre organizou seu pensamento composicional por meio do contraponto, segundo ele próprio, por ter sido fortemente influenciado por seu mestre J. H. Koellreutter. Essa influência é especialmente significativa no contexto da *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* por se tratar de uma obra religiosa composta nos moldes do contraponto renascentista. Koellreutter (1996, p. 44), em seu livro sobre a técnica do contraponto da Renascença, explica que obras sacras não são constituídas somente de seções de caráter polifônico, “mas também de trechos homofônicos (nota contra nota), visando tornar o texto mais inteligível”. A seguir, apresentamos dois exemplos de textura homofônica na missa.

Figura 5: *Gratias*, c.36-38, trecho em uníssono.

The image shows a musical score for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in the key of D major (two sharps). The score is for a section of the 'Gratias' movement, measures 36-38. A red box highlights a section from measure 66 to 72, which is marked 'pp non legato'. The lyrics are 'Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa tris.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines.

Figura 6: *Gloria*, trecho homofônico a 4 vozes.

Calmo e dolce ♩ 50 (2ª volta *mf e dim.*)

dolce e legato 2ª vez *p*

paz na ter - ra aos ho - mens de bo - a von - ta - de, de bo - a von - ta - de, de bo - a von - ta - de, e

dolce e legato 2ª vez *p*

Paz na ter - ra aos ho - mens de bo - a von - ta - de, de bo - a von - ta - de, de bo - a von - ta - de, e

dolce e legato 2ª vez *p*

paz na ter - ra aos ho - mens de bo - a von - ta - de, de bo - a von - ta - de, de bo - a von - ta - de,

dolce e legato 2ª vez *p*

Paz na ter - ra aos ho - mens de bo - a von - ta - de, de bo - a von - ta - de, de bo - a von - ta - de, e

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

A escrita polifônica, por sua vez, é a mais utilizada em toda a obra e foi utilizada de duas formas: 1) **contraponto imitativo**, em que as entradas de cada voz se dão por meio da imitação de algum motivo; e 2) **contraponto livre**, em que uma das vozes, seja solista, seja do coro, é portadora de uma melodia principal, acompanhada pelas demais. Nesse caso, a melodia pode passar de uma voz a outra. A seguir, apresentamos duas figuras que ilustram os tratamentos dados à polifonia:

Figura 7: Credo (Amen), contraponto imitativo a 8 vozes. Entradas na sequência B2, B1, T2, T1, A, S2 e S1.

Calmo, quase adagio ♩ = 56

42

B2 *legatissimo ed espr.* *p*

B1 *p*

T2 *p* *legatissimo ed espr.*

A - - - - - men,

45

S2 *mp* *legatissimo ed espr.*

A *mp* *legatissimo ed espr.*

T1 *p*

A - - - - - men,

A - - - - - men,

A - - - - - men,

men,

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

Figura 8: Contraponto livre no *Gratias* (Qui tollis peccata mundi). Melodia de ninar na voz de soprano (citação do tema de *Tutu marambá*) e depois no baixo (último compasso), acompanhada pelas outras vozes.

50

Legato dolcissimo ♩ = 58

p

tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec -

pp

Qui - tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec -

pp

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui

pp

Qui tol - lis

p

qui tol - lis pec - ca - ta

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

No tocante à textura, são notórios os vários trechos de **melodia acompanhada**. Em geral, a linha melódica fica a cargo de uma das vozes do coro ou de uma das vozes solistas. Nos trechos polifônicos, a melodia passa de uma voz a outra. Na construção do acompanhamento, há procedimentos diferentes: 1) trechos de **semicontraponto**, em que há um movimento melódico livre nas linhas que realizam o acompanhamento, por meio de motivos criados para tal (Figura 9), sem, contudo, caracterizar um trecho contrapontístico; e 2) trechos em que o acompanhamento foi escrito de maneira homofônica ou homorrítmica, como na figura 10 que demonstra o tenor solista como portador da melodia acompanhada pelas vozes do coro:

Figura 9: Trecho semicontrapontístico do Kyrie

Melodia na linha de soprano, acompanhada pelas demais vozes do coro.

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

Figura 10: Melodia realizada pelo tenor solista, acompanhado pelo coro de maneira homofônica.

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

2.4 Material escalar e harmonia

No período em que concebeu a *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*, Carlos Alberto Pinto Fonseca testemunhou inúmeras inovações no campo da composição musical para coros, especialmente no tocante às estéticas harmônicas. Ele próprio, tendo como base seu ecletismo composicional, compôs, no princípio dos anos 1970, muitas peças baseadas no atonalismo e no tonalismo tratado de maneira mais expandida. No caso da missa, entretanto, o compositor não teve uma preocupação em inovar, mas em usar uma linguagem tradicional, facilmente assimilada pelo público, como ele mesmo mencionou. Assim, do ponto de vista harmônico, a obra apresenta elementos característicos da música nacionalista brasileira do século XX como, primordialmente, material escalar tonal e modal, além de escalas pentatônicas e octatônicas. Essa utilização ainda contribuiu para a formação de um rico material acórdico que emprega diferentes cores sonoras. Identificamos, além das tríades e tétrades, formações secundais¹², quartais¹³ e acordes misto¹⁵. A figura a seguir ilustra um pequeno trecho do *Credo* em que há grande ocorrência de acordes quartais e quintais.

Figura 11: Trecho do *Credo* em que há utilização de acordes quartais e quintais.

The image shows a musical score for a choir, likely a four-part setting. It consists of four staves, each with a vocal line and corresponding lyrics. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo). The lyrics are: "ven - tu - ri sae - cu - li. vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, ven - tu - ri sae - cu - li." The score is identified as Figure 11, which highlights the use of quartal and quintal chords.

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

O aspecto mais relevante no que toca à harmonia é a alternância entre o modalismo e o tonalismo e sua consequente ambiguidade sonora. Com efeito, há um maior uso das escalas modais, entretanto, apesar do colorido modal típico do folclore brasileiro que essas escalas imprimem à obra,

¹²Acordes secundais possuem “uma sonoridade construída a partir de 2^{as} maiores ou menores ou de uma combinação das duas. Esses acordes podem ser construídos com 7^{as} em vez de 2^{as}, mas esta é a exceção. Mais frequentemente, as notas de um acorde secundário são colocadas adjacentes umas às outras, um arranjo às vezes referido pelos termos “cluster” e “cluster de notas” (KOSTKA, 2006, p. 59, tradução nossa).

¹³Acorde formado por intervalos de 4^a, bem como sua inversão, a 5^a.

¹⁵Segundo Kostka (2006, p. 63), acordes de intervalos mistos são “acordes que não se originaram de intervalos de 2^a, 3^a, ou 4^a, mas, em vez disso, combinam dois ou mais desses tipos de intervalos, uma forma de sonoridade mais complexa” (tradução nossa).

há uma constante percepção das funções harmônicas tonais tradicionais (tônica, dominante e subdominante), fato que pode ser observado em diferentes situações, dentre as quais, ressaltamos as duas mais recorrentes:

- Trechos em que há alternância e/ou sobreposição do modo eólio e/ou dórico com a escala menor harmônica. Em geral, nesses trechos, a linha melódica é apresentada integralmente na escala modal (eólia ou dórica), e o acompanhamento, por sua vez, na escala menor harmônica em que o VII grau da escala tem função de sensível, reforçando a escuta tonal;
- Trechos totalmente modais, em que, apesar de o VII grau da escala exercer um papel de sub-tônica, a organização dos acordes baseia-se nas funções tonais, muitas vezes com o uso da cadência V – I (dominante-tônica).

Importante ressaltar que essa característica da *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)* não é uma novidade na música de concerto brasileira de raiz nacionalista. Muitos outros compositores brasileiros que utilizaram elementos folclóricos em suas obras trataram a harmonia de maneira semelhante e recorrente.

3. Elementos populares e folclóricos presentes na obra

Evidentemente, quando Carlos Alberto Pinto Fonseca afirma que seu ideal era compor uma obra capaz de “tocar os corações das pessoas por meio de uma coisa que já é assimilada por elas”, ele se refere aos vários elementos oriundos da cultura popular que utilizou, especialmente os trechos em que se pode reconhecer o batuque, o acalanto, as cantigas de roda, a marcha-rancho, o samba-canção, os cantos de trabalho e até uma referência ao vira português.

Conforme explicamos desde o princípio deste trabalho, para o compositor, **batuque** é tudo o que representa a percussão afro. No entanto, o termo se refere a uma dança originária da Angola e do Congo. Segundo Fernandes,

Sinônimo de batucada, o batuque é uma das danças brasileiras mais antigas, se não for tal, tendo sido constatada no Brasil e em Portugal já no século XVIII. Em algumas regiões do Estado de São Paulo, o batuque é uma dança de terreiro, e no Rio Grande do Sul significa cerimônia afro-brasileira. Na verdade, a palavra batuque deixou de designar uma dança particular, e tornou-se um nome genérico de determinadas coreografias e danças apoiadas em ritmos fortes realizados por instrumentos de percussão (FERNANDES, 2004, p. 64).

Na *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*, pode-se chamar de batuque todos os trechos de rítmica mais percussiva de origem africana, sem denominações específicas. Nessas passagens, na *performance*, o compositor, em sua função de regente, orientava o coro a cantar de maneira

Figura 13: Trecho do *Gratias* (c. 66-68) em que a melodia de *Nesta Rua* é citada pelo compositor na linha do soprano, acompanhada pelas outras vozes por meio de uma escrita contrapontística (contraponto livre).

65 *mp* *Ralentar da colcheia 80 a 58* *Andante sostenuto (in 4) = 58*

no - stram, qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, qui se - des ad dex - te - ram

stram, qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, qui se - des ad dex -

stram, qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, qui

stram, qui se - des ad dex - te - ram Pa -

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

No princípio do *Gloria*, no movimento *Nós te louvamos*, Carlos Alberto Pinto Fonseca faz menção à **marcha-rancho**. Trata-se de um trecho de melodia acompanhada em que a linha melódica fica a cargo da voz de soprano com um contracanto na voz de contralto, ambas em português. As vozes masculinas apresentam um motivo de acompanhamento criado para imitar o ritmo da marcha rancho. Para os tenores, o compositor indica que cantem “muito articulado e *staccatissimo* como um tambor”. Para os baixos, ele recomenda que cantam como se fossem uma *gran cassa*. Há ainda outras diversas indicações de articulação como podemos observar na figura a seguir:

Figura 14: Menção à marcha-rancho na obra. Melodia no soprano e contracanto no contralto em português. Motivo de acompanhamento realizado pela junção das linhas de baixo (*come gran cassa*) e tenor (*come tamburo*).

Tempo de "Marcha Rancho" 92-104

p *mp* *mp* *mp* *mf*

Nós vos lou - va - mos, nós vos ben - di - ze - mos,

Nós vos lou - va - mos, nós vos ben - di - ze - mos,

molto argoluto e staccatiss. (come tamburo) *mf*

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Lau - da - mus

(come gran cassa)

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi -

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

Segundo Fernandes (2004, p. 67), diferentemente do que nos mostra a figura, a marcha-rancho tem, originalmente, compasso binário, com marcação acentuada no tempo forte para facilitar as passadas dos carnavalescos. O autor explica que, na primeira década do século XX, embora mantivessem sua marcação acentuada no tempo forte, as marchas passaram a ter ritmo e caráter mais dolente, além de um maior desenvolvimento da parte melódica, “com o objetivo de reproduzir a melódica e calma ondulação dos desfiles dos ranchos carnavalescos”.

Ainda no *Gloria*, no movimento que sucede ao *Nós vos louvamos*, no *Gratias agimus tibi*, Carlos Alberto Pinto Fonseca faz uma outra menção, neste caso, ao **Vira**, gênero músico-coreográfico do folclore português em compasso composto binário.

Figura 15: Menção ao Vira português no início do *Gratias agimus tibi*.

The musical score is for a four-part setting of "Gratias agimus tibi" in 8/8 time. The tempo is marked as quarter note = 60. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese and Latin. The piano part has a melodic line in the right hand and a rhythmic line in the left hand. The lyrics are: "Gra - (Como o Vira Português) - bi, gra - ti - as a - gi - mus ti - bi. Nós vos da - mos".

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

No *Credo*, no movimento *Et incarnatus*, no trecho em que o texto diz “Também foi crucificado por nós sob Pôncio Pilatos, padeceu e foi sepultado” e ao longo do *Agnus Dei*, Carlos Alberto Pinto Fonseca escreveu solos para o tenor solista, acompanhado pelo coro, caracterizando o que ele chama de **samba-canção**, com ênfase na melodia de caráter romântico, sentimental e nostálgico.

A figura a seguir ilustra o samba-canção apresentado no *Credo*. Conforme mencionado, a linha melódica fica a cargo do tenor solista acompanhado pelo coro. As vozes femininas apresentam ritmos mais estáticos, enquanto as vozes masculinas, especialmente os baixos, realizam o ritmo do samba-canção estilizado pelo compositor.

Figura 16: Menção ao Samba-canção no *Et incarnatus est* (c. 33-37).

The musical score is for a section of a mass, specifically the 'Et incarnatus est' movement. It is marked 'Tempo de Samba Canção' with a tempo of 66-69. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese: 'Tam - bém foi cru - ci - fi - ca - do, tam - o est. o o o Dum dum dum dum du rum dum du rum dum du rum dum dum dum du rum dum dum dum du'. The piano part features a prominent bass line with a 'dum' pattern.

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

Um outro importante solo de tenor existente na missa é a menção aos cantos de trabalho no *Gloria*, no movimento *Gratias agimus tibi*. Existem, na cultura afro-brasileira, como herança africana, alguns tipos de cantos de trabalho, sendo um dos mais notáveis o **canto de aboio**. Há dois tipos de aboio: o aboio de roça e o aboio de gado. O primeiro é cantado em dueto, de maneira responsorial quando vaqueiros manejam o gado. O segundo é um canto solista, cantado em uma única sílaba (vogal) para aquietar o gado no curral. Os aboios nordestinos são caracterizados por linhas melódicas ornamentadas e grande extensão vocal.

Entre suas principais características, podemos destacar melodias lentas e improvisadas que prolongam as vogais [u, o, , , i, e, , , a,] – tra-

zendo certa proximidade com o canto melismático gregoriano. Essas linhas vocais também podem apresentar liberdade rítmica, vocalizações de sons agudos, inícios de frases idênticas, uso de interjeições e fermatas. Geralmente, um canto individual, no qual os solos são entoados com ornamentações, dentro de uma ampla tessitura. (SANTANA, 2020, p. 28).

A figura a seguir ilustra uma parte do trecho que Carlos Alberto Pinto Fonseca chamou de canto de aboio na missa.

Figura 17: *Gloria*, (*Gratias agimus tibi*, c.79-86), monodia baseada no canto de aboio.

Figura 17: *Gloria*, (*Gratias agimus tibi*, c.79-86), monodia baseada no canto de aboio.

Fonte: Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira (2004).

A presença desses elementos populares e a sua exploração ao longo de toda a obra tornam essa missa uma obra particular. A mostra que aqui apresentamos é, entretanto, modesta diante do todo que a obra representa e traz em seu conteúdo.

4. Considerações finais

A *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*, composta em 1971 para solistas e coro misto *a capella*, é a obra mais importante do vasto repertório composto por Carlos Alberto Pinto Fonseca, configurando-se como uma das mais bem sucedidas obras corais brasileiras do século XX. Escrita para o *Ars Nova – Coral da UFMG*, considerando sua sonoridade e seu potencial técnico-vocal, trata-se de uma obra nacionalista, uma das estéticas às quais o compositor se dedicou.

Marcada pela presença constante de elementos folclóricos e populares da música brasileira, a obra apresenta certas peculiaridades como o uso da língua vernácula em alternância e/ou sobreposição com o latim; a escrita contrapontística construída a partir de motivos melódicos e rítmicos recorrentes; a utilização de materiais melódico-harmônicos típicos do folclore nacional como escalas

modais, tonais e pentatônicas; e, especialmente, o ideal de identidade nacional a partir de elementos musicais facilmente assimilados pelo público e do rompimento entre sacro e profano, erudito e popular.

Importante ressaltar que, apesar do caráter popular e da estética nacionalista que envolve a missa, Carlos Alberto Pinto Fonseca não foi um compositor exclusivamente nacionalista, mas sobretudo, eclético. Seu ecletismo comprova-se no conjunto total de suas obras em que se constata a variedade de estéticas e estilos aos quais se dedicou, tendo composto obras tonais, modais e atonais; românticas, nacionalistas, impressionistas e de vanguarda. Com efeito, o ecletismo composicional é uma característica de diversos compositores brasileiros dos séculos XX e XXI que se dedicaram a diferentes linguagens ao longo de suas vidas, configurando-se, enfim, como uma marca da identidade da música de concerto nacional.

Referências

FERNANDES, Angelo José. De Batuque e Acalanto: uma análise da Missa Afro-Brasileira de Carlos Alberto Pinto Fonseca. *Per Musi*, Belo Horizonte, nº 11, p. 60-72, 2005.

_____. *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto) de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos interpretativos*. Campinas, 2004. 171 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

FERNANDES, Angelo José; CAVINI, Leandro Augusto; MARINHO, Andrew Aleixo. Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto) de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos históricos, musicais e relato de experiência de gravação. *Anais do XXV Congresso Nacional da ABEM*, Londrina, p. 1-16, 2021.

FERNANDES, Angelo José; MAGRINI, Raíssa Amaral; MIGLIORI, Sarah Victória Santibanez; COELHO, Heitor Basílio. O ecletismo nas canções de câmara para canto e piano de Carlos Alberto Pinto Fonseca. *Revista Vórtex*, Curitiba, V.8, n.2, p.1-30, 2020.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Entrevista concedida a Angelo José Fernandes*. (fita magnética). Belo Horizonte, 2002. Entrevista.

_____. *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*. New York: Lawson-Gould Music Publishers, 1978.

_____. *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*. Partitura editorada por Arnon Sávio Reis de Oliveira.

_____. *Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)*. Ars Nova - Coral da UFMG. Regência: Carlos Alberto Pinto Fonseca. Rio de Janeiro: Continental, 1989. 33 rpm, stereo. (Disco de vinil).

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Contraponto modal do século XVI: Palestrina*. Brasília: MusiMed Edições Musicais, 1996.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. 3. ed. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 1999.

MATHEUS, Rize Lorenze. *Elementos impressionistas na obra composicional de Carlos Alberto Pinto Fonseca*. Belo Horizonte, 2010. 100 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

SANTANA, Cintia Campos Santa Cruz. *Missa Breve sobre ritmos populares brasileiros, de Aylton Escobar: considerações analíticas*. São Paulo, 2020. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2020.

SACROSANCTUM CONCILIUM. Constituição Conciliar sobre a Sagrada Liturgia, 1963. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vatii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html#>. Acesso em: 27 jul. 2021.

SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. *Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras*. Belo Horizonte, 2001. Dissertação (Mestrado em Música de Câmara). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SINCRETISMO. Disponível em <[https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$sincretismo-\(sociologia\)](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$sincretismo-(sociologia))>. Acesso em 22 de abril de 2021.

An abstract graphic featuring a solid dark grey vertical rectangle on the right side. To its left, several thin, wavy lines in a light peach or orange color curve across the white background, some entering the dark rectangle.

Gestão de Orquestra em Sergipe: reflexões sobre programação artística, desafios de *performances*, repertório nacional, música popular e contemporaneidade

Gestão de Orquestra em Sergipe: reflexões sobre programação artística, desafios de *performances*, repertório nacional, música popular e contemporaneidade

Guilherme Mannis¹

Resumo: O artigo é um panorama das ações artísticas desenvolvidas pela Orquestra Sinfônica de Sergipe (Orsse) nos últimos 15 anos, com vistas à valorização da música brasileira, ao diálogo com a sociedade local e ao posicionamento do grupo frente aos desafios da contemporaneidade.

Palavras-chave: Música Sinfônica Brasileira, Orquestra Sinfônica de Sergipe, Orquestras do Nordeste Brasileiro.

Diante das últimas reflexões apresentadas no seminário “Caminhos para expressão, transmissão e atualização da identidade brasileira na música de concerto instrumental”, descrevo, neste artigo, algumas considerações sobre a gestão artística da Orquestra Sinfônica de Sergipe (Orsse), grupo que tenho a honra de dirigir artisticamente, desde 2006, e com o qual, juntamente com os gestores governamentais, com toda a equipe de trabalho e os músicos, obtivemos excelentes resultados. Espero que estas reflexões possam servir de inspiração para outros planejamentos artísticos, sobretudo

¹Guilherme Mannis é Diretor Artístico e Regente Titular da Orquestra Sinfônica de Sergipe, Doutor em Música pela Unesp. Foi professor da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: gmannis@gmail.com

em relação à construção de pontes de identidade entre uma orquestra sinfônica e seu público.

Descrevo, a seguir, um pouco do histórico da Orsse. Criada em 1985, é o único corpo artístico estável do governo estadual; trata-se, atualmente, de um importante centro nacional de produção sinfônica. Sediada no belo e moderno Teatro Tobias Barreto, na cidade de Aracaju, a orquestra realiza, desde 2006, Temporadas Anuais de Concerto, com novas produções quinzenais, durante 10 meses por ano. O grupo desenvolve, também, outras ações variadas, em que se incluem a realização de concertos por todo o interior do Estado e de concertos didáticos, o desenvolvimento de projetos de valorização da música brasileira e de interlocução com manifestações culturais locais e até a realização de Temporadas Digitais e incursão por outros Estados. Depois de sua criação, em 1985, o grupo amargou consideráveis períodos de inatividade, voltando a desempenhar um papel relevante na cena cultural somente após a reestruturação iniciada em 2002. Além das 15 últimas temporadas de concerto com grande sucesso de público em Aracaju, podem ser destacadas como outras conquistas da Orquestra a realização de uma Turnê Brasil, a participação nos Festivais de Inverno de Campos do Jordão e de Música Barroca e Colonial em *Santa Cruz de la Sierra*, a realização de óperas em concerto e inúmeras peças coral-sinfônicas com a participação do Coro Sinfônico da Orsse – grupo amador também gerido pela orquestra, a realização de inúmeras primeiras audições de obras brasileiras, de ciclos interpretativos de compositores, entre tantos outros êxitos. Atualmente, o grupo conta com 55 músicos, de Sergipe e dos mais variados estados do país.

Frente ao cenário atual, quais seriam os maiores desafios para este grupo seguir a sua missão artística, difundindo a cultura brasileira e sergipana por meio de suas *performances*?

Em primeiro lugar, parece-me vital que a gestão artística de uma Orquestra Sinfônica se envolva ativamente na sociedade em que está inserida, sendo parte da vida diária da comunidade, de forma a compreender melhor seus anseios e as possibilidades artísticas adaptáveis à sua dinâmica. A acusação de “arte elitista”, muitas vezes atribuída à música erudita, pode derivar da empáfia de muitos gestores artísticos, autoconsiderados “faróis de sabedoria musical”, em promover *performances* apenas de acordo com interesses e necessidades pessoais, absolutamente alheios ao que ocorre ao redor.

A simples aplicação de “receitas para programação” às quais muitos destes gestores se apegam, sobretudo aquelas advindas de realidades europeias e norte-americanas em que a música erudita está presente no dia a dia e na educação da população, podem estar completamente inadequadas à realidade brasileira, de profundas desigualdades econômicas e culturais. Mesmo as realidades do Brasil são muito distintas: há diferenças colossais entre as dinâmicas culturais dos estados e das cidades. Como exemplo disso, posso assegurar que receitas de programação seguidas por certos grupos no principal centro sinfônico brasileiro, São Paulo, dificilmente funcionariam em Sergipe, tanto pela diferença entre os recursos disponíveis para as atividades dos grupos, quanto pela própria característica de nosso público. Diferentemente de São Paulo, em nosso Estado, as gerações nascidas até 1990, com as raras exceções dos mais abonados que acompanhavam concertos em outras cidades ou países, não tinham contato semanal ou mensal com música sinfônica. De forma positiva, posso dizer que nosso eclético público atual, formado em nossas últimas temporadas de concerto, pertence

às mais variadas faixas etárias e classes sociais. Por isso, o nosso ouvinte está muito mais aberto a inovações do que certos públicos tradicionalistas brasileiros.

Outra importante questão, relacionada às reflexões diretamente abordadas em nosso seminário, é a valorização da música nacional. Cabe a nós, gestores artísticos e regentes, prestigiar, promover e difundir essa produção. Trata-se, ou deveria tratar-se, de um repertório muito próximo de todos nós, concebido em um contexto histórico e socioeconômico em que estamos inseridos: tudo isso nos influencia decisivamente em nossa capacidade interpretativa. Regentes brasileiros terão muito mais capacidade de compreender profundamente os *Choros* de Villa-Lobos do que estrangeiros; por sua vez, orquestras do Nordeste têm ao seu redor enormes manifestações de cultura popular e importantes movimentos artísticos construídos sobre estes pressupostos – um exemplo, entre tantos outros, é o movimento Armorial, do Recife. Em nossas *performances* no exterior, nota-se que gestores artísticos e músicos de orquestra têm grande interesse em saber o que temos a dizer de nossos repertórios, de nossos compositores, de nosso modo de compreender a arte sinfônica. Em Sergipe, posso dizer que a resposta do público ao oferecimento de repertório nacional tem sido excepcional; a cada programação, temos um trunfo artístico em nossas mãos. Parece-nos óbvio dizer, mas as orquestras e os maestros brasileiros são aqueles que melhor têm a capacidade de compreender e difundir a música brasileira.

Outrossim, considero importante citar mais alguns importantes desafios para a interpretação da música nacional, descritos abaixo:

1) Questão de obtenção de materiais e direitos autorais. As terríveis dificuldades financeiras de nossos grupos – advindas de uma penúria administrativa governamental para a qual a cultura está sendo relegada no cenário nacional nos últimos tempos – trazem enormes dificuldades de realização do repertório brasileiro. As privações financeiras e administrativas para todos os tipos de gastos artísticos, dentre os quais estão os alugueis de partituras e o pagamento de direitos autorais, tornam-se imperativas, não obstante as importantes ações realizadas pela Academia Brasileira de Música, com a disponibilização do Banco de Partituras, e pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, com a oferta das obras disponibilizadas pela Editora Criadores do Brasil.

2) Qualidade dos materiais. Com exceção de obras modernas, há ainda muitos desafios performativos de obras com materiais de orquestra antigos, com muitos erros e dificuldade de leitura. A adoção de um plano nacional de edição e revisão destes materiais, com possível engajamento da Funarte, principais grupos sinfônicos e núcleos de musicologia das Universidades, acrescida de certa sensibilidade dos familiares dos compositores já falecidos ou dos detentores dos direitos, poderia gerar uma positiva revolução neste aspecto tão limitador da produção.

3) Aversão de alguns músicos, de parte do público e dos gestores às linguagens mais con-

temporâneas. Sabermos explicar, dialogar e contextualizar a nossa produção musical deve ser tarefa fundamental às nossas ações.

Como forma complementar aos argumentos já dispostos, gostaria também de citar um importante aspecto da produção da Sinfônica de Sergipe, que tem trazido importantes dividendos institucionais e artísticos. Em alguns concertos específicos e em projetos especiais, são adotados os chamados *crossovers*, ou seja, concertos com repertórios de música popular brasileira, música regional ou com temáticas especiais: repertórios de filmes, seriados, *videogames*, entre outros. A realização destas produções com arranjos especificamente concebidos para o grupo tem fornecido à orquestra um retorno bastante consistente. Além de trazer ao Teatro novos públicos, o projeto proporciona à Sinfônica uma maior justificação de seu trabalho frente à sociedade sergipana, na medida em que inclui parte dos realizadores locais de música popular e regional em sua produção, além de trazer aos teatros enorme quantidade de espectadores. Felizmente, tem sido constatado que uma grande parte deste público proveniente destes projetos tem passado a acompanhar regularmente a produção da orquestra.

Os principais desafios de nossa atividade na contemporaneidade são estes: gerir um grupo sinfônico artisticamente com destreza, grande capacidade de adaptação e sensibilidade. Em suma, que possamos cada vez mais despir-nos de preconceitos, apegando-nos a novos ideais de Orquestra Sinfônica, cada vez mais em sintonia com tudo e todos ao nosso redor.

Referências

BOMFIM, C. *A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016*. Tese de Doutorado. São Paulo: Unesp, 2017.

WADDELL, R. *From Paper to Podium: Exploring the Gap Between University Training and Professional Experience in Orchestral Conductors*. Tese de Doutorado. Las Vegas: Universidade de Nevada, 2015.

WITTRY, D. *Beyond the Baton: What Every Conductor Needs to Know*. Oxford: Universit Press, 2007.

Esta publicação é um projeto da Orquestra Sinfônica da Unicamp:

Violinos: Artur Huf, Alexandre Chagas, Ana Eleonor Ramalho, Eduardo Palatim Semencio, Everton Amorim, Ivenise Nitchepurenco, Julio César de Palma Daólio, Maurizio Maggio, Paulo Martins de Lima, Paulo Sérgio A. de Brito, Renato Régis de Almeida. **Violas:** José Eduardo D'Almeida, Frederico Magalhães, Ivana Paris Orsi, Marcos Rontani. **Violoncelos:** Lara Zaggiatti Monteiro, Daniel Pinto Lessa, Érico Amaral Junior, Meila Tomé. **Contrabaixos:** Sergio Luiz Pinto, Walter Luiz Valentini. **Flautas:** Rogério Peruchi, João Batista de Lira. **Oboés:** João Carlos Goehring, Martin Lazarov. **Clarinetes:** Cleyton J. Tomazela, Eduardo P. Freitas. **Fagotes:** Francisco J. F. Amstalden, Alexandre J. Abreu. **Trompas:** Silvio Batista, Bruno Lopes Demarque. **Trompetes:** Samuel Brisolla, Oscarindo Roque Filho. **Trombones:** João José Leite, Fernando Orsini Hehl. **Tuba:** Paulo César da Silva. **Tímpanos/Percussão:** Orival Tarciso Boreli, Fernanda V. Vieira.

Regência e co-direção artística: Cinthia Alireti

A presente obra foi composta nas tipografias Cinzel Decorative [26, 36], Crimson [12, 14, 15, 20, 35, 48], Minion Pro [12], Times New Roman [10, 12] e Segoe Script [12].

Publicação verificada por Turnitin™

Software de verificação de originalidade e prevenção de plágio

Coleção CIDDIC/CDMC

SIMPÓSIO

IDENTIDADE BRASILEIRA NA MÚSICA DE CONCERTO

COLEÇÃO
ciddic cdmc